

VITO PANDOLFI

HISTÒRIA DEL TEATRE

3



Institut del Teatre

Douubo de Barcelona

VITO PANDOLFI

L'autor de la monumental HISTÒRIA DEL TEATRE, l'italià Vito Pandolfi, va néixer a Forte dei Marni l'any 1917 i va morir a Roma el 1974. S'havia llicenciat a l'Acadèmia d'Art Dramàtic, de Roma, l'any 1943, en plena Segona Guerra Mundial. Tot seguit va dedicar-se com a professional a la direcció, amb obres de Gorki, Steinbeck, García Lorca, Camus, Ernst Toller i altres autors, i destacà pels seus muntatges inspirats en la *Commedia dell'Arte*. Simultàniament, va distingir-se com a crític teatral en moltes publicacions del seu país, com a traductor i com a investigador del món de l'espectacle. Autor de llibres sobre els actors italians, sobre el teatre italià i alemany i sobre la història universal del teatre, va cloure la seva trajectòria de gran investigador amb la present HISTÒRIA DEL TEATRE, publicada originalment l'any 1964 i corregida i reestructurada en l'edició francesa de 1968-1969. Es tracta de la més exhaustiva història de l'art dramàtic, on l'autor demostra uns extraordinaris coneixements dels corrents dramàtics al llarg del temps, dels autors i de les obres, sobre el rerefons de la situació social i cultural de cada període històric.

MATERIALS PEDAGÒGICS

/

VITO PANDOLFI

HISTÒRIA
DEL
TEATRE

3

Traducció de Jaume Fuster

Edició a cura de
Josep M. Benet i Jornet

1

Josep M. Carandell



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

MATERIALS PEDAGÒGICS

Comissió de Publicacions:

Montserrat Álvarez Massó

Sergi Belbel

Josep M. Carandell

Francesc Castells

Feliu Formosa

Jaume Melendres

Joan Ollé

Títol original: *Storia universale del teatro drammatico*

© UTET, Torí 1964

© de la traducció: Jaume Fuster, 1989

Disseny Gràfic: Salvador Saura i Ramon Torrente

Primera edició: Setembre 1993

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Carrer Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona

Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Realització: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona

Producció: Núria Giralt Edicions

Dipòsit legal: B. 8100-93

ISBN: 84-7794-223-4 edició en rústica

ISBN: 84-7794-224-2 edició en cartoné

Imprès a: Imprimeix

L'ESPERIT DEL VAUDEVILLE

De la Foire al *vaudeville*

El nou teatre italià i la Foire

Allò que la *commedia dell'arte* deu a Plaute, el *vaudeville* ho deu a la *commedia dell'arte*: la construcció i l'efecte còmic.

La metamorfosi de la improvisació en un joc teatral de gust francès data de l'emigració definitiva a París de les millors màscares italianes, és a dir, de mitjan segle XVII. Aquest nou gènere reprèn nombrosos elements del teatre de màscares, però progressivament agafa la forma d'una representació còmica de la realitat quotidiana. El teatre de la Foire n'és una etapa fonamental, amb la seva interpretació més lliure, més burleta que la de les màscares, que estava subjecta a arquetipus. Lesage «inventor» legítim i oficial del *vaudeville*, es troba entre la Foire i el Nouveau Théâtre Italien que triomfava a París en els primers decennis del segle XVII.

En sentit genèric, el *vaudeville* és un gènere que combina música i declamació a la descoberta de la comèdia musical o, en altres paraules, amb la intenció de trobar dins el text i la música els principals elements de l'espectacle. Els espectacles italians devien el seu èxit només a l'actor, és a dir, a la màscara que pren la seva força de l'arquetipus que crea o que renova. I això fins que es desgasta. I és llavors quan apareix la necessitat d'un gènere nou, d'un veritable text que permeti l'actor de triomfar. El *vaudeville* forneix precisament aquesta trama; i a poc a poc esdevindrà dins el teatre francès sinònim de «gènere còmic». És a dir, el teatre professional fet per al públic i mantingut pel públic i que disposa d'àmplies possibilitats dins el domini de la rialla, possibilitats que aquest cop estan en el mateix text.

Lesage i més tard Scribe, Labiche, Feydeau i d'altres descobreixen el riure

que convé a la seva època: la sàtira o la ironia no són per a ells un objectiu sinó un mitjà per arribar a la tècnica del joc còmic, que reposa en primer lloc sobre la situació, amb l'ajuda de la rèplica.

Quan el teatre esdevé professional, necessita l'element còmic i l'ha de renovar contínuament perquè el públic se'n cansa aviat. I la història del *vaudeville* és un esforç continuat en aquest sentit, amb els seus canvis de poder o fins i tot amb llargs interregnes. Es prenen idees dels costums contemporanis, dels personatges de la vida quotidiana, però solament com a simples pretextos formals: malgrat tot, finalment en resulta un quadre pintoresc. Hom descriu el públic amb colors vius i el quadre resumeix els seus gustos i les seves manies.

Scribe

Un segle després de Lesage, Eugène Scribe (1791-1861) dona al *vaudeville* un caire distingit, lleugerament romàntic, on el sentimentalisme es converteix en ironia per tal de burlar-se dels grans personatges, de les seves butaques daurades, de les seves aventures romàntiques. Li dona també una construcció sòlida, en fa l'instrument del teatre per excel·lència, porta els trets esbossats per Lesage al grau més gran d'expansió i els adopta al gust lleugerament pompos de la Restauració. Posa al descobert les normes tècniques i les facultats. *Un verre d'eau* (Un vas d'aigua, 1840) i *Bataille de dames* (Batalla de dames, 1851) són exemples clàssics de joc escènic brillant, amb epíleg moralitzador.

L'obra mestra d'Scribe, *Batalla de dames*, conserva frescor i vida, per bé que té més d'un segle. Dues dames nobles de la Restauració, tia i neboda, s'enamoren d'un jove llibertí bonapartista, condemnat a mort per haver abraçat el seu vell general mentre el degradaven i haver cridat amb entusiasme: «Visca l'emperador». Un prefecte ex-bonapartista, i ara fidel servidor de la monarquia, el cerca aferrissadament. Les dues dames l'amaguen al seu castell, disfressat de lacai. El prefecte se n'assabenta i s'instal·la al castell per tal d'aconseguir el seu objectiu. Les dues dames lluiten acarnissadament per salvar el seu pobre i atractiu proscrit. I entre elles s'estableix una altra batalla, menys oberta, per conquerir el seu cor. Segons els cànons, l'heroi es casa amb la neboda, la més jove, malgrat que és l'astúcia de la tia la veritable artífex de la seva felicitat. Després de moltes peripècies i dels clàssics cops de teatre, el prefecte és a punt de capturar la seva víctima quan l'esperada amnistia posa fi a l'afer. Scribe ha portat la història amb *suspense*, n'ha descobert les regles i li ha donat un mecanisme perfecte, necessari en aquest cas. Els personatges són només pensats d'acord amb la intriga, segons el procediment clàssic del *vaudeville*. Al mateix temps es teixeixen els fils de manera que els efectes còmics se sumin al *suspense*.

Scribe segueix el camí marcat per Goldoni més que no pas el que va assenyalar Beaumarchais, de naturalesa excepcional i impossible de reprendre dins el marc d'un entreteniment quotidià, divertit, com al que aspirava Scribe, que era, per damunt de tot, un dramaturg professional. Però gràcies a ell el gust per la comèdia progressa. Intenta interessar-nos pel desenllaç tot fent-lo apassionant i usa els cops de teatre per tal d'obtenir efectes còmics ben calculats, basant-se només en el text.

Labiche

Successor directe de Scribe, Eugène Labiche (1815-1888) és exclusivament i deliberadament autor de *vaudevilles* (sempre proveït de nombrosos col·laboradors que li forneixen idees). Desplaça l'interès del món aristocràtic, recreat per Scribe amb gran èxit durant la Restauració, cap a la burgesia. Com Scribe, Labiche és hàbil quan crea situacions còmiques. Però amb Labiche, la paròdia, que amb Scribe es mantenia sota formes més aviat amables, s'acoloreix de caricatura i arrana la sàtira.

En la seva abundosa creació, que es prolonga amb èxit durant el Segon Imperi, Labiche descriu amb una certa felicitat els usos i costums de la seva pròpia classe, que comença a accedir als primers llocs de la vida social i política. Representa el punt de vista parisenc (i no dubta, quan se li presenta l'ocasió, a burlar-se de la província). La ironia es convertirà, a poc a poc, en una cosa paralitzadora i negativa. El *vaudeville* de Scribe ignorava, en certa manera, el personatge: el trobem gairebé sempre com un element més del joc escènic. A les obres de Labiche (que enriqueix el seu registre amb arguments aparentment idíl·lics), el personatge és el motor de la intriga, gràcies a les seves particularitats que, malgrat tot, no expressen ni grans ideals, ni grans passions, sinó febleses de la vida quotidiana o, com a màxim, sentiments que responen a les exigències d'un vida asfixiant i ben organitzada.

La visió que Scribe donava del món i el decorat que pintava adulaven el seu públic, suposadament desitjós de pertànyer a la classe superior que ell presentava amb un retrat bonhomíus. Labiche pren el públic com a tema, i en crea una rèplica a l'escenari, en la qual, això no obstant, el públic no s'hi reconeix. Labiche el veu des de fora, observa els seus costums amb minúcia d'entomòleg i els exagera damunt l'escenari fins al punt d'obtenir-ne efectes d'un ridícul irresistible. Tot fent això adopta un estil i una elegància que creen la distància necessària entre l'autor i el tema de la representació. Sense oblidar mai ni els gustos de la seva època, ni la ciència de l'exposició escènica. En allò que és, en el fons, un treball artesanal, introdueix la caricatura que revela el refinament *dandy*, però que, això no obstant, no vol retirar el vel de

la ingenuïtat i l'alegria. A la base de la inspiració de Labiche hi ha un càlcul —diguem-ne comercial— que respon directament a la pràctica del teatre de *vaudeville* del seu temps, a les possibilitats dels actors que havien d'interpretar-lo i, sobretot, a l'humor del públic. Com passa sovint, la recerca de l'èxit porta Labiche a una mena d'«humorisme» i a un sentit de l'observació que el fan arribar més enllà del que s'havia proposat. Així, doncs, la seva obra li permet classificar receptes segures i contínues, però, alhora, marca una etapa decisiva en l'evolució del teatre còmic. Fins i tot l'Acadèmia Francesa n'ha de reconèixer la importància i l'ha d'acceptar entre els seus membres. Labiche dura tota la Segona República i tot el Segon Imperi, des del seu primer èxit, el 8 de juny de 1848 amb *Le Club champenois* (El club xampanyès) fins al naixement de la Tercera República, l'any 1871, quan apareixen nous temes i nous costums. Labiche es va adonar que el públic del seu temps exigia dues coses: una comicitat que el divertís sense molestar-lo (això passa a totes les èpoques) i una acció versemblant que aparegués deslligada de la vida quotidiana. Així, recorre a la paròdia i a situacions que estudia per obtenir-ne efectes divertits, segons les lleis d'una mecànica teatral, en virtut de la qual, dóna al gènere còmic una gran perfecció formal (sense revelar-ne el «truc», com li passarà sovint a Feydeau, encara més matemàtic). Philippe Soupault, poeta surrealista que va escriure la monografia més penetrant sobre el teatre de Labiche, ha assenyalat la claredat de Labiche pel que fa a les lleis còmiques. Lleis força senzilles segons el manual de Bergson, però que són molt difícils de posar en pràctica. Soupault explica les raons de l'èxit de Labiche per la crueta dels seus retrats i els «destructius cops de riulla». Sembla, això no obstant, que la crueta pressuposa una participació. Ara bé, Labiche, com el mateix Soupault fa notar, no participa. Observa el joc amb un lleguer to d'elegància, en tant que esperit lliure i escèptic. Labiche examina des d'un pla superior, amb un pessimisme sense sortida, el paroxisme còmic que ell mateix desencadena. Les bufonades dels seus personatges arriben a ser insultants. Pensa que els ideals serveixen per satisfer gustos i interessos. Els judicis sobre la frivolitat del Segon Imperi apareixen sense pietat, més enllà de les fronteres del joc còmic. Ridiculitza els sentiments corrents dels burgesos, la seva degradació íntima, el seu instint hipòcrita de conservació. El ventall d'aquests retrats grotescos passa per totes les classes socials, per tots els sistemes de vida i per totes les edats. Tot aquest món, al qual Labiche pertany i que vol representar per a divertir-lo quan el troba convertit en públic, tot aquest món, diem, se li revela buit, fals, sense més esperit que l'impuls animal. I malgrat tot, per una singular evolució, el *vaudeville* de Labiche, en el seu moment símbol de la indiferència, apareix avui com el mirall d'una ingenuïtat absurda i tendra.

L'obra de Labiche segueix una transformació lenta, on intervé, sobretot, l'enriquiment de motius: d'*Un Chapeau de paille d'Italie* (Un barret de palla d'Itàlia, 1872) a *La Cagnotte* (La guardiola, 1864) i a *Doit-on le dire?* (S'ha de

dir?, 1872); passant per *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (El viatge del senyor Perrichon, 1860), *Les Deux timides* (Els dos tímids, 1860) i *La Poudre aux yeux* (La pols als ulls, 1861).

El triomf del *vaudeville* parisenc

És l'època en què el *vaudeville* triomfa i assoleix el cim de la seva glòria. Seguint les passes de Labiche, entre la caiguda del Segon Imperi i el començament de la Tercera República, Henri Meilhac (1831-1897) i Ludovic Halévy (1834-1908), en col·laboració, ofereixen temes per a la música fantàsica de Jacques Offenbach (1819-1880): especialment conegudes *La Vie parisienne* (La vida parisenc, 1866) i *La Belle Hélène* (La bella Helena, 1864), a mig camí del *vaudeville* i l'opereta. Alexandre Bisson (1848-1912) s'acosta a la comèdia de costums pròpiament dita, especialment amb *Le Député de Bombignac* (El diputat de Bombignac, 1884), agressivament satírica. Maurice Hennequin (1863-1926) i Pierre Véber (1869-1942) seran descarats creadors del gènere còmic. Finalment, Feydeau. Tots ells ocuparan el centre de la societat parisenc i li donaran una efervescència entretinguda i agradable, tot escrivint-ne una crònica viva.

Atrets per la seva esplendor, autors d'un altre caràcter, seguiran aquest moviment: Emile Augier (1820-1889) i Edouard Pailleron (1834-1899), especialistes de la comèdia de costums; Victorien Sardou (1821-1908) farà tràgics melodrames i retrats paròdics com *Madame Sans-Gêne* (1893), *Les Bons Villageois* (Els bons vilatans, 1865), *Rabagas* (1872) i *Les Bourgeois de Pont-Arcy* (Els burgesos de Pont-Arcy, 1878)

Courteline

Georges Courteline (1858-1929) condensa la major part dels seus retrats còmics en veritables petits *sketches*. És un observador tendre i malenconiós, tolerant amb els fets quotidians del món, dels quals participa directament. De vegades sembla emocionar-se, com passa a *Boubouruche*, on s'aproxima molt al personatge central, reclus en un petit univers que encara conserva alguna finestra oberta a l'esperança.

Courteline mostra una aparent espontaneïtat que, després d'una anàlisi aprofundida, resulta estudiada fins al més mínim detall, atent sempre a totes les reaccions psicològiques per tal de recollir-ne la teatralitat. Es proposa

voluntàriament una tasca limitada: sorprendre la vida del seu món burgès i petit burgès tot fent servir l'humor com a reactiu. Ho aconsegueix plenament i, més enllà de l'exercici literari, revela el drama dels qui pertanyen a aquest món. Els seus personatges, profundament arrelats a les institucions familiars i socials que els engoleixen com el foc de l'infern, se senten desheretats. Demanen, en va, dignitat i respecte. Només poden prendre la vida de biaix, collir-ne una pobra il·lusió, un breu instant de felicitat. Naturalment, la seva pena davant l'existència, converteix Courteline en una autor francament i escandalosament còmic. La seva filosofia de la vida és impertinent perquè vol compondre un contracantal dolor. Descriu i defineix l'existència amalgamada, destruïda pels ministeris, els tribunals, les comissaries, els esquadrons de cavalleria, per la vida de família: presons quotidianes sobre les quals la rebel·lió només comporta victòries passatgeres, fràgils, en breus moments de llibertat. La tragi-comèdia del petit burgès de Courteline resideix en el seu constant sentiment d'inferioritat, en la feblesa davant els obstacles que se li presenten.

Heus ací els militars a *Les Gaietés de l'escadron* (Les alegries de l'esquadró, 1886), els tribunals, les comissaries, els vagabunds a *Le Commissaire est bon enfant* (El comissari és un bon noi, 1899) i *L'Article 300* (1900); les famílies agitades a *Les Boulingrins* (1898), *La Paix chez soi* (La pau a casa seva, 1903), *La Peur des Coups* (La por dels cops, 1894) i la figura patètica de *Boubourruche* (1893).

Feydeau

A finals de segle, al París de la Belle Époque, el *vaudeville* de Georges Feydeau (1862-1921) va adquirir el privilegi de la perfecció. A la seva obra es cristal·litzen una imatge de la vida, madura i realitzada, i el destí d'una societat. La Lulu de Wedekind és a França l'Amélie, la petita Crevette de Feydeau: amb gairebé mig segle de distància les tres dones conserven alguna cosa d'enigmàtic, d'irreductible.

La societat francesa del moment estava tan segura d'ella mateixa que es podia permetre el luxe de mirar-se, complagudament o no, al mirall. Atacar-se un mateix i les pròpies lleis no és anorrear-se; pot suposar una manera de fer-se etern. Feydeau pren el relleu de Labiche i s'inspira en les seves primeres obres. Però aviat el seu joc escènic esdevé més lliure i més ric en recursos: després de les farses *Le Dindon* (El gall dindi, 1896) i *Monsieur chasse* (Elsenyor caça, 1892), escriu *Le Bourgeois* (La gemma, 1906), d'un estil subtilment irònic. *La Dame de chez Maxim's* (La dama de Maxim, 1899) i *Occupe-toi d'Amélie* (Ocupat d'Amélie, 1908) descriuen les alegres extravagàncies passionals

d'una societat. *La Puce a l'oreille* (La puça a l'orella, 1907) i *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (No et passegis despullada!, 1911) en descobreixen les inconveniències, les inevitables febleses. A una construcció tan calculada i funcional correspon un estil teatral difícilment igualable: un art còmic particular, fet de ritme, d'exactitud, de caracteritzacions sorprenents, de rèpliques punyents, un tot dins un moviment que gira vertiginosament i fa sortir les absurditats de la vida com els pèsols de la bajoca. Malgrat tot, aquesta mordacitat resta innocent.

Champignol malgré lui (Champignol magrat ell mateix, 1892) torna, amb motius originals, a la sàtira sarcàstica de la classe militar que trobàvem en Courteline. En aquesta obra es barregen, com en d'altres, l'observació dels costums i la construcció còmica que arriba al virtuosisme. A *L'Hôtel du Libre-Echange* (L'hotel del lliure intercanvi, 1894) el joc s'eleva a una abstracció gairebé musical dins les seves variacions, i es basta per ell mateix com les querelles absurdes i els equívocs de *Feu la Mère de Madame* (La difunta mare de la senyora, 1908) i *On purge Bébé* (Tot purgant Bèbé, 1910).

No podem oblidar aquest camí seguit amb tanta gràcia i felicitat lleugeresa; hi trobem tota la saba sentimental d'una civilització. No es tracta, avui, de jutjar el *vaudeville* ni de fixar-lo dins uns esquemes de valors teatrals suposats. Ha passat a la història i, com a tal, està immobilitzat, definit, conclos. Només podem reconèixer el seu lloc i aclarir, gràcies a ell, els fets de la seva època per explicar millor els esdeveniments que van venir després. El riure que provoca el *vaudeville* correspon a les contradiccions inevitables d'aquesta societat, perquè ha arribat al seu punt de saturació: insisteix a posar-les en evidència immediata i flagrant. El riure crea la fissura. El *vaudeville* de Feydeau canta la glòria de les esquerdes que s'obren i proclama la joia de la destrucció i s'hi submergeix amb gust. Tot aquest món s'aferra a la vida per treure'n el suc. En frueix amb avidesa circumspecte, tot defensant el bé. Després de tantes peripècies, Amélie torna de bon grat a la seva condició de cortesana.

El riure germànic

Al país de *Simplicissimus*, la farsa i el *vaudeville* també tenen importància. El riure germànic apareix com l'expressió d'aquest esperit demoníac propi de la humanitat. Esdevé escatològic, engendra impulsos obscurs, pronuncia blasfèmies obscenes. Pren formes monstruoses com els símbols de Bosch i de Cranach. Va cap a l'Apocalipsi. I tot això, encara que només manifesti un excés de fermentació del llúpol. Lligat com està a la teologia i a la metafísica dels costums, aquest riure és difícil de definir per als estrangers. De vegades sembla groller, d'altres estrident. Aquest humor no concierneix als qui no hi

participen; i com més es desenfrena, més desconcerta. I, malgrat tot, és l'element integrant d'una psicologia ben present en els fets històrics. Expressa la sospita que el que commou i preocupa al gegant és grotesc, que les trompetes metafísiques i teològiques desafinen obstinadament; que tota ideologia cova un engany. Aquesta és, en efecte, la relació entre la simplicitat idiota de Kasperle i l'exaltació ideològica de Faust: la necessitat obsessiva d'aprendre i treballar segons els preceptes d'una construcció teòrica. Com a mínim és el cas del *Faust* de les titelles, obra bufa adobada amb entremaliadures i mots obscens. (Goethe es va inspirar en aquesta obra i en va explotar els equívocs grollers: al final del seu segon *Faust*, després de tants avatars i tanta ideologia, no veiem com Mefisto s'abandona un cop més a les seves tendències libidinoses i intenta seduir els encantadors angelots del Senyor?)

Goethe, que va saber expressar l'ànima i la història d'un poble, és, de llavors ençà, la clau que permet captar la causa primera d'aquest humor, ara perdut en elucubracions desmesurades, suava reduït a pobres idioteses de taverna. Així, per exemple, al segle XVII, l'heroi de Grimmelshausen, Simplex Simplicissimus que passa de la voluntat ascètica a la ferògia fanfarrona, que tan aviat ens emociona com ens fa plorar de riure —i no entenem a quin efecte volia arribar l'autor. Goethe s'entrenà en el gènere còmic, però el seu coneixement del *vaudeville* (com a director del teatre de Weimar en trobà sovint) serví sobretot per enriquir el *Puppenspiel* en profit de la «història tràgica del doctor Faust».

Assistim al naixement de l'humor alemany al teatre, amb les farses de carnaval, amb la broma rústega del *Fastnachtspiel* renaixentista, tal com va escriure i realitzar Hans Sachs.

No és gaire difícil pujar del camp al castell i trobar-hi l'element demoníac en un mestre cantor, com a les recerques absurdes de quatre naturalistes que acaben per descobrir un dimoni de carn i ossos, contradient les lleis naturals: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Scherzo, sàtira, ironia i significat profund, 1827) és el títol de la disgressió humorística de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836); i el castell, lloc de trobada dels personatges, pren un aspecte grotesc per l'acumulació d'extravagàncies.

A *Don Juan und Faust* (1829), Grabbe aspira a una visió més complexa, però les seves intencions el traeixen i li fan buscar confoses aventures ideològiques.

Des del castell hom s'enfila a les cabanes amagades entre les muntanyes tiroleses, entre els seus habitants avars i tossuts. El diable, enemic de la felicitat de la bella i dolça Alzinda, reina de les Índies, la converteix en una pobra vella captaire i l'abandona cruelment a la cobdícia. Quan plora, les llàgrimes que li cauen són diamants, anhelats pel malvat Glutahn. Però serà salvada en el moment just. Aquest és l'argument de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (El rei dels Alps i l'enemic de l'home, 1828) de Ferdinand Raimund (1790-1836). En una vena faulesca, espiritual i divertida, que recorda el vals vienès i les simfonies alpines, Ferdinand Raimund ironitza

sobre la mania de veure el diable arreu, sobre els seus suposats poders, sobre la natura primitiva dels habitants de les muntanyes. Passa amb una naturalitat perfecta de la faula gozziana al realisme psicològic, de la ironia fantasista a una amarga objectivitat.

Entre les obres de Raimund, la més coneguda i representada és *Der Verschwendter* (El dissipador, 1894) que té un caire més estricte de comèdia, amb una moralitat, però amb un to lleuger i amb un sentit molt viu del teatre.

L'actor i autor Johannes Nestroy (1801-1862) li fa costat amb graciosos quadres de gènere, on primen les figures populars i on es desenvolupen esdeveniments divertits amb final feliç, al gust del públic vienès. En les seves obres, s'elabora un llenguatge semi-dialectal que per la seva proximitat a la parla, es revela àgil i sorprenent.

Citem, entre la seva abundant producció, *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (L'exili del país encantat o trenta anys de la vida d'un bergant, 1828) i *Zu ebener Erde und im ersten Stock oder Die Launen des Glücks* (A ran de terra i al primer pis, o els jocs de la sort, 1835). Recentment, el director txec Otomar Krejca i el seu dramaturg Karel Kraus han representat, al teatre de Darrera la Porta de Praga sota el títol *Corda per a un sol coll* (1967), una «fantasia» o, més ben dit, una passejada pels temes i els personatges de Nestroy, amb un ritme electritzant i un humor tenyit d'un cert patetisme tendre.

La comèdia satírica russa

Fonvizin

A mitjan segle XVII, l'art dramàtic regular entra a Rússia amb les companyies italianes (improvisadors) i franceses. Indirectament es desenvolupa una activitat semblant en llengua russa. Denis Ivanòvitx Fonvizin (1745-1792), primer autor aclamat, ofereix a *Brigadir* (El general de brigada, 1768) i a *Nerodose* (El ximple, 1782) alguns quadres picants i enginyosos de la vida social que perfilen les característiques pròpies de la producció còmica russa: una agressivitat satírica que, per la força realista del tret arriba a la paròdia i a la deformació per revelar els plecs secrets dels costums.

Griboedov

Fidel al *vaudeville* francès però sarcàstic, carregat d'indignació moral, desmitificador i seguint en això les passes del *Misanthrop* de Molière, *Gore ot ouma* (La desgràcia de tenir massa enginy, 1823) d'Aleksandr Serguèievitx Griboedov (1795-1829), constitueix un episodi a part dins la vida del seu autor i dins la producció russa del seu temps. Griboedov, diplomàtic rus, fou assassinat a Teheran pels musulmans fanàtics. No va veure representar la seva única obra prohibida durant molt de temps per la censura tsarista.

Griboedov, malgrat la seva inexperiència, construeix perfectament la seva comèdia seguint els exemples francesos i el de Fonvizin. En dibuixa amb claredat la intriga —molt lineal— i els personatges, caricaturescos en la

major part, menys les dues pàl·lides figures de dones joves i el protagonista Txatski, portaveu de l'autor que adopta el comportament del misantrop Alceste. El seu veritable objectiu és atacar els costums i els escàndols de la societat moscovita, a la qual pertany. El millor del seu talent es manifesta als monòlegs i als esclats de còlera de Txatski —que fan que la gent del seu entorn el consideri un boig— o a les tirades on Famossov sosté aquests principis morals i pràctics, acusant Txatski d'una manera tan despietada com involuntària. L'acció transcorre durant un dia i una nit, d'una alba a l'altra. Hi veiem reunits els personatges típics d'aquesta societat: al final, el quadre sembla complet. L'adopció de la forma teatral no sabia enganyar. Aquí s'arriba veritablement al poder ofensiu del pamflet. I en aquest sentit *La desgràcia de tenir massa enginy* marca una data decisiva en la història de l'espirit rus en el segle XIX, i del seu avenç de cara a deslligar-se dels prejudicis. Sota l'aspecte purament dramàtic, *Revizor* de Gogol realitzarà amb agilitat i eficàcia els objectius de la sàtira social instaurats per Griboedov. Però a *La desgràcia de tenir massa enginy* el *vaudeville* per primer cop va més enllà dels límits de la comèdia de caràcter i d'ambient per interpretar la realitat quotidiana, observada amb un realisme cru i sotmesa a una polèmica sense moderació contra les febleses de l'època.

Gogol

Amb Nickolai Vassilièvitx Gogol (1809-1852) arribem a un veritable examen de l'estructura social a *Revizor* (L'inspector, 1836), que és en principi un *vaudeville* i es converteix ben aviat en una acta d'acusació recolzada pels fets. Als primers decennis del segle XIX, l'escena russa estava totalment dominada per la producció francesa, ja fos clàssica o menor, (*vaudeville* o teatre romàntic). El moviment cultural rus s'ocupava especialment d'acarar i resoldre els problemes interns de la gran nació. Les obres d'art que va elaborar en aquest sentit no van tenir influència immediata sobre els altres corrents culturals europeus. No obstant això, constitueixen algunes de les seves expressions més avançades. *Revizor*, escrita per Gogol després d'Ànimes mortes, ens ofereix un exemple, difícil de superar, d'intervenció del teatre en la vida d'una nació i de la seva justificació com a ferment. L'any 1835, Gogol decideix seguir els consells de Puixkin i fer encara més eloqüent l'anàlisi satírica a la qual havia consagrat la seva literatura narrativa, tot duent-la a l'escenari. Només tenia vint-i-set anys, però la consciència de la necessitat d'un teatre nacional que acarés els problemes nacionals ja era clara en ell. «Doneu-nos personatges russos» diu «doneu-nos personatges de casa nostra, doneu-nos a nosaltres mateixos! Examineu el nostre extens país al llarg i a

l'ample: quanta gent de bé i quanta zitzània que emmetzina l'existència dels altres sense que cap llei no la freni. A l'escenari! Que tota la població pugui veure'ls! Que se'n burlin! Oh, la rialla és una gran cosa! No hi ha res més remut que la rialla! El Teatre és una gran escola i els seus objectius són nobles. Dóna una lliçió útil presa del natural a una multitud, a mil persones reunides; mostra sota una llum solemne el ridícul costum dels vicis i la pregona emoció que provoquen les qualitats i els sentiments nobles.» I encara: «A *Revizor* he decidit reunir en un sol feix tot el podrimener de Rússia, les injustícies que es comenten allà on s'hauria d'exigir a l'home la més alta justícia.» Gogol reprèn els procediments i les formes de Scribe, que li faciliten la tasca: ofereix una demostració sorollosa de la inconsistència de les estructures corcades, encara essencialment feudals. Per fer això, usa un component fabulós i fantasista que transllueix l'atracció i l'abisme del no-res. Com ha observat Belinski, tota acció dramàtica es desplega en funció «d'un fet il·lusori, d'un fantasma». El batlle, la seva família, els funcionaris de la petita ciutat —en altres paraules, tota la classe dirigent i superior— es troben trastornats per un rumor i per un equívoc. Tremolen davant un miserable empleat del ministeri, pres per un inspector general (*revizor*), vingut de la capital. L'inspector podria descobrir la seva indignitat, la seva vilesa, la seva corrupció. Però el «clan» aconsegueix atreure Khlestakov, seduir-lo, aconseguir-li una promesa i oferir-li una recompensa perquè silenciï les seves misèries. Aconsegueixen convertir-lo en un dels seus membres, en un còmplice. Khlestakov, sense un cèntim i sense esperances de cap mena, no fa res per dissipar l'equívoc, ben al contrari, el manté perquè aquest petit buròcrata posseeix el brillant do de l'engany i una tendència irresistible cap al joc i l'aventura. Acaba per traïr-se en una carta on es confessa a un amic de Sant Petersburg, interceptada per un funcionari de correus. Però se'n va a temps per protegir la seva seguretat. Mentre el grup llegeix la carta i suporta, anorreat, les injúries sarcàstiques del buròcrata i l'engany del qual se sent víctima, heus ací que un policia anuncia solemnement, i aquest cop sense error: «L'alt funcionari que arriba de Sant Petersburg, per ordre de Sa Majestat us convida a presentar-vos immediatament a casa seva. S'ha instal·lat a l'hotel.»

Així, doncs, aquest petit món s'emociona i es commou per un fantasma, víctima d'un terror del qual no podrà desfer-se, perquè la veu de la consciència sembla adormida però es transforma en un malson. Gogol desenvolupa en aquesta obra el model dels contes fantàstics de Sant Petersburg (*L'abric*, *El nas*, *El retrat*) on l'element màgic, agafat dels romàntics, era portador de significats alhora metafísics i morals. Khlestakov, tractat com un titella, amaga dintre seu l'ombra paorosa d'un jutge suprem. La universalitat del tema no impedeix que Gogol baixi al terreny concret de la sàtira dels usos i costums de la burocràcia russa, amb un seguit de detalls punyents i versemblants. Mitjançant una subtil escaramussa amb el públic, Gogol li llança, per boca del governador, la seva famosa interpel·lació: «De qui us rieu?

Us rieu de vosaltres mateixos.» La representació de *Revizor* naturalment va trobar obstacles importants, tant per part de la censura com per part de l'alta burocràcia de l'estat. Els amics de Gogol jugaren amb la vanitat del tsar Nicolau I. El compararen a Lluís XIV, que havia autoritzat el *Tartuffe* de Molière i obtingueren directament d'ell permís per representar *Revizor*. El tsar es va divertir molt a l'estrena i va comentar l'obra a la Cort amb un *fair play* distès: «Tothom s'hi ha vist retratat, i jo més que ningú.» Però allò que és més important d'aquesta comèdia i allò que constitueix una innovació en relació a una comèdia igualment famosa, *Les noces de Figaro*, és el fet que s'acusa l'estat, les seves estructures, el seu poder. I això no és tot: el final, sorprenent, presagia la necessitat d'una revolució que vagi més lluny que la revolució francesa, i pressenteix un desenvolupament històric en el sentit d'una justícia ideal. La burgesia russa resta ancorada en una feudalitat agrària. D'altra banda, aquest endarreriment suscita, en aquest estament, ferments revolucionaris i exàmens de consciència dels quals, l'obra de Gogol n'és el primer i lluminós resultat, amb la seva visió profètica, la seva sentència sense apel·lació possible. *Revizor* va més lluny que la crítica de costums que feia la comèdia a la societat francesa, tant per la forma, com pel contingut. La progressió part damunt del *vaudeville*, el diàleg ràpid i punyent porten a constatacions que prenen un caire subversiu i purificador. La petita comunitat de províncies exerceix poder i pressions però també tem l'ombra del poder central que la persegueix. Per aquest motiu l'angoixa còmica i la desastrosa fatuïtat deixen veure una aspiració a la justícia. Belinski manté que el veritable protagonista és el governador i que Khlestakov només és la projecció del seu espant i dels seus remordiments. És ben cert que tenim aquí un protagonista col·lectiu, un món que reflecteix amb els seus personatges de diversitat còmica, les angoixes i les vergonyes del poder, tant en la situació particular d'una petita ciutat de províncies russa, com en la universalitat d'una realitat que es reproduïx de segle en segle i que és inherent a les comunitats humanes, que Gogol sorprèn quan una esquerda s'obre als seus peus a causa de les seves relacions crítiques amb el poder constituït, del qual n'esdevenen víctimes. Els medis socials que havien estat tractats a l'obra denunciaren durament Gogol. La premsa els va deixar de banda, tot i que en proposessin l'exili a Sibèria.

El gran actor M. S. Txepkin, intèrpret del paper de governador, a qui devem la nova orientació presa per l'art escènic a Rússia, col·laborà amb Gogol en la seva acció de reforma del teatre. No va ser fins l'any 1842 que Gogol va tornar a escriure per al teatre, després d'haver superat el xoc de *Revizor* i les discussions posteriors. Va continuar representant les classes socials que veia viure, en la seva realitat quotidiana, concreta i desconcertant, més enllà de les hipocresies dominants. *Jenitba* (El casament, 1842) caracteritza classes i medis socials amb una agilitat en la descripció còmica que es recolza en una progressió escènica brillant i divertida.

Sukhovo-Kobilin

Seguint la línia del *vaudeville* satíric i confirmant també la tradició del gènere inaugurat per Griboedov, Aleksandr Vassilièvitx Sukhovo-Kobilin (1817-1903) va escriure, algunes dècades més tard, una trilogia dramàtica el tema de la qual és el personatge i les desventures de Tarelkin: *Svabda Kretxinskago* (Les noces de Kretxinski, 1854), *Delo* (L'afer, 1862) i *Smert Tarelkina* (La mort de Tarelkin, 1868). La sàtira ha crescut fins a semblar revolucionària (d'altra banda va proporcionar material per a un espectacle grandios de Meyerhold, en ple període biomecànic i constructivista). Durant tot el segle XIX l'impuls combatiu de la *intelligentsia* contra l'endarreriment, la misèria moral, el conformisme de la classe dirigent, agafarà el teatre per tribuna i hi proclamarà la seva condemna de la manera més escandalosa i irrefutable. Servint-se de la forma del *vaudeville*, empès per les seves aventures personals i per l'impuls de la seva inspiració, Sukhovo-Kobilin mena progressivament la seva trilogia cap a una al·legoria que defineix la revolta i el sarcasme de cara a l'ordre social (*La mort de Tarelkin* representa un límit dins la violència de la injúria moral que no ha estat superat). Sukhovo-Kobilin és el primer que descobreix la monstruosa hipocresia de les institucions, la ferotgia del seu funcionament. Descriu l'exercici de la justícia (que havia capgirat l'existència de l'autor) sota una llum fosca però real: els seus personatges innobles, els seus brutals mètodes d'inquisició apareixen a través d'una paròdia espantosa. La progressió dramàtica segueix l'engranatge inexorable que implica el contingut. Sota l'aparença de farsa, s'obre pas insensiblement una presa de consciència sobre les condicions de vida en la Rússia del segle passat.

Malgrat el poderós obstacle de la censura tsarista, a partir de finals del segle XVIII es perfila, doncs, un gran corrent satíric que determina una relació particularment viva entre els autors i el públic, entre l'escenari i l'estructura social. La protesta moral pren la iniciativa. S'articula sobre una representació rigorosa de la realitat. Aquesta exigència fa imaginar formes d'expressió que li escaiguin, al grat de tot un seguit brillant de variacions. Realisme i fantasia es mesclen, la deformació grotesca s'entretéixeix amb l'idil·li, sota el fibló d'una consciència moral desperta però dissimulada per un somriure.

El *vaudeville* soviètic

El *vaudeville* arrela profundament en la tradició teatral russa i, fins i tot després de la Revolució, se n'explotaren i renovaren les formes. A *Kvadratura Kruga* (La quadratura del cercle, 1927) de Valentin Kataiev (1897-?) —com a *Private Lives* (Vides privades) de Noel Coward (1899-1973)—, dues parelles juguen a passar-se la mà. Som en ple comunisme de guerra, l'any 1920, a Moscou. La duresa i les dificultats d'aquest període s'exposen amb frescor i sense prejudicis. Les dues parelles cohabituen. Neix una polèmica indirecta entre els membres del partit i els companys de viatge. El fanatisme i la indiferència posats en pla d'igualtat, provoquen un somriure bonhomíós. El joc teatral persegueix un fi essencialment còmic. La ironia no sobrepassa mai els límits de l'amabilitat. La construcció dramàtica, sempre lligada a la tradició, presenta situacions i cops de teatre d'un efecte segur.

Txoivoi rebenok (El fill dels altres, 1934) de Vassili Txkuarkin (1893-?) s'inspira en els conflictes sentimentals, força banals, i el desenvolupament apareix pesat i psicològicament inhàbil, malgrat que no manca de recursos teatrals. S'hi observa una dificultat evident pel que fa l'expressió (el «realisme socialista» està en plena afirmació). Els personatges voldrien ser humorístics però se'ns mostren més aviat patètics.

L'enginy és més subtil i més agut a les comèdies *Vne zakona* (El proscrit, 1920) de Lev Lunts (1901-1924) i *Blokha* (La puça) d'Eugueni Zamiatin (1884-1937) que, no obstant això, resten dins els límits d'un exercici, d'una temptativa nodrida de fantasia al·legòrica.

Ambdós escriptors pertanyen al famós moviment dels «Germans de Serapion» que va exercir un paper de primera magnitud dins el moviment cultural rus durant els anys del comunisme de guerra i que més tard va dispersar-se. En el seu discurs *A l'oest*, Lunts preconitza una literatura i un teatre de pura intriga i de pur dramatism, en el sentit que es desenvolupava, al mateix temps i en el mateix pla, la realització de Tairov.

El proscrit n'és un exemple típic. Se situa en una Espanya imaginària i es dedica a la recerca d'una història d'aventures, amb un ritme viu i singular. Zamiatin, d'educació anglo-saxona, es basa sobretot en situacions humorístiques i al·lusives. Amb tota evidència, en aquells moments s'obrien per a la cultura russa unes àmplies possibilitats pel que fa el gènere «fantàstic-social». Van morir prematurament per l'esgotament del règim.

La puça, segons la novel·la curta de Leskov *L'esquerrà*, ofereix la prova d'una rica imaginació escènica, que apel·la a les tradicions populars i acoloreix un seguit d'anacronismes o elements mítics, en un teixit cultural espès que, de vegades, paralitza un humor agut.

Mikhail Bulgakov (1891-1940) va emprendre aquest mateix camí. Primer va treballar amb Stanislavski en l'adaptació de la seva novel·la *La guàrdia*

blanca. Després, mentre treballava als teatres de l'estat com a «dramaturg» (conseller artístic), va escriure unes quantes obres que gairebé mai no es van muntar, a causa de les intervencions més o menys directes de l'autoritat soviètica. Amb la novel·la *La guàrdia blanca* Bulgakov es consolida com a literat. Aquesta obra va causar sensació perquè era la primera vegada que es mostraven personatges del passat, anti-revolucionaris, amb una certa humanitat. El Teatre de l'Art es proposà fer-ne un espectacle. Bulgakov, com ell mateix explica en la seva *Novel·la teatral*, de cop es va trobar projectat als ambients literaris, havent viscut fins al moment en l'àmbit del Teatre de l'Art. Després de moltes vicissituds, el mateix Stalin va autoritzar la representació de *Dni Turbinykh* (Els dies de Turbiny, 1926), forma teatral de *La guàrdia blanca*. A partir d'aquest moment, Bulgakov va menar una doble activitat: la de «dramaturg», que li permetia subsistir, i la de novel·lista. Com a tal no va publicar gairebé mai en vida i fou redescobert alguns anys més tard, fa relativament poc, tant a l'URSS com a l'Europa Occidental. Li van permetre exercir aquesta activitat malgrat l'hostilitat evident del món oficial. La tasca d'autor de teatre li va ser pràcticament prohibida. Les seves obres es van suspendre sempre, ja fos després de l'assaig general o al cap d'algunes representacions. El seu esperit creador es desenvolupa seguint dues línies: continuant el camí marcat per *La guàrdia blanca* recorda els conflictes de la guerra civil, com a *Beg* (La cursa, 1928); o bé proposa situacions còmico-satíriques, estrictament lligades a l'actualitat, com a *Bagrovi ostrov* (L'illa púrpura, 1928) i a *Ivan Vassilièvitx* (1935). Una tercera via menor presenta un seguit d'evocacions històriques com *Poslednie dni* (Els darrers dies, 1935), sobre el tema del conflicte entre el poder tsarista i Puixkin; *Molière* (o la càbala dels beats, 1936) on el conflicte es desenvolupa entre els beats que influeixen Lluís XIV i Molière; finalment *Don Quixot* (escrit l'any 1938), més aviat melodramàtic. En aquestes tres darreres obres, Bulgakov cedeix davant una forma de teatre tradicional que, a la pràctica, s'inspira en els models francesos del segle XIX. Pel que fa la resta, les seves obres satíriques recorden força directament el *vaudeville*, seguint principalment l'exemple de Gogol. *L'illa púrpura* és una de les obres que millor aconsegueix l'equilibri entre la claretat de l'al·legoria i un divertit realisme caricaturesc dels personatges. La intenció és inequívoca. Bulgakov escriu: «Considero el meu deure d'escriptor el lluitar contra tota mena de censura, qualsevol que sigui el poder que la detentí, igual que el lluitar per la llibertat de premsa.» La transposició fantàstica d'una història real —el control burocràtic sobre els espectacles, exercit pesadament i amb molt poca intel·ligència— pren consistència a escena, mitjançant una aventura del tipus Jules Verne que el censor controla ideològicament. D'aquí vénen les inacabables discussions amb el director del teatre, desitjós de salvar a qualsevol preu el seu espectacle, apressat pels compromisos. L'element còmic apareix constantment. És fantasiós i recorda l'òpereta, però amb alguns punts de sàtira contra un cert simbolisme, ahora

d'avantguarda pel que fa la forma i políticament revolucionari, com és el cas de Meyerhold i de Maiakovski. Sàtira feliç i valenta, cal emmarcar-la dins el teatre de cambra de Tairov. L'obra és una represa del *vaudeville*, és a dir, de l'opereta, i una reafirmació dels valors teatrals agafats «en se» i «per se» (avui diríem el «medium» i el missatge).

Ivan Vassilievitx, una altra obra fantàstica i satírica, ens mostra un seguit de personatges del món soviètic dels anys trenta. En aquesta obra s'hi ataquen, de manera més directa, alguns dels objectius descrits abans per Maiakovski a *Els banys*: en general, l'autoritarisme i la burocràcia. La transposició és força singular, però, en el fons, es redueix als esquemes d'una simple comèdia de costums. El procediment formal de Bulgakov consisteix a passar contínuament de l'observació realista a la deformació fantàstica, fins i tot quan l'evocació d'atmosferes i anècdotes substitueix a la sàtira, com passa a *La cursa*: els Blancs fugen a través d'Europa després de la derrota.

El conjunt de drames de Bulgakov dóna la impressió d'una obra que hauria pogut prendre grans porcions si les dificultats exteriors no haguessin parat contínuament el seu desenvolupament. És com un gran gran esbarrany, el destí del qual ha preocupat massa l'autor, de manera que no ha pogut madurar-lo, ja sigui reestructurant-lo, ja sigui precisant el seu pensament.

Caragiale i el teatre romanès

El teatre romanès neix amb Ion Luca Caragiale (1852-1912) i, en particular, amb la seva obra *O scrisoare pierduta* (La carta perduda, 1884). La nació romanesa es desperta al mateix moment. La vida teatral acompanya el ressorgiment exuberant del esperit nacional. Entre *Revizor* i *Rabagas*, *La carta perduda* complementa, mitjançant un joc teatral irresistible, el quadre de la societat europea del segle XIX, en les seves relacions amb les institucions polítiques. El caràcter dels personatges té un to típicament goglià. La construcció dramàtica està dotada d'una frescor d'invenció i de situacions que recorda les més hàbils troballes tècniques de Scribe i Labiche. El més original de l'obra és l'element grotesc, on domina el sarcasme i on ens sentim enduts per la intervenció d'un personatge clau a qui l'autor ha confiat la veritable solució de l'apòleg i que, fugint de la generalitat del símbol, aconsegueix esdevenir la imatge concreta de les experiències més altes, del camí que marca la història. Una altra característica principal de Caragiale és la seva voluntat aclaridora. El sarcasme no s'exerceix en el buit, no l'anima una intenció purament destructiva, sinó un objectiu ben definit: deslliurar la realitat social de les seves aparences hipòcrites, mostrar clarament les autèntiques relacions entre la classe política dirigent i els medis econòmics dominants.

No transforma els seus personatges en maniquins, en simples expressions d'una condició social: en fa homes, amb les seves penes i les seves passions, l'actitud dels quals és provocada per la seva situació a la societat. Així, Caragiale indica la necessitat d'una vida veritablement democràtica en la qual les opinions del ciutadà (aquest ciutadà que sempre s'acaba preguntant: «Però jo, qui he de votar?») es formin al si d'una consciència lliure, no d'una consciència forçada. Afirmar concretament l'exigència d'una llibertat efectiva de pensament i d'opinió, i d'un equilibri real entre els ciutadans i els seus dirigents.

Caragiale no oblida que, sota el fet social, s'amaga una saba d'home, s'amaga un ésser amistós que, encara que es faci instrument culpable d'una relació social baixa i tèrbola és, malgrat tot, posat a prova per les situacions i és conscient que la hipocresia de les seves accions el converteix en miserable: això ho veiem sobretot en el sentiment que uneix Stefanu Tipatescu amb Zoe Trahanache. A Caragiale la condemna no fa mai abstracció de la pietat, el sarcasme de la comprensió, el negatiu del positiu.

El teatre de *boulevard*

Del segle XIX al segle XX

De fa mig segle, el teatre francès corre cap a una quimera: renovar les pompositats de l'obra de *boulevard*, refent sobre les seves despulles aquesta revolució que els aficionats al *boulevard* de la Belle Époque havien fet a partir del *vaudeville* del Segon Imperi.

La sàtira embellida del tàndem Robert de Flers (1872-1927) i Gaston-Armand de Caillavet (1869-1915)—particularment brillant a *Le Roi* (El rei, 1909)—alterna amb el croquis de costums de Tristan Bernard (1866-1947) que va fer una petita obra mestra de comicitat i tendresa a *Le Petit Café* (El petit cafè, 1912), o amb els retrats alhora afectuosos i agressius de Jules Renard (1864-1910)—a *Le Pain de ménage* (El pa de casa, 1898) i a *Le Plaisir de rompre* (Plaer de trencar, 1897)—que són com un apèndix i un comentari dels seus textos més importants; o també amb la psicologia delicada d'Alfred Capus (1858-1922) i de Maurice Donnay (1859-1945). Després de la guerra es difon l'enginy foteta però sensible de Marcel Achard i el *pâtis* d'André Birabeau.

Les comèdies satíriques de fons social de Jules Romains (1885-1972) van tenir ressò força durador; les dues més aconseguides, des del punt de vista teatral, foren les que Jouvet va dirigir: *Knok ou Le Triomphe de la Médecine* (Knok o el triomf de la medicina, 1927) i *Monsieur le Troubadec saisi par la débauche* (El senyor Trouhadec víctima de la disbauxa, 1930). Totes dues mostren personatges típics per als quals la vida social és una raó de ser i un suport moral: tot plegat sota una visió irònica però no per això menys versemblant. Knok (cèlebre interpretació de Jouvet) aconsegueix imposar la ciència de la medicina com una necessitat quotidiana inevitable a la petita

ciutat on acudeix per adquirir experiència. La qual cosa, no cal dir, es converteix per a ell en un avantatge moral i material. Jules Romains utilitza una progressió dramàtica i un diàleg que determinen un estil sec i nerviós, amb el risc de tornar-se esquemàtic, demostratiu.

Georges Duhamel (1884-1966) i Jean-Richard Bloch (1884-1947), units per una mateixa visió literària, han lliurat algunes obres de teatre que se situen en un pla d'indubtable noblesa, sense res de notable: Bloch, *Le Dernier Empereur* (El darrer emperador, 1920); Duhamel, *L'Oeuvre des Athlètes* (L'obra dels atletes, 1920).

Dos anys més tard Armand Salacrou i Jean Anouilh van donar a l'obra de *boulevard* una dimensió gairebé satànica.

Salacrou

Amarg i imperceptible, el somriure de Salacrou de vegades pot semblar gratuït i llunyà: molt al contrari, reflecteix de biaix la pròpia aventura de l'època. El desfasament sorprèn i desorienta. Ens trobem davant una metàfora i una paràbola contínues d'aquest mateix malestar i d'aquestes mateixes contradiccions de les quals és plena la nostra vida social, fins a les fibres més íntimes. D'una banda hi ha la ineluctable empena cap al progrés que no podem aturar, i de l'altra banda, l'eterna disposició cap al mal i cap al pecat pròpia de la natura humana, de manera que sempre ens preguntem si és possible disminuir a l'expressió més mínima el mal estès per tot el món. És possible transformar i millorar la societat i així aconseguir una consciència humana diferent i millor. Però tota revolució religiosa, moral o política acaba fracassant sempre perquè els homes es fallen a ells mateixos. Malgrat tot, els fruits maduren; només la tristesa els impregna d'ara en endavant.

Salacrou ha donat voluntàriament un exemple modest d'aquesta llei fonamental, un exemple límit per allò que hi pot aparèixer de subtil, i per això mateix tan significatiu: *Un homme comme les autres* (Un home com els altres, 1936). Cada espectador s'identifica amb Raoul Sivet, apoderat d'una societat coronera. La culpa trenca l'amor de Raoul i d'Yveline i el de madame Berthe i Denis, que semblaven feliços. Apogeu dramàtic. L'amor és embrutat per la confessió o la violència: per anorrear d'alguna manera la ficció de la puresa. L'amor no pot deixar viure, però tampoc no pot viure amb culpabilitat. Romandrà en Raoul, en Yveline, i també amb Berthe, que n'està assetegada. L'amor, com el progrés en la societat i en la història, es mutila amb les seves pròpies armes; i malgrat tot continua existint i segueix el seu destí.

Per a Salacrou, es planteja una pregunta que és un factor determinant de la seva actitud. És una pregunta que ha obsessionat les darreres relacions entre

la filosofia i la religió en Kierkegaard i Txeostov: la felicitat està per naturalesa en conflicte perpetu amb el coneixement? El coneixement pot ser pecat, angoixa. Llavors la felicitat seria immoral i injusta: a rebutjar. La tempesta que aixeca una hipòtesi tan desconcertant la trobem aquí, en certa manera, però amb ironia: és una tempesta en un vas d'aigua, és a dir, en la història d'una parella qualsevol: Raoul i Yveline. La confessió de Raoul i la seva veritat els lleva a tots dos l'únic mitjà que tenien de ser feliços: un amor sense límits. Sigui quina sigui la seva existència, la seva classe social, la seva història. Separada qualsevol il·lusió i qualsevol hipertròfia conceptual, la tragèdia humana es redueix als seus límits propis: el seu destí encerclat entre l'esperança i la desesperança, en un vaivé perpetu. Empenyent l'obra de *boulevard* fins al seu paroxisme, Salacrou vol donar-li un valor simbòlic, fer-la acostar a la definició d'una època i dels seus costums, és a dir, d'alguna manera, de l'existència humana (amb diversos recursos a la intenció dels «bon Déu», cada cop menys humorístics a mesura que es repeteixen). Amb un dolor sincer, Salacrou nega tota raó a l'existència i troba un contingut múltiple, de nombroses facetes, ric de possibilitats; però els diversos factors no s'hi combinen, ans el contrari, s'hi anul·len. Malgrat tot, la vida pot tenir un sentit positiu. Però avui dia, a «un home com els altres», que no té força per rebel·lar-se ni per trobar solucions, només li queda el fàstic pur i simple, arranat pel plaer de l'estirabot: «Als homes no els agraden les empreses desesperades.» Els personatges de Salacrou ho demostren.

Aquest és el tema de les seves comèdies, des de les primeres que tingueren un gran ressò: *L'Inconnue d'Arras* (La desconeguda d'Arras, 1935) i *Histoire de vivre* (Història de viure, 1939). Hi desenvolupa una tècnica de l'evocació brillant i original. *La Terre est ronde* (La terra és rodona, 1937) evoca el descobriment del continent americà. L'obra comença quan la notícia arriba a Florència i es desenvolupa durant el sis anys en els quals, con un meteor, Savonarola passa i s'extingeix. Salacrou hi descriu les reaccions d'un grup de personatges i il·lustra els trastorns que les circumstàncies històriques produeixen en els seus assumptes personals. Fa planar damunt d'ells l'ombra del Germà, que oscil·la entre l'exaltació i la depressió, entre la lògica i la histèria. A *La terra és rodona*, Salacrou també utilitza el seu expedient habitual: fer entrar visions noves en esquemes usuals. Aquí —i el tema ho justifica— reprèn el drama romàntic d'estil alemany. Les situacions obeeixen a una exigència: constatar la petitesa dels personatges dominats per un destí històric més gran que els seus sentiments, que els seus pensaments i que els seus afectes. «La terra és una taronja en el cel», diuen. I d'aquest món, ells no són més que aparences provisionals. Això no obstant, sota les formes més imprevisibles i en el transcurs d'esdeveniments sense noblesa, es constitueix una justícia històrica i, malgrat les aberracions que els contrarien (encara que de bona fe), els valors fonamentals de la vida no són mai vençuts. La descripció dramàtica combina aquest cop l'estil del fresc i el sentit del detall. Les

passions humanes són sorpreses en els seus replècs més íntims, i això no manca de grandesa.

A *Les fiancés du Havre* (Els promesos del Havre. 1943) reviu la província francesa amb els seus ambients socials característics que ignoren el per què de la seva existència. Hi descobrim els seus drames secrets, adornats de seduccions metafísiques que recorden les de Priestley. Els personatges, derrotats per la veritat i per la moral, proposen, a través de la ploma de Salacrou, una realitat particular —l'espectre del drama de cadascú— en una època que torna en el record com un malson, encara que el travessi un raig de llum.

Troblem el mateix joc a *Les Nuits de la Colère* (Les nits de la còlera, 1946), temptativa generosa i fidel a l'esdeveniment, fins i tot en els detalls; Salacrou ha volgut aturar la seva mirada, exposar el que ha vist, però no es llança amb cos i ànima en el tema. Jean, partidà i sabotejador, resumeix tota la Resistència. Fa saltar un tren, el fereixen i es refugia a casa d'uns amics, que el lliuren a l'enemic per covardia. Les SS el maten sense aconseguir sotmetre'l. Apareixen també la seva dona i els seus companys de lluita. L'interès es concentra en Pierrette i Bernard, la parella de traïdors gairebé inconscients. Bernard està completament sotmès a Pierrette. I Pierrette, per què ha traït? Por de veure's compromesa, desig de protegir els seus fills d'una possible tempesta? Potser substisteixen rancors amagades i tenaces. Però el drama no s'aclareix. Tots dos volen la pau; volen creure a qualsevol preu que no han de lluitar. La història sencera és espectacular i animada per un artífici tècnic curiós: fer parlar els personatges després de la seva mort, i fer-los recordar la realitat del passat en contacte directe amb els vius. La tècnica del record era millor a *La desconeguda d'Arras*. Aquí ofereix resultats desiguals que, algunes vegades, són forçats i confusos. La progressió dramàtica és acompanyada d'observacions i reflexions psicològiques; proposa conflictes d'idees i de sentiments. Els diversos personatges permeten fer alguns descobriments psicològics singulars. El diàleg posseeix un moviment i un estil que denoten bones qualitats literàries. Malgrat això, el tema i l'estructura continuen sent, essencialment, melodramàtics, romàntics en sentit menor. A partir de *Les nits de la còlera* podem constatar que Salacrou tot i adoptar temes, i sobretot circumstàncies de gèneres diversos, és incapaç de renunciar a allò que era la constant de les seves obres precedents (les millors): donar una volta metafísica i moral a les aventures quotidianes, sobretot amoroses, de la mitjana i alta burgesia francesa. Salacrou havia donat una nova dimensió als «casos» que el repertori francès exposava brillantment des de feia un segle. Allò que havia esdevingut convenció teatral, «el joc dels amors i les traïcions», Salacrou ho havia ofegat amb una sèrie de consideracions i d'aprofundiments psicològics que restablien el contacte amb la realitat quotidiana dels espectadors. A *Les nits de la còlera*, això no obstant, l'intent de renovar-se sembla evident, però es queda a mig camí. L'autor se sent afectat pels esdeveniments, creu necessari

representar-los perquè veu fins a quin punt les consciències han estat apagades, però acaba caient en els esquemes d'abans de la guerra.

Le Soldat et la Sorcière (El soldat i la bruixa, 1943) és un pur divertiment, com declara explícitament el seu autor. El teló de fons, històric —els tempestuosos amors del mariscal Saxe i una actriu—, només serveix per fer brillar les psicologies interessants i agradables.

Retrat sarcàstic, divertit i versemblant —segons els preceptes clàssics de la tradició còmica—, d'una de les dues-centes famílies que diuen que dominen França, *L'Archipel Lenoir* (L'arxipèlag Lenoir, 1948), és una d'aquestes obres que atrauen el lector amb una saviesa literària, subtil, i amb una amable intel·ligència crítica. Per a la representació, Salacrou hi ha afegit un segon acte: les necessitats pràctiques han mortificat així la seva inspiració i han fet l'obra híbrida, amb un final postís, forçat, que es fa ressò de la vena literària de la seva joventut i que malmet els resultats adquirits. El segon acte no convenç i trenca l'humor voluntàriament «metafísic» del primer. En el fons, la sàtira no sobrepassa els límits de la broma: els escàndols que enregistren els fets diversos són més sorollosos i tenen més imprevistos. El vell Lenoir s'acontenta amb poc. La hipocresia dels altres Lenoir és massa natural per sorprendre'ns. La realitat, certament, és més complexa.

Dieu le savait (Déu ho sabia, 1950) complica algunes ben normals històries d'amor gràcies a un teló de fons situat en l'època de la Resistència, i a un quadre moral, viscut segons una lògica implacable de la predestinació. Salacrou ha volgut refrescar les seves obsessions projectant-hi damunt la llum crua de Luter. És evident la influència d'una determinada cultura, tenyida de protestantisme, que es complau en aquests turments on es mesclen el sexe i la religió (en una perspectiva més gnoseològica que fideïsta).

Amb les seves darreres obres, *Les Invités du Bon Dieu* (Els convidats del bon Déu, 1958), *Le miroir* (El mirall, 1956), *Une femme trop honnête* (Una dona massa honesta, 1957), *Boulevard Durand* (Avinguda Durand, 1962), Salacrou torna decididament a l'esperit de les seves obres d'abans de la guerra, i es torna a consagrar a aquells ambients provincials que recorda. No hi manquen les acotacions brillants i les proeses tècniques. Però el gènere perd contacte amb la seva època i la inspiració ja no té aquell mordent ni aquella originalitat que lieren pròpies. El temps i els esdeveniments han deixat endarrerir les fórmules a les que Salacrou busca noves sortides.

Anouilh

En l'home modern hi ha una necessitat mig fisiològica mig psicològica d'autodestruir-se, a través de la memòria, del diari íntim, de la confessió de

les seves faltes i de la seva decadència de l'àngel a la bèstia, voluntària o no. Jean Anouilh és el protagonista constant dels seus drames. Cada rèplica del seu teatre és una rèplica de la seva vida. Cada delit consumat és una de les seves faltes. Cada actitud dels seus personatges és el reflex de les imatges que van envoltant la seva joventut; fins al punt que les seves obres segueixen la mateixa corba que la vida d'un home: el conflicte dramàtic s'hi desenvolupa àmpliament, però és únic, i les figures enmig de les quals evoluciona el destí de l'heroi conserven una fesomia sempre semblant, fixa, hieràtica. Jean Anouilh és d'aquells per als qui l'art té, sobretot, un sentit personal, a l'abast d'una expansió, d'un alliberament: una confessió pública en què la vida es resol.

El conflicte fonamental dels drames de Jean Anouilh, els termes de l'error que mina l'existència, vénen donats per l'entorn familiar on es creix, on estem condemnats a viure després, malgrat qualsevol revolta. Intentem evadir-nos de la situació en què el destí ens ha posat, però el temps de l'aventura i de l'esperança ha passat. La vida enregistra la fallida d'aquest intent: així ho trobem a *Le Voyageur sans bagages* (El viatger sense equipatge, 1937), *La Sauvage* (La salvatge, 1938), *Eurydice* (1942), *Roméo et Jeannette* (1946). Quan Anouilh es proposa semblar alegre o serè, la seva renúncia no deixa de ser evident. Les *Pièces roses* (Obres roses) semblen demostrar la possibilitat de l'evasió i de la felicitat en un món nou: en realitat, n'assenyalen la inconsistència, el fan fabulós i imaginari —com l'amor del príncep a *Léocadia* (1941)—, i deixen entreveure que per millor solució de la vida la seva negació en el somni, en aquestes imatges roses en les quals hom es bressola quan se situa fora de la realitat i el sentit comú.

L'ambient familiar, que reuneix els individus en un grup primordial, ha maculat, rosegat i pervertit totes les relacions humanes. Ha creat una xarxa d'intrigues, de violència, d'hipocresies, de ressentiments, d'inhibicions, que hom no pot defugir i que acaben per fer malbé la raó de ser, nodrint-la de tot allò que hom recela de mal, d'impur. En tant que hom encara és pur, que no vol abdicar de res, mena una lluita sense quarter per tal de convèncer els altres que el mal és guarible i per tal d'arrenegar-los del seu destí. La lluita és generosa, però està perduda d'entrada. Hom acaba deixant-se arrossegar al terreny d'aquells que esperava salvar, per confondre-ho i perdre-ho tot. En el transcurs de la lluita, apareix l'amor, que podria salvar-nos de l'ambient familiar i conduir-nos als horitzons de la vida; però l'amor no té mai cap possibilitat, sempre està minat per la mort (com en el cas d'Orfeu i d'Eurídice), per la impuresa i per la inconstància. El destí de la creació i el pecat original es repeteixen a cada existència.

Antigone i *Médée* (1948) pertanyen al gènere de renovament dels mites clàssics. Mites? Conflictes d'idees? Cruïlles històriques? Nostàlgia poètica dels símbols humans? Replec sobre l'etern retorn del passat? *Eurydice* era una transició, un pas de colors vius. *Antigone* és un exemple perfecte de la nova

forma: això no obstant, tan elegant i viva en la seva progressió com fràgil en la seva substància. A *Médée*, un cop més, es tracta d'una revolta per aconseguir un alliberament.

Anouilh dona a les seves obres una continuïtat de to veritablement admirable: hi repeteix la història d'una innocència que les circumstàncies i els homes marceixen. De vegades la reforça amb la figura redundant i gar-ladora d'una dona de cinquanta anys que té una influència destructiva, més o menys conscient, sobre aquesta innocència. Al principi d'aquest tema inamovible —que retorna amb la mateixa insistència i el mateix significat simbòlic que els somnis—, Anouilh broda múltiples variacions, usant el més possible reminiscències literàries que li permetin fer un *pastiche*. Poua a mans plenes en les fonts més diverses, en Feydeau i en Cocteau, en Becque i en Giraudoux.

Colombe (1950) no desmenteix la regla. Aquesta obra quadra perfectament amb el món d'Anouilh. No li falta un cert atreviment en la representació, ni un humor acolorit en algunes rèpliques. Anouilh compon aquí una hàbil mixtura on el «negre» fa tot l'aspecte d'una exposició complaent de les coses tèrboles, i el «rosa» d'un idil·li de novel·la per a noïetes. Satisfà així les exigències ambivalents del seu públic i obté un gran èxit. L'*aggiornamento* del teatre de *boulevard* s'acompleix a través d'incursions en l'element tràgic i sota el pretext d'un ombrívol moralisme que, això no obstant, es complau a investigar sobre totes les versions possibles del «pecat».

Com en tota dramaturgia extensa, en el cas d'Anouilh intervenen en algun moment els recursos del gust i de l'ofici, que despersonalitzen l'obra i imposen el joc teatral com un objectiu en ell mateix: això passa a *La Répétition ou l'Amour puni* (L'assaig o l'amor castigat, 1950), variació al voltant del «teatre dins el teatre», a *L'Alouette* (L'oreneta, 1953), nova Joana d'Arc, a *Cécile ou l'École des Pères* (Cécile o l'escola dels pares, 1951), divertida paròdia de Molière, i a *La Valse des Toréadors* (El vals dels toreros, 1952), variació i comentari sobre Feydeau. No és estrany que el públic es deixés impressionar. Basat en una sòlida tradició, cadascuna d'aquestes obres desplega uns encants psicològics o còmics capaços de divertir o d'interessar. Anouilh es presenta, doncs, com l'últim avatar de l'autor de gran èxit, però es descuida de fer algunes obres satíriques d'un «mal gènere».

El vals dels toreros, sens dubte, marca un límit: el de la imaginació de l'autor que es conforma a crear un divertiment. Certament no hi falten els trets satírics, sense sortir de la tradició, fins i tot amb un punt d'angoixa i de menyspreu. Anouilh mescla amb sàvies dosis de pintura de costums, el caràcter i l'encreuament de casos de *vaudeville*. No decanta mai la balança cap a cap costat. Només experimentem un cert cansament davant algunes insistències sentencioses, sempre de bon gust. En definitiva, el sentiment de malestar neix quan la personalitat d'Anouilh es vol imposar. L'harmonia i l'equilibri són perfectes, en tant que l'autor aconsegueix reflectir les tendències del públic, els seus humors més dissimulats, més tenaços.

A *Ornifle ou le Courant d'air* (Ornifle o el corrent d'aire, 1955), el comte d'Ornifle, poeta i don Joan, té la naturalesa d'un adolescent aviciat i rebel. Comèdia falsa, convencional, *pastiche* considerable és, malgrat tot, teatre en l'estat més pur, en el qual entrem amb gust. Paradoxes, aforismes, cites, retrats imaginatius del natural demostren una inefable frivolitat que es burla de les idees més greus. Anouilh es dirigeix a un públic conscient d'aquest joc al qual és afeccionat. Dóna matèria a l'espectacle, igual que el seu poeta protagonista compon cançons per a les revistes d'èxit. Rejovenix el *vaudeville* amb un vernís clàssic (en aquest cas amb referències al *Don Joan* de Molière). Després d'haver escrit poesies inspirades, de bona factura i de bona tradició, Ornifle ha preferit dedicar-se al comerç de dames. Naturalment pren contacte amb els seus cossos i no pas amb les seves ànimes. Ha lliurat la seva musa obedient a les exigències dels cantants (és una musa servil, senyora de les rimes i de les síl·labes). Es deixa corrompre per un amic vulgar i groller, però de bon cor, i sobretot que és propietari de tres teatres, cosa que li permet papallonejar. Es diverteix amb la seva secretària i amb la sevaciada, totes dues bojament enamorades d'ell, però respecta i ignora la seva dona. Anouilh situa Don Joan en els temps moderns, però no li és fàcil exposar el seu nou conflicte interior. Només hasabut seguir les petjades del seu il·lustre predecessor (a diferència d'O. W. de Milsz, amb el seu emotiu Don Joan). Ens presenta la lluita grotesca entre els valors de l'esperit, personificats per la secretària (la seva «consciència») i per un capellà espavilat, i els valors de la matèria, de la vida, de la realitat, que Ornifle, monstre del cinisme, afirma, defensa i proclama a cada acció i a cada paraula (tret de les cançons religioses, escrites per assegurar-se els favors del Cel). El bé i el mal, el pecat i la puresa es donen la mà. Ornifle, que sent com s'afebleix el seu cor, arribaria fins i tot a convertir-se (això no li passa mai a Don Joan). Quan ha superat la crisi torna a la seva actitud habitual, més decidit que mai a jugar a l'engany amb la fauna femenina. I el trobem fulminat al lllindar de la seva darrera aventura. Anouilh ha guarnit aquest esquema amb un seguit de rèpliques divertides i efectives, però també amb troballes del gènere clàssic (com el fet de reconèixer un fill que ja té vint anys) o, per contra, ultra-modernes (com el recurs del magnetòfon en algunes seqüències humorístiques). Situacions i reminiscències provenen de les fonts més diverses, i no tenim cap dificultat per a reconèixer-les. Anouilh utilitza la seva gràcia per exposar-les, gairebé com si volgués denunciar els còmplices. Predominen les referències a la literatura catòlica; mostren una predilecció, que l'autor no vol amagar, per un sistema en bona harmonia amb les necessitats de la vida, sempre obert al perdó i preocupat per convertir el diable en un seductor.

Quan arriba a la seva maduresa, Anouilh abandona el camp dels impulsos interiors cap a formes de vida més lliures, evocades amb nostàlgia, per tal de reflectir de manera precisa i definida la seva posició en el món, a través d'una sàtira molieresca, és a dir, basant-se en les reaccions d'un caràcter. Anouilh,

de qui coneixem les seves tendències conservadores, pràcticament alineades amb la desapareguda Action Française, ataca el món oficial que dominava França fins a l'arribada de De Gaulle, se'n burla i en desemmascara les hipocresies. *L'Hurluberlu* (El baliga-balaga, 1956) i més encara *Pauvre Bitos ou le Dîner des îetes* (Pobre Bitos o El dinar dels caps, 1956) manifesten un rebuig menyspreador de la Quarta República i branden sovint diversos temes gaullistes, heretats de la tradició maurassiana i que s'acosten als costums feixistes. La revolta i la negació que animen els personatges corresponen a la dreta més rígida, que d'altra banda sempre troba apòstol i abanderats dins la cultura francesa, de Barrès a Montherland, que se suma a un catolicisme singular, heroic i més orgullós que no pas caritatiu: és el que trobem a *Becket ou l'Honneur de Dieu* (Becket o l'honor de Déu, 1959).

Pobre Bitos és una de les comèdies que ha causat l'escàndol més gran del teatre francès aquests darrers cinquanta anys. Bitos, magistrat de la República, arribat a un lloc elevat gràcies als governs dits democràtics que s'han succeït d'ençà de l'Alliberament, personifica els radicals moderats, tradicionalment amb tendències d'esquerra. Surt del no-res i aspira inconscientment al privilegi. Un grup de nobles i industrials el conviden a dinar. Cadascun d'ells es disfressa d'un personatge important de la Revolució, Bitos ho fa de Robespierre. Durant el dinar es du a terme un veritable procés dels seus actes. Fins i tot compareixen testimonis directes i oblidats d'alguna de les seves febleses més greus i d'episodis enterrats pel temps. Bitos se sent humiliat i derrotat. Els comensals fan veure que el conviden a formar part d'aquesta societat que li és tan hostil, però que, en definitiva, l'atrau tan poderosament. Li juguen una darrera mala passada i ja el tenim enfonsat, convertit en no-res, però l'autor sent per ell una engruna de pietat: *Pobre Bitos...* més que no pas una comèdia és un veritable pamflet dramatitzat. I, seguint la tradició, al llibel no li falta un cert gust per la infàmia. Anouilh ataca els poderosos, es burla de les autoritats oficials i les cobreix de ridícul, per no dir de fang (no sense motius vàlids). La seva posició real no importa, el que importa és que el seu sarcasme es basi en la raó i es tradueixi en vitalitat teatral, en un joc brillant d'imatges i de conceptes evocats en el marc d'una sàtira de l'època que té per tema la renovació avortada l'any 1945.

El baliga-balaga descriu el destí d'un general retirat —el subtítol especifica *o el reaccionari enamorat*— que viu a la seva confortable possessió, però que veu com fracassa la seva vida privada i les seves empreses públiques (un complot entre els pagesos intenta tornar la «dignitat» a França i lliurar el poder als militars o a la corona). Anouilh ens situa davant el «misanthrop» d'avui en dia, desdenyós i piadós. Una gran ombra plana damunt aquesta comèdia (a l'època el general De Gaulle estava retirat a Colombey voluntàriament). Les reminiscències de Molière prenen el lloc del mite, en tant que element renovable a la llum de les situacions actuals. Un cop més, Anouilh s'identifica amb el seu heroi, fins i tot si, exteriorment, els seus destins semblen diferents

del tot. És a través d'aquest heroi que exposa les raons del seu menyspreu i de la seva hostilitat envers el món. Tot presentant el general com una víctima de les estructures modernes i del parlamentarisme, suscita cap a ell simpatia i popularitat, encara que subratlli els seus aspectes còmics. Arriba a deixar-lo dos cops fora de combat a mans de representants de la petita burgesia i dels intel·lectuals, d'esquerres, és clar. Tot presentant-lo com el campió de l'honestedat, del rigor, de l'honor, no fa més que anticipar-se a un futur que tothom coneix. Com sempre, Anouilh recorre al *vaudeville*, als seus sentiments i ressentiments personals (entre altres coses ens fa assistir a una paròdia del teatre de Samuel Beckett). Fent això, demostra un talent dramàtic lleuger i hàbil. Rèpliques i situacions (agafades d'algunes obres seves anteriors: veieu la representació al jardí) semblen fruit d'un joc. La ploma és fàcil i aviva la polèmica. Personatges, esdeveniments, conflictes fan de vegades la impressió que només viuen en funció d'un diàleg brillant, però destinat a un consum ràpid. Amb els anys, Jean Anouilh ha reduït la seva protesta al mal humor (un humor *qualunque*, que troba un ressò favorable a la platea). Aquest humor d'un escriptor afortunat esdevé tema teatral; pel que fa la seva tècnica, s'esforça a ser agradable —agradable per ella mateixa— a través d'estriabots i de patestismes fàcils. Al final d'una àmplia corba creadora i d'experiències heterogènies, Anouilh descobreix el joc teatral deliberadament gratuït. Durant decenniis havia exposat les seves indignacions personals i les reflexions que li comportaven. Va ser per l'èxit? Els ressentiments que sempre l'havien commogut van callar. En neixen altres, però l'autor els embolcalla de divertiment amb una imaginació lleugera.

D'un tema que quaranta anys abans hauria pogut produir els alexandrins de Rostand i que fa trenta anys es va traduir en l'eloqüència lírica d'*Assassinat a la catedral* de T. S. Eliot, Anouilh en va treure un brillant pretext per a comèdia. *Becket o l'honor de Déu* agafa el camí del misticisme, de manera mig conscient, mig divertida. Però no ens hem de fer il·lusions a propòsit d'això. El misticisme no és més que un estimulants teatral, un motiu pintoresc (com ho va ser durant algun temps per a D'Annunzio). La teologia catòlica, els sants com Thomas Becket, que recorden la supremacia moral del sacerdoti, «l'honor de Déu», en qualsevol empresa civil, només són instruments de la imaginació teatral, com ho van ser antany les banyes per als autors de *vaudeville*. Les inclinacions són passatgeres i canvien de manera sovint reaccionària. Anouilh sap recollir la inclinació de la seva època. El seu cinisme declarat, la seva frivolitat que només és aparent, l'hàbil estructura dramàtica de les seves obres, el seu llenguatge nodrit d'aforismes irrespectuosos que semblen amagar veritats, tot això va conquerir primer els actors més en voga i després, en bona lògica, un públic molt ampli. Notarem, però, que a diferència dels autors de *vaudeville* de la Belle Époque, Anouilh no porta mai la negociació fins al final (aquells, en efecte, reduïen l'home a la baixesa dels seus apetits). Nega per satisfer el gust del públic, que considera l'escenari com un

lloc on es pot donar lliure curs a allò que s'inhibeix normalment; però deixa un gran marge de salvació i d'esperança, uns salvavides ben sòlids on l'espectador es pot agafar: a causa de la seva vaguetat, el misticisme apareix com l'expedient preferit. L'amistat entre Enric II Plantagenet i el seu canceller Thomas Becket provoca un canvi ben teatral quan es transforma en hostilitat ferotge perquè Becket, esdevingut primat d'Anglaterra per decisió reial, es converteix en defensor de l'església i de l'amor de Déu. A l'interior d'aquesta dialèctica (que l'afecta molt poc), Anouilh crea dos personatges d'una bonica vitalitat teatral. Enric II és natural, ple de vida, capriciós, aparentment ruc, però coneix el valor dels desigs secrets dels homes, comprèn substancialment la seva funció de rei i viu per a ella. Amb la seva grolleria i els seus judicis desencantats, enmig de les solituds i de les servituds a què l'obliguen, l'interès de la seva casa esdevé infrangible. Becket, generós i cordial, aprèn l'art de la governació, sap treure'n profit, usa la seva situació de subordinat, d'amic i de conseller, amb els seus drets i els seus deures. Era un bufó, ple d'humor i d'humanitat. El veiem agafar el càrrec de canceller i servir fidelment a la corona, amb un sentit perfecte de l'estat. S'esdevé aleshores l'aventura imprevisible de l'*itinerarium mentis in Deo* que acaba en martiri. Anouilh ens descriu aquest nou Becket serè, fins i tot alegre, i desproveït de qualsevol fanatisme. Després del *flash-back* inicial, la construcció s'articula amb molta vivor en un seguit de petits quadres històrics. La rèplica agafa sovint un tombant humorístic i les escenes segueixen una corba expressiva, degudament calculada. El divertiment està assegurat a la primera part, rica en trets còmics. No hi fa res que hi intervingui el to místico-parètic. Que, d'altra banda, no sembla convèncer gaire ni el mateix autor.

La darrera comèdia de Jean Anouilh, *Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron* (El forner, la fornera i l'aprenent, 1968) dóna una versió, en termes sobretot onírics, de conflictes familiars, al si d'una respectable burgesia mitjana. L'autor hi practica el divertiment pur, que la seva habilitat costumista sap fer agradable.

L'obra d'Anouilh —abundosa i que des del punt de vista artístic roman en un pla mitjà, malgrat la singularitat dels temes— evoluciona des de les còleres i els somnis juvenils, exhalats en un seguit de transposicions de la vida real i quotidiana, cap a la maduresa d'un caràcter que es reflecteix en el món, que hi pren posició, que es mou entre l'hostilitat i les aliances, contra aquestes dificultats que oposen l'individu i la col·lectivitat, l'un als altres, seguint els camins tradicionals de l'amor, l'amistat, la fe, l'activitat.

Permanència del teatre de *boulevard*

Durant la postguerra, André Roussin (1911-1987) ha entroncat directament amb el mecanisme còmic més tradicional, sense intentar res més que posarlo al dia. I va obtenir grans èxits: *La Petite Hutte* (La cabana, més de dues mil representacions d'enguà de 1947) i *Lorsque l'enfant paraît* (Fins que apareix el nen, 1950). Roussin reprèn l'estil de Feydeau, l'adapta al gust actual i tot apostant a fons pels elements d'èxit, sap fer viure els seus personatges, gràcies a croquis enginyosos de les psicologies, dels caràcters i dels costums. Roussin perpetua, no sense finor, la tradició i el gust del teatre de boulevard. Ha sabut, doncs, estar de moda per tal que la moda duri. Amb *L'Étranger au Théâtre* (L'estranger al teatre, 1950), obra en un acte, va voler oferir-se una breu incursió en l'avantguarda, menada amb molt d'enginy i amb una força sorprenent.

Després ha tocat el torna Félicien Marceau (1913) d'enfilarse al firmament de l'èxit, en el gènere lleuger i brillant. Gènere que no aconsegueix emmascarar alguns raonaments pseudo-conceptuals a *L'Oeuf* (L'ou, 1952): l'ou és el símbol del sistema social, al que sembla necessari aferrar-se. Tampoc no és inútil manllevar el sistema de relat en primera persona, degudament entretallat de sainets, al qual el cinema ens ha acostumat de fa temps. La substància no canvia per això: pintura de caràcters còmics en situacions familiars burgeses i en el famós triangle. Marceau gosa empènyer fins a l'assassinat de l'esposa adúltera. Amb una astúcia diabòlica, el marit fa condemnar l'amant en lloc seu (el tribunal és d'allò més humorístic). Però aquesta variant no anul·la per res les regles del gènere, que són de no preocupar-se per la versemblança de l'acció, sinó simplement fer-la agradable. Tot posant en pràctica aquest virtuosisme teatral, Félicien Marceau va tenir inspiració fins a la meitat de l'espectacle. Quan no queda més recurs que l'adulteri, el joc cansa i es fa pesat, l'artifici es fa massa visible. Naturalment, en aquest gènere, el pretext s'aguanta si hi ha un intèrpret capaç de sostenir-lo a pes de braços.

A *La Bonne Soupe* (La bona sopa, 1958), Félicien Marceau repeteix el procediment: un tema central, un seguit de petites escenes retrospectives, amb l'afegit d'un segon personatge que evoca la joventut de l'heroïna. I l'èxit es repeteix. Els personatges i les situacions difereixen poc dels clàssics del gènere. En darrer terme, una certa burgesia francesa, amb les seves penes i les seves mesquineses: tema ja àmpliament explotat a la literatura i als escenaris. Marceau el tracta, sinó amb autenticitat, com a mínim amb una certa acuitat. Així, l'anàlisi psicològica de la prostituta Marie-Paule és agre de debò. Aquesta constitueix la base escènica de l'obra.

En passar, després de la guerra, de la novel·la al teatre, Marcel Aymé (1902-1967) no va perdre les seves qualitats de descripció còmica del petit món que coneixia i aposta deliberadament pel divertiment burleta. *Lucienne*

et le Boucher (Lucienne i el carnisser, 1948), *La tête des autres* (El cap dels altres, 1952) manlleva a la sàtira material per a un joc mogut i ple de paradoxes (en el segon cas, la sàtira era tan violenta que va escandalitzar als parisencs). *Les Quatre Vérités* (Les quatre veritats, 1954) no és més que un pur joc teatral, sense conseqüències, però que s'aguanta perfectament damunt l'escenari. *Clérambard* (1950), per contra, revela les secretes predileccions de l'autor, generalment ocupat a representar objectivament i a explicar les estranyeses del món. Sobre una trama còmico-satírica, que retroba una mica el teatre sagrat medieval, Marcel Aymé relata aventures fantasistes, de tall romàntic, al gust dels espectadors més conspicus.

Marcel Aymé no es distingeix per la finor i no deixa els camins tradicionals. Les seves qualitats apareixen quan esbossa figures tretes directament de la crònica quotidiana i quan tracta, sense gaire precaucions, problemes de gran actualitat, davant els quals adopta una actitud satírica de regust molieresc. A *Les Maxibules* (1961), la sàtira ateny una de les dues-centes famílies de la indústria francesa. Però és atemperada per una tècnica teatral prou nova i enginyosa, que fa un cert efecte al públic i el diverteix.

L'actor-autor François Billetdoux (1927-) va tenir la vista de triar per títol d'una de les seves comèdies l'expressió *Tchin-Tchin* (El brindis, 1958), que converteix en el símbol del retrobament entre dues existències que, sense això, haurien naufragat. Per etapes, i cada cop al voltant d'una copa, es crea una aliança capaç de sostenir i de justificar dues vides, tot duent-les cap a una nova via. Els dos herois de la comèdia han vist la ruïna dels seus amors i dels seus respectius casaments. Es troben en l'inútil intent de tornar a lligar les seves relacions. El marit de l'una l'enganya amb la dona de l'altre. Els dos adúlter fugen junts. Als dos éssers abandonats no els queda més que brindar junts, amb amistat. No es tracta d'amor, en el sentit normal del terme, sinó de dos complexos d'inferioritat que es reconforten i es compensen. A poc a poc, aquest lligam subtil, acaba trobant l'equilibri i una força íntima, malgrat la seva fragilitat i el punt de partida alcohòlic. A poc a poc, veiem evolucionar la concepció de la vida que tenen els nostres dos desesperats: de «burgesos» i «alienats» que són quan s'alça el teló esdevenen cada cop més «anarquitzants» i «maleïts», per acabar sent vagabunds submergits en allò que hom anomena la «amoralitat». No hi ha gran cosa d'original en aquest bocí de brillantor amb el qual Billetdoux ha conegut l'èxit i una certa celebritat. Diversos temes, característics d'una determinada dramaturgia d'abans de la guerra hi són assimilats i vulgaritzats, al llarg d'un diàleg brillant, sembrat çà i lla de subtileses psicològiques i d'estirabots aguts i enginyosos.

Va donc chez Törpe (Vés a can Törpe, 1962) recorre deliberadament al recurs de la investigació policíaca. En pocs mesos s'han produït diversos suïcidis a l'hotel Törpe, regentat per una dona jove i bella. Karl Töpfer hi va a investigar per encàrrec de les autoritats superiors. Els seus interrogatoris es concentren

en la jove mestressa, que sembla atreure els candidats al suïcidi i empènyer-los cap al gest suprem. Però no hi ha cap misteri a descobrir: només dues concepcions en contrast total. La primera, la de Töpfer i dels seus inspiradors, seria poc més o menys del tipus bolxevic: un sentit positiu de la vida i dels seus deures, un dinamisme d'implícacions purament pràctiques, orientat cap a l'adquisició de béns concrets. La segona, la d'Ursula-Maria i dels seus llogaters (una galeria de desarrelats) reclama el dret al dubte, al turment, a les eleccions decisives, entre les quals hi ha la de refusar la vida: en resum, és l'hereva de tot un bagatge malencònic, però noble i generós, semblant en tot al del romanticisme alemany. Els llogaters estan enamorats d'Ursula, que d'altra banda concedeix els seus favors sense gaires dificultats, però els retira amb la mateixa desimboltura. Quinze anys abans, Ursula-Maria hauria estat presentada com la triomfadora, la musa ideal del dramaturg: hom l'hauria fet caure sota les bales dels bèsties. La dialèctica de les contradiccions procedeix aquí cap a la síntesi. Töpfer es converteix als punts de vista d'Ursula, Ursula s'aproxima als de Karl. Tanquen l'hotel com a conseqüència de la investigació menada per Töpfer. Töpfer i Ursula es queden sols i, després d'algunes tergiversacions es troben al llit, amb gran satisfacció del públic. Un cop més, el to de *vaudeville* ha donat a Billetdoux l'èxit: només li ha calgut mesclar hàviament els elements trets de Camus, Koestler, Kafka i els altres.

L'actor Romain Weingarten ha tingut uns inicis interessants com a autor, aconseguint un bon nombre de representacions amb *L'Été* (L'estiu, 1965), un quadre idíl·lic i alhora irònic dels sentiments de l'adolescència, comentat amb enginy, però un enginy afectuós, per dos actors-gats.

La comèdia anglesa

Wilde

La comèdia de costums, que s'havia escampat per tota Europa, seguint l'exemple del teatre francès i, en particular, el de Dumas fill, es troba en la cultura anglesa amb la tradicional *comedy of manners* de to humorístic que, després de Congreve i Sheridan, el romanticisme havia fet callar. La redescoberta de la possibilitat de representar una societat damunt l'escenari, concretament i amb realisme, coincideix amb el retorn de la necessitat satírica d'antany. D'aquesta trobada neix un nou tipus de comèdia.

Sofisticades i agudes, agressives però amb elegància, construïdes segons les regles de l'art per tal que les seves fletxes arribin, les comèdies d'Oscar Wilde (1856-1900) no s'ocupen de petitsburgesos situats en la burocràcia ni en la paperassa dels tribunals, tancats en la família com en una gàbia de bojós, tal i com volia la comicitat europea de l'època. Les comèdies de Wilde apunten la *high life*, la vida privada de la classe dirigent anglesa, que cobreixen de ridícul i arruïnen així la seva pretensió de ser intocables. Són el contrapunt sarcàstic de les fanfàrries de Kipling i de les glòries de l'imperi. Wilde intenta debades retrobar una llibertat natural, una vida alliberada de qualsevol mena d'influència exterior. Té aquesta fe, la cultiva, i l'acció dramàtica li serveix sobretot per a exorcitar els fantasmes de la respectabilitat, la moral entensa com una simple salvaguardi, com una vàlvula de seguretat de l'ordre social establert. Enderroca les ficcions en nom de les quals es defensen els interessos; se'n burla tot mostrant les convencions socials, damunt les quals la convenció teatral actua com un reactiu detonant.

A *Lady Windermere's Fan* (El ventall de lady Windermere, 1891) i a *The Importance of being Earnest* (La importància d'ésser fidel, 1894) la descrip-

ció, viva i divertida fins al punt de sobrepassar el joc brillant de la comèdia del segle XVIII, amaga una hostilitat permanent. Situades en els ambients més sofisticats, les intrigues segueixen una progressió dramàtica hàbil, on les converses de saló i les resolucions quotidianes s'il·luminen de sobte amb una llum crua i feridora. En nom d'una concepció més elevada de la vida, Wilde es riu dels usos i costums en vigor.

El nom Earnest vol dir seriós i pot traduir-se, entre altres per Constant o per Sever. A la comèdia de Wilde, un personatge adopta aquest nom per designar un «segon ell mateix». S'inventa l'existència d'un germà Earnest, gràcies a la qual cosa mena una segona vida, lliure i sense prejudicis. Oscar Wilde va definir la seva obra com «una comèdia sense importància per a persones serioses». En una còpia manuscrita s'hi han trobat aquestes notes de l'autor: «Mort, diners i casament; la naturalesa de l'estil; ideologia i economia; bellesa i veritat; la psicologia de la filantropia; el declivi de l'aristocràcia; la moral del segle XIX, els mètodes de classe.» Aquestes anotacions demostren a bastament que sora la superfície, sovint plena de bones paraules, Wilde volia fer transparentar un judici explícit sobre la societat en què havia entrat i que ben aviat l'havia d'expulsar. No té cap importància que, per reacció contra les convencions i contra la hipocresia de la qual era testimoni i de la qual va esdevenir la víctima, Wilde hagi cultivat després, com ja és sabut, uns ideals esteticitzants. Hi ha també l'esnobisme del qui aconsegueix freqüentar una classe privilegiada que no ha estat la seva d'origen. Però tot això no té cap mena d'importància, davant el retrat que en fa. *The Importance of Being Earnest* constitueix, en aquest sentit, un model. Dos amics rics, joves i desenfeïnats, campions de la *high life* persegueixen amb assiduïtat dues noies. A més, s'inventen unes quantes estratagemes per escapar de les regles i de les obligacions de la vida de societat londinenca. Les seves malifetes són descobertes per una severa lady, tutora de la respectabilitat pública. Sorgeixen diverses contrarietats abans que els amors puguin concloure feliçment: les contrarietats són superades a través de la identificació d'un nen trobat. Darrer obstacle: quan es descobreix la inexistència del germà Earnest, Gwendolen no vol saber res més de Jack perquè la banalitat d'aquest nom la molesta. Però hom pot demostrar que Jack ha estat batejat efectivament amb el nom d'Earnest. Les aigües es calmen sobretot perquè tant d'una banda com de l'altra s'han revelat les disponibilitats financeres respectives. Ja no hi haurà més dubtes pel que fa l'austeritat i la severitat indispensables al matrimoni, a l'època victoriana. És precisament l'aparent lleugeresa allò que confereix profunditat a aquesta comèdia. Sembla que Wilde hagi respost a la crida que Nietzsche va llançar un cert temps abans, a través de Zaratustra: «La veritat en art és allò el contrari del qual també és veritat. Les veritats de la metafísica són les veritats de les màscares.»

La força íntimament subversiva del teatre de Wilde el durà, per una part, a l'èxit i a una frescor eternal, gràcies a la seva perfecció, a aquest joc que

desenrotlla entre l'aparença i la substància; i per altra part, cap a posicions que li valdran una condemna a la presó, l'anorreament moral i després la decadència física i la ruïna.

Oscar Wilde amaga un turment, la necessitat d'alliberar-se de la societat on viu, tot tornant a les lleis de la natura, retrobant la seva sinceritat, a través d'una ironia disolvent. La crisi profunda que hom intueix en les seves comèdies, igual que el franc dolor de la *Balada de la presó de Reading* adquireix un significat històric. Pel que fa la consciència burgesa, marca un nou tombant en l'esperit europeu com testimoniaran les noves tendències que en reprendran els temes i, en primer lloc, un dels mestres de la primera meitat del segle XX, André Gide. A Anglaterra aquest ensenyament deliberadament anticonformista i aquest humor subtil seran representats per G. B. Shaw que els desenvoluparà a la seva dramaturgia.

Coward, Rattigan, Ustinov

Als londinencs els agrada un teatre que reflecteixi directament els seus gustos, és a dir, les seves febleses sentimentals, tal com varien d'una època a una altra.

Les comèdies de Noel Coward (1899-1973): *Hay Fever* (Febre del fenc, 1925), *Private Lives* (Vides privades, 1930), *Blithe Spirit* (Esperit alegre, 1941), *Brief Encounter* (Breu encontre, 1945), *Nude with Violin* (Nu amb violí, 1956) suggereixen un *páthos* subtil sota les amables aparences de l'enginy i a través d'una descripció amantent de la vida quotidiana on el públic pot reconèixer-se de seguida.

Terence Rattigan (1911-1977) ha succeït Coward en la pintura convencional de vides i de situacions de cada dia, executada amb la finalitat d'emocionar i de divertir els espectadors, sense plantejar cap problema. A l'escola psicològica del teatre francès, Coward hi havia adquirit amabilitat, frescor. Terence Rattigan s'interessa més directament per la realitat, però té menys desimboltura i el seu teatre de vegades és exterior. *Who is Sylvia?* (Qui és Sylvia?, 1950) és la comèdia tipus que proposa una distracció segura. Rattigan s'accontenta de posar en marxa i de mesclar mecanismes d'eficàcia provada, l'efecte dels quals es pot preveure amb una relativa seguretat. *Separate Tables* (Taules separades, 1954) és un díptic de dues obres en un acte que reuneixen la circumstància que es desenrotllen al mateix lloc i en part amb els mateixos personatges, a quatre anys de distància. A més, en cadascuna d'aquestes obres hom hi distingeix dues parts: una que es dedica a descriure l'ambient i el caràcter, minuciosa i detallada, l'altra centrada sobre el drama psico-sexual d'una parella. En Rattigan el contingut és senzill:

l'autor es preocupa solament d'aixecar un sentimentalisme fàcil. Però no se'n surt amb naturalitat i poder de convicció. La construcció és artificial i complicada, no pels seus significats, sinó per les psicologies que ens vol mostrar i que es mouen en un laberint de contradiccions i d'equívocs, només justificats per les exigències teatrals.

Els dos grans èxits de Peter Ustinov (1921) *The Love of Four Colonels* (L'amor dels quatre coronels, 1951) i *Romanoff and Juliet* (1956), si els considerem en les seves justes proporcions, en els límits de la diversió — límits que no són tan fàcils d'aconseguir com podria semblar—, es defensen honorablement. Hi trobem rèpliques i situacions d'un *enginy up to date*. *Romanoff and Juliet* reprèn el cèlebre esquema de Bandello i el situa en un clima de *vaudeville*. L'odi entre Montescos i Capulets hi esdevé la desconfiança entre russos i americans, en un país fronterer, evidentment amb un amor víctima de tota mena d'obstacles, però amb un final feliç, en aquest cas. Gràcia, recursos còmics, encant en el joc, esperit satíric (bastant inofensiu) hi són a mans plenes, i responen a la finalitat d'una distracció passatgera.

LA INVESTIGACIÓ SOCIAL

Dumas fill

La visió romàntica de l'art, de la vida i del teatre no podien satisfer les àmplies capes de públic que es formaren en el decurs del segle XIX. En la seva expressió més elevada, més lliure i creativa, aquesta visió responia a les exigències de les capes burgeses que aspiraven a uns certs ideals aristocràtics. Per contra, en la seva versió més fàcil i potser més atractiva, el romanticisme satisfà els sectors petitburgesos i populars, que hi busquen una evasió capaç de transfigurar les seves penes i alegries quotidianes. Però, amb el ple desenvolupament del capitalisme, va prenent cos una capa mitjana, que pretén assumir la direcció dels afers públics i enlairar-se al poder financer, segons les regles de l'èxit que d'ençà d'aleshores esdevé norma social. Aquesta nova estructuració de la jerarquia social es preveia de feia segles, però és tot just amb la superioritat definitiva de la indústria en l'activitat social que se solidifica en els països més evolucionats d'Europa.

Les regles de l'èxit, és a dir, del guany, es basen en l'eficàcia de la producció. I aquesta, al seu torn, es basa en una contínua confrontació amb l'economia. La classe mitjana, de la qual procediran a partir d'ara els estrats dirigents, experimenta la necessitat de reflectir-se en el teatre, perquè això li permet controlar-se, criticar-se i renovar-se sense que el curs de les coses la depassi. El teatre del segle XIX es posa al servei d'aquest objectiu. Els seus principals artesans s'erigeixen en consciència crítica del públic i acaben per teoritzar la seva intervenció en la vida social. Cada pas que fan en aquesta direcció, correspon a una certa evolució de la societat, a la qual s'anticipen per tal d'experimentar-ne la solidesa i el valor productiu. La posada en pràctica

d'aquest procés, es recolza de primer en la popularitat i prestigi dels actors, concretament del gran actor. Aquest, d'altra banda, troba en la nova producció la més segura passarel·la cap al públic. No serà fins més tard que apareixerà la consciència de la direcció artística, quan el públic, com sempre principalment burgès, haurà acomplert les tasques que hom li assignava, en el punt que provarà, de manera inquieta i de vegades convulsa, d'aplicar-se a un capgirament i una renovació de la seva concepció de la vida, fins llavors relligada a l'ascensió social. La primera obra de teatre que reflecteix directament el procés que acabem de descriure la devem a Schiller i porta profundament gravades les marques de l'evolució del romanticisme pel que fa al tema de la investigació social: *Luise Miller*. Resultaria arbitrari mirar d'establir un estret paral·lelisme entre procés històric i producció dramàtica. Però hi descobrim una correlació: al marge dels grans tombs que defineixen els destins dels pobles, tenim un diari de les seves vicissituds, que en segueix el camí i ajuda a comprendre'n les raons i les conseqüències; si es considera que, ben sovint, el dramaturg se serveix del passat per aclarir la interioritat de les fases actuals, se segueix la necessitat de reprendre certes rutes i evolucions.

El 1848, quan París renova la seva revolució, quan Karl Marx llança el seu *Manifest del Partit Comunista*, Alexandre Dumas, fill (1824-1885), publica *La dama de les camèlies* sota forma novel·lada; quatre anys més tard, no sense dificultats, la portarà a l'escenari, tot revolucionant els usos i el paper del teatre. El procés psicològic de revalorització de l'element socialment menysprable, hi ateny el punt culminant. Hom parla en termes quotidians d'una realitat quotidiana, hom hi condemna les hipocresies socials, en favor de la puresa dels sentiments que aquestes hipocresies han envilit.

Amb la moral simple i autèntica dels personatges burgesos i els seus principis de vida, moral que es desgrana en una complicada intriga, *Luise Miller* pot ser considerada un exemple isolat i, en cert sentit, profètic. Aquest buf de revolta ètica no el tornarem a trobar fins quaranta anys més tard amb *La dama de les camèlies*, on una altra criatura femenina, que l'honor rescata (aquí, malgrat les aparences), és la víctima d'un medi social en el qual s'ha vist forçada a viure. Aquí també, un amor pur i sobirà, que les condicions socials fan impossible. També aquí, el sacrifici de l'heroïna, de primer incompresa pel seu amant. Quan ja és massa tard, quan la mort ja plana, esclatarà la veritat, i per fi apareixerà la salvació i fins i tot la perspectiva d'un amor feliç... però ja cau el teló. La lamentació per un malentès, causat per la dolenteria o la bestiesa del próisme, carregat de tràgiques conseqüències, provoca en l'espectador un xoc i una incitació directa a eliminar les causes de tanta desgràcia. Un altre cop, el motor del drama és la diferència d'origen social.

Alexandre Dumas fill s'inspirà en experiències personals, extretes, segons sembla, de la vida de la cortesana Marie Duplessis, que conegué molt bé. Però el més important, és la versemblança immediata de l'acció. Per primer cop, el teatre ens permet observar veritables «bocins de vida» que ofereixen a

l'espectador la il·lusió de veure d'amagat les realitats quotidianes, sense cap pantalla literària. No solament el diàleg es prosaitza, sinó que roman estrictament fidel a la conversa corrent, fins i tot en l'abandó sentimental. Poesia fàcil de l'expressió amorosa, banals aforismes: el diàleg es fa eco dels medis mundans de París. A *Luise Miller*, Schiller havia estalonat el drama amb ideals interiors, amb una nova i pura moralitat. Dumas fill, per contra, s'aplica sobretot a pintar el seu món dins les seves crisis, en el seu mal, però també amb les veus salvadores, per tal de furnir una imatge dels costums de cada dia. Obria, d'aquesta manera, a l'escena i al públic contemporani, nous horitzons, noves possibilitats de mesurar-se amb la realitat de la vida, d'acord no ja amb esquemes mítics o novel·lescos, sinó seguint el decurs d'unes existències fiblades pel drama. L'estructura teatral abandona, també, tota aparença d'artifici, per resseguir aquest curs en els moments culminats, precisament els actes del drama. És amb això que l'obra de Dumas fill inclou un caràcter revolucionari i conserva una importància històrica fonamental, per bé que sembli viciada per un patetisme fàcil, per la simplista generositat dels cors, o el recurs massa evident a uns «deus et machina» massa colpidors.

La dona de vida fàcil Marguerite Gauthier, enamoriscada d'Armand Duval, renega de la vida corrompuda i es dedica en cos i ànima al seu gran amor. Però apareix Duval pare, demanant-li que hi renunciï en bé d'Armand, refusat pel seu medi social, i en favor de la felicitat de la seva germana, que no pot casar-se per l'escàndol que s'ha abatut sobre la família. I vet ací la gran escena: no només accepta Marguerite de renunciar a Armand, sinó, per millor convèncer-lo, reprendrà l'antiga vida de disbauxa, a fi que Armand la menyspreï i se'n faci enfora definitivament, estroncades totes les il·lusions. La pobre Marguerite sofreix en silenci i mor trísica. Naturalment, Armand arriba a temps per recollir el seu últim sospir. Un darrer aforisme clou el drama: «Tot et serà perdonat perquè has estimat molt».

De molts punts de vista, *La dama de les camèlies* ens sembla avui una obra fàcil i artificial, entre altres raons perquè la vena que posa al dia ja havia estat llargament explotada. Els seus temes, així com la manera de presentar-los, ens semblen usats. Però pertoca a l'autor un doble mèrit. Crea un nou gènere, que porta l'espectador a reflexionar sobre uns elements que semblen extrets de la vida real, i que el convencen, talment un testimoniatge directe: *La dama de les camèlies* porta a cap una funció de medidora entre vida i escena, tot enfortint la influència del teatre. Ofereix igualment a un bon seguit de grans actors la possibilitat de forjar interpretacions que, depassant el pensament estricte de l'autor, esdevenen veritables creacions.

Animat per l'èxit obrintut gràcies a aquesta nova mediació entre realitat i escena, Alexandre Dumas fill elaborarà tota una producció dramàtica del mateix estil, però que de mica en mica passa del to sentimental al satíric, sense tanmateix reeixir a elaborar un personatge tan simbòlic i eloqüent com Marguerite Gauthier, del moment que es tracta de desemascarar la

hipocresia, de revalorar una capa social tinguda per inferior, i tractada conseqüentment per les classes superiors (com posà de relleu Meyerhold, el 1925, en una realització fonamentada en la crítica revolucionària).

A *Vida alegre* (1855), *La qüestió dels diners* (1857), *L'amic de les dones* (1864), *La dona de Claude* (1873), *Francillon* (1887), les anàlisis de les relacions socials (i en particular del matrimoni), no manquen ni d'acuitat ni de realisme, malgrat els presupòsits moralistes i patètics que obeeixen a la intenció de reformar els costums.

Mentrestant el drama burgès, així concebut, experimentava d'altres desenvolupaments.

El factor (1839), d'Honoré de Balzac, assenyalava el camí d'un cert realisme, tot lligant-lo a la tradició de la comèdia de costums del segle XVIII, en particular de *Turcaret*. El protagonista, Mercadet, porta la intriga a un to de franc vaudeville, amb la fantasia i la ironia que li són pròpies. Aquesta comèdia, un exemple isolat a l'època, retroba avui dia una portentosa vitalitat, ben insospitada: frescor del moviment escènic, vivacitat dels personatges i l'acció, d'on cal destacar una extraordinària (i ben balzaquiana) capacitat de mistificació de l'heroi, que no elimina, d'altra banda, a propòsit, algun sentiment amagat. Vet aquí el nou heroi: un geni de les finances.

Hebbel

La gran elaboració filosòfica del criticisme i l'idealisme kantians, no podia deixar de concretar-se en una versió teatral, sobretot pel que fa a la seva «metafísica dels costums». Atès que la dramaturgia no és sinó la descripció dels conflictes inherents a una època donada i uns «costums» donats. Aquestes repercussions testimonien una directa transfusió, dins els afers de cada dia, de les concepcions filosòfiques que estan al capdavant dels conflictes històrics, quan s'esdevenen al si d'una consciència individual.

A Alemanya s'estén una reacció al romanticisme, una tendència a acarar la realitat social del món a partir d'anàlisis objectives. Hom reprèn certs corrents secundaris dels passat i certs aspectes de l'obra de Goethe deixats fins aleshores en l'oblit.

Friedrich Hebbel (1813-1863) apareix com una figura solitària. Porta a la maduresa precisament els motius romàntics a què ens referim, reconduint-los a «resseguir les institucions humanes existents, ja siguin religioses, polítiques i morals, defensar-les de la ruïna i ajudar-les a realitzar-se». Hebbel emprèn la tasca de definir-se, amb aquella lucidesa crítica que tant li escau. Desenvolupa el drama burgès, a partir de procediments i temes del primer *Faust* i després, fins i tot de l'*Urfaust*. D'altra part, eixampla la visió

de Goethe en el seu segon *Faust* i de les tragèdies clàssiques, tot interpretant el mite segons claus modernes, i remarca la veritat i humanitat d'uns personatges que, avui, ens desvetllen tot un passat dens i actiu. No és pas per atzar que Hebbel tingué la revelació de les seves possibilitats de creació artística mentre llegia *Faust* al llarg d'una sola nit de febre. Però, millor que Goethe, sabé encarar les regles del teatre, i concebre el drama coherentment, en els temes i les formes, per tal de bastir-hi una estructura unitària. D'altra part, Hebbel va viure en ple període del post-idealisme, i veié néixer les concepcions de Feuerbach i de Schopenhauer. Així, per a Hebbel, el drama es lliga a una crítica de la *Weltanschauung* i, més precisament, en el context del drama burgès: en desenvolupament, a la condemna de la idea que l'ésser defineix l'existència.

Maria Magdalena (1844) pot ser considerada la seva obra més important. Aquí l'autor hi reprèn el tema de la pecadora penedida. Klara, filla del fuster mestre Anton, és la víctima inconscient del mal, en cedir per feblesa al seu promès Leonhard, personatge egoista fins a l'abjecció, que es nega després a casar-s'hi. Sotraguejat per la conducta del seu fill Karl, el pare de Klara li fa prometre que si més no ella romandrà fidel a les regles morals en les quals ha pujat els fills. Karl ha estat arrestat sota acusació de robatori, i sembla que les sospites són justificades. La mare mor de dolor. Klara crema una última temptativa per casar-se amb Leonhard, que s'ha allunyat amb l'excusa de la vergonya que ha caigut sobre la família, a conseqüència de l'arrestament de Karl. Aquest és absolut: Klara es val d'aquesta nova circumstància, però Leonhard es mostra inflexible i li anuncia que s'ha promès amb la filla del burgmestre, lletja i rica. Cal que Klara també renunciï a l'amor del secretari, del qual no se sent pas digna a causa de la vergonya que porta dintre, i que aviat serà manifesta per a tothom. Es llança a un pou, mentre que el secretari, assabentat de la veritat, provoca Leonhard en duel, el mata i és ferit. Mestre Anton resta sol aclaparat per les desgràcies que li han trencat la vida. Aquests mots clouen el drama: «Ja no entenc el món!» Mestre Anton contemplava la vida amb el filtre dels sòlids principis de la moral tradicional, amb un agudíssim sentit del deure i la caritat cristiana: fins en les més grans dificultats, les més feixugues condicions socials i en l'opressió. Però aquesta moral es trenca en contacte amb la realitat: allò que provoca la crisi és de primer l'instint, que trasbalsa Klara i fa de Leonhard un ésser violent; després la necessitat d'afirmar-se dins la jerarquia social, el motiu principal de la qual és polític i financer. El conflicte entre l'univers moral d'Anton, reflectit en la filla, i el medi social del voltant, esdevé tràgic. I tot això sota la pressió de la gris realitat de la vida en un petit poble alemany, que Hebbel pinta del natural: comportaments lligats sempre a les dificultats del treball del jornal, cerca d'un guany assegurat, voluntat d'escapolir-se de la situació petit burgesa, la humiliació de sentir-se proletari. El diàleg té puntes d'amargor; primerament despullat, esclata a la fi en aspres invectives d'una

forta embranzida. La construcció dramàtica, com la psicològica, dels personatges, són sòlides, cepades, quasi rudes.

Agnes Bernauer (1852) descriu una situació comparable, però en un context històric, sense els lligams amb la realitat present ni la vivacitat de *Maria Magdalena*.

Del drama històric, Hebbel passa al mite, considerat en tant que llegenda; el fa reviure amb voluntat de versemblança, recreant els personatges des de l'interior. La construcció teatral s'hi mostra sòlida, mai gratuïta. El dramatism hi neix dels conflictes que proposa la llegenda viscuts per personatges de carn i os, la trama psicològica dels quals, arrodonida, es nodreix dels elements descrits al començament. L'elaboració formal i la introspecció no arriben potser als cims de Kleist, però aconsegueixen més clarament la funció escènica i testimonien un disseny més net. No s'enlairen al lirisme de Schiller, tan sovint perdut en l'èmfasi, sinó que romanen sobris i simples. *Judiib* (1840) i *Gyges und sein Ring* (Giges i el seu anell, 1855), en són els més reeixits exemples; i no només per obra de Hebbel, sinó per tota la tasca d'interpretació del mite, reviscut en els orígens humans (temptativa que mai no deixarà de seduir la nostra cultura).

Die Nibelungen (1861) roman, en relació a la gran llegenda germànica, en els límits de la il·lustració, certament executada en termes de teatre. La comparació amb Wagner és inevitable. Naturalment, Hebbel ni prova d'arribar al poder de suggestió i a l'encantament fantàstic que exerceix la *Tetralogia*. Però sap usar les pròpies capacitats teatrals amb finor i amb un rar sentit de l'equilibri; sap servir la credibilitat dels herois, enfront de l'esclat de les passions. Acaba aquest drama amb l'escena en què Atila llença la corona imperial i Teodoric, rei de Verona, la recull, tot jurant lluitar, gràcies a ella, per un món millor. Hi és anunciat el finalisme històric.

Ibsen

Henrik Ibsen (1828-1906) va néixer i es va formar a Noruega, petita nació que mantenia el contacte amb els grans corrents culturals europeus, sobretot a través de Dinamarca, a la que se sentia estretament lligada, tant en l'aspecte lingüístic com per afinitat ètnica. La fracció benestant de la societat noruega considerava Copenhaguen com a capital moral. Precisament per pertànyer a una cultura menor, Ibsen es mostrà sensible a les tendències culturals més diverses, al teatre romàntic de Goethe i Schiller i al primer realisme francès, tal com es desenvolupava amb Balzac i Dumas fill. La cultura romàntica l'incita també a interessar-se de prop per les tradicions i llegendes del seu país. Tampoc no fou indiferent a l'especulació religiosa, sobretot pel baix de

l'anàlisi del comportament, de Luter a Kierkegaard. Ibsen mostrà sempre un molt viu interès per la vida política i el progrés científic, que tanmateix el desplaçà amb al temps cap a Nietzsche.

La seva vasta obra descriu una paràbola, el tret fonamental de la qual podríem dir que rau en la coincidència entre la preocupació especulativa i la de representar: com en el seu contemporani Dostoievski. Naturalment, Ibsen no té el vigor profètic i il·luminador de l'autor rus: prova d'absorbir, així que apareixen, els moviments culturals dels quals se sent partícip, als resultats dels quals se subjecten sovint els seus personatges. En canvi, Ibsen atorga al diàleg una versemblança que constitueix el vehicle mateix de l'expressió escènica. Té un sentit harmoniós i més aviat calculat de la construcció. És ben rar que la seva escriptura no es mostri funcional, envers el públic o envers el tema.

Ibsen passà la joventut estudiant i, després de la fallida del pare, acceptà un humil treball en una farmàcia. Als vint-i-dos anys, escriví un drama en vers, *Catilina*, refusat pels editors i els directors de teatre, finalment publicat a expenses d'un amic. Va escriure altres drames i comèdies al gust de l'època, però mai amb gran èxit. Per un feliç atzar, esdevingué director del Teatre de Bergen, fet que li permetrà una certa seguretat i, al mateix temps, possibilitats de fer-se representar. Va produir drames històrics, de caire romàntic, i graciosos *vaudevilles* a la manera de Scribe.

El 1857, Ibsen s'instal·là a Cristiania (Oslo), on dirigí durant set anys el Teatre Noruec, que de seguida es fusionà amb el pròpiament dit Teatre de Cristiania. Hi féu representar dos drames històrics més: *Hoermodene paa Helgeland* (Els guerrers de Helgeland, 1858) i *Kongsemnerne* (Els pretendents de la corona, 1864). A la fi, per a general escàndol, la primera obra on encara amb realisme les situacions de l'actualitat: *Kjaerlighedens Komædie* (La comèdia de l'amor, 1862) on, a través de les relacions dels joves promesos, il·lumina de forma brillant el conflicte irreductible entre les aspiracions de l'amor i la conveniència del matrimoni. Alhora desenvolupa una vasta campanya periòdica per imposar un repertori nacional. El 1863, es posa al capdavant d'una campanya política a favor de la intervenció noruega, en ajut de Dinamarca, contra els exèrcits prussians sense, de tota manera, desembocar a cap resultat concret. L'any següent, Ibsen obtingué del parlament noruec una borsa d'estudis que li permeté de dedicar-se plenament a l'activitat creadora. Pogué, doncs, deixar Noruega, travessar Alemanya i establir-se a Roma, i més tard, a Ischia. Durant trenta anys viurà lluny de la pàtria, on només tornarà de tant en tant. Escriurà regularment (després d'una aturada durant el primer any) i viatjarà sovint, sobretot a Alemanya, on se'l seguirà i representarà amb el màxim interès. L'estada a Itàlia i la cultura que hi beu exerciran ben poca influència en la seva obra, centrada sempre en el món noruec i en el desenvolupament de la seva societat: sovint entrarà en conflicte amb la mentalitat corrent, burgesa, plena de prejudicis fortament arrelats.

Els temes i el to de *La comèdia de l'amor* no troben una immediata continuïtat en la seva obra, en part a causa dels vehements atacs de què fou objecte.

Amb *Brand* (1866), escrit en vers durant els primers anys de l'estada a Itàlia, Ibsen enceta el camí que el menarà al nucli de l'activitat teatral europea, en oferir el primer exemple concret de com el teatre pot efectivament intervenir en el desenrotllament de la vida social, tot passant per la consciència dels espectadors. Ibsen influí profundament els autors que el seguiren gràcies a la riquesa i abast de les seves formes dramàtiques: des dels grans poemes del principi, de fort rerafons filosòfic, fins al realisme de la producció del mig i al misticisme simbòlic de la fi. El record i els temes de *Faust* impregnen tota l'obra ibseniana, tractats sigui d'una manera realista, sigui simbòlicament i vinculats a experiències humanes, religioses, socials, artístiques i polítiques. Ja a *Brand*, la tragèdia que afronta l'heroi planteja el problema dels fins humans i la impossibilitat de dur-los a terme. El pastor Brand vol realitzar els ideals que li suggereix la fe religiosa, sense cedir al més mínim compromís, sense transigir amb el sentiment de la humanitat i l'amor, dedicat per complet a un deure sobrehumà. Tampoc no dubta de sacrificar, als deures religiosos, la salut del seu fill, a qui calia un sol més calent i un clima més dolç que el de Noruega. Poc importa si el duu també al sacrifici de la seva esposa Agnes, víctima de les proves que Brand li imposa per tal que es mantingui fidel als deures de cristiana. Fins i tot deixa morir la seva mare en la desesperació, tot refusant-li l'últim conhort de la religió, en negar-se ella a restituir completament els béns mal adquirits en una especulació hipotecària. Naturalment, entra en una profunda contradicció amb els seus feligresos i amb el batlle de la vila, per bé que faci construir, amb els béns de la mare, una nova i esplèndida Casa del Senyor. Aterrits pel seu fanatisme, per la seva intransigència, tots l'abandonen, fins i tot el seu superior eclesialístic. Brand roman sol, bandejat pel poble i els fidels. Al costat li resta una vella vagabunda, Gerd, criatura exaltada que retroba en ell la imatge del Crist. Un esclavament a la muntanya s'emporta Gerd i Brand, mentre ressona una poderosa veu que escandeix: «Déu és la caritat». *Brand*, escrita en vers segons els plantejaments d'un poema dramàtic, té un estil força figurat, amb freqüents enlairaments lírics. Gairebé sempre, la preocupació de descriure una paràbola, els elements de la qual, tot reflectint i capgirant l'ànima humana, són universals, ens porta al terreny de la psicologia. La influència, directa o indirecta de l'especulació de Kierkegaard hi és palesa: ètica estretament lligada a una concepció realista, però mística alhora, que recerca l'absolut. El pensament d'Ibsen no és pas original i la poesia no gaire brillant. Això val per a la resta de la seva obra. Però supera aquets entrebancs a través d'una poderosa teatralitat i pel fet que inclou les obres en els moviments que caracteritzen l'opinió pública, a la que comuniquen un fort impuls. Per raó del tema, *Brand* no podia fer plenament aquest paper; roman tot just al llindar, amb l'abast d'un exercici, per bé que essencial.

Peer Gynt, escrit l'any següent, té tota una altra vitalitat teatral. I sobretot, amb aquest drama, Ibsen va crear un personatge nacional, representatiu dels trets més típics del poble norueg, amb els costats bons i els dolents (cosa que li suposà furioses polèmiques a la seva pàtria). S'inspira aquí en les narracions i llegendes recollides a començaments de segle. Fa seguir a Peer Gynt un itinerari fantàstic i complicat a través de Noruega, per Europa i l'Orient, entre situacions reals i visions sobrenaturals, oníriques. Al llarg d'aquest vagabundeig singular, que naturalment és també interior, es va presentant a Peer Gynt un dilema especulatiu: «ser un mateix» o «ser d'un mateix», com li diuen els *trolls*, els follets que troba fent camí. És a dir, realitzar les facultats innates tot fent-les operatives o seguir, simplement, i accontentar la natura. La raó de Peer Gynt obeeix el primer imperatiu, però l'instint el porta ben sovint a escoltar el segon. Un altre ésser sobrenatural, «el gran Curbe» li aconsella de superar els obstacles a través del compromís. D'una o d'altra manera, Peer Gynt mira d'acomplir totes les experiències. A la fi, topa amb l'únic fet cert i ineluctable: l'amor de Solveig, que l'espera de molt temps ençà.

Es tracta encara d'un poema dramàtic. Però molt variat i colorista. Endemés, es fonamenta en un personatge del tot excepcional i, en cert sentit, fascinant. Peer Gynt té defectes, que sovint gairebé s'anul·len mútuament. Tan aviat frívol com temerari, fanfarró la major part del temps, sempre generós i capaç d'estimar, però no fins al punt de sacrificar l'egoisme i col·locar les seves exigències en un segon pla, es beneficia d'un atot fonamental: la vitalitat. En aquest sentit, la seva és desbordant. Fins i tot els miquels que sovint li administren els altres, o que li valen les pròpies reaccions, no arriben a afèblir-lo. Així que l'heroi passa les bambolines resoltament i conquista el públic, personificació sobretot de constants múltiples i dinàmiques, passades i futures, que actuen sobre la vida d'un poble.

A aquest primer període, que en cert sentit podríem definir de líric tant com d'èpic, que perllonga encara netament els ensenyaments de Goethe, succeeix una vasta producció on molt probablement intervé la influència de la nova cultura francesa, amb la qual Ibsen ataca frontalment la societat del seu país, ja sigui amb referència a situacions polítiques, ja sigui a aquella nova moral, lligada a l'èxit i al progrés industrial, que prenia cos a Escandinàvia i a la resta d'Europa. El gran desenvolupament de la indústria imposava tasques noves als dirigents, als capdavaners de la vida social; tasques que no podien estintolar-se en concepcions morals que regien la família i les relacions econòmiques tal com s'havien constituït en el decurs de la reforma luterana. Aquest conflicte es renovarà constantment en la nova sèrie d'obres que, després de *Peer Gynt*, Ibsen produirà amb una certa regularitat fins a la mort, als volts del canvi de segle.

Durant el primer decenni d'activitat, el veiem encarar situacions concretes de manera realista. En el segon, a poc a poc, va conformant-se el poder de les

obscuras forces que actuen al fons de l'ànima i les perspectives metafísiques que envolten la vida. Els símbols cada vegada agafen més pes i desemboquen al misteri del no-ésser. El primer període trobà un vastíssim eco en tot el teatre europeu i, directament, al si de l'opinió pública, sobretot en els països septentrionals. El segon, resta més limitat al terreny estricte de l'art, d'un art que progressivament decanta tota escòria polèmica. Els principals drames realistes prengueren aleshores una gran importància històrica i exerciren una decisiva influència en el moviment cultural europeu que caracteritza la fi del segle XIX i els començaments del XX.

Durant un cert temps, la producció dramàtica amb intencionalitat artística porta la marca inconfusible d'Ibsen i, en particular, la tendència a fer una demostració, a sostenir una «tesi», com hom deia aleshores —encara que això no entrés en les intencions immediates d'Ibsen. La difusió de les teories positivistes tingué alguna cosa a veure amb aquest èxit. Naturalment, part de les concepcions ibsenianes han esdevingut desfasades, s'han arnat o, si més no, fins a tal punt han entrat en el domini del comú que ens semblen massa evidents. De tal manera que la producció d'Ibsen conserva sobretot una dimensió històrica més que no pas creadora o poètica. En aquest sentit, marcar línies directrius, establir una comunicació immediata amb el públic, orientar les seves opinions i formar la seva consciència ens sembla un esforç notable, dut a terme en el marc del teatre burgès.

Com més s'adhereix als problemes del temps, més actua sobre aquesta societat que es basa sobre les lleis del guany, de l'èxit, de l'osmosi de classes en ascensió social. En aquest sentit, *Samfundets støtter* (Les bases de la societat, 1877) ens sembla ja exemplar; amb el seu heroi, Bernick, home de negocis, l'industrial que, en l'Europa d'aleshores, sembla ser el protagonista del procés històric. Per un procediment d'arrels clàssiques que prové de la tragèdia antiga, Ibsen situa el passat, els precedents, com l'element que pressiona sobre el present i l'engatja en un pendís fatal. Com a *Èdip, rei* el passat es descobreix i s'clareix a mesura que els esdeveniments es precipiten. El judici històric i moral d'aquest passat constitueix la conclusió i la catarsi del drama. Home de negocis prototípic, Bernick té, com cal, un indigne passat, del qual la seva dona i el seu millor amic han estat les víctimes. Després, s'ha erigit en campió de la moralitat pública. Naturalment, el castell de cartes —de somnis— acaba per enderrocar-se quan un seguit de circumstàncies desemmascaren el nostre home. Ibsen denuncia els fonaments morals de la societat moderna i despulla les formes i hipocresies sota les quals s'amaga l'instint primitiu de rapinya. Com en els drames que seguiran, Ibsen estableix sòlidament la situació dramàtica. Les psicologies sempre estan motivades, però resta predominant l'artifici de l'escriptura.

Et Dukkehjem (Casa de nines, 1879) estava destinada a conèixer, més tard, un gran ressò. Dues són les raons fonamentals. En primer lloc, s'alça en aquesta obra un cant a la llibertat i a l'emancipació de la dona; el tema de les

relacions entre el món i l'individu hi adquireix un relleu més net, orientar, com ja era el cas amb els esclaus de Plaute i els pagesos de Ruzante, envers la revalorització de l'element considerat inferior en la vida social: es tracta en aquest cas de la personalitat de la dona. En segon lloc, l'heroïna, Nora, apel·la a la tendresa del públic, i les intencions artístiques d'Ibsen s'avancen al desig de vessar llàgrimes que s'amaga en cada espectador. Encara aquí, trobem el pes del passat que es deixa sentir. Nora, dona fidel que estima profundament Torvald, es troba en greus dificultats financeres tan bon punt ha hagut de dur a Itàlia el seu marit sense recursos, per guarir-lo del mal que el consumia. S'endeuta d'amagat seu i, amb grans sacrificis, paga a terminis, tot estalviant del que li dóna el marit per a les despeses domèstiques, i per a ella mateixa. A fi d'obtenir una garantia de crèdit, ha falsificat la signatura del seu pare moribund. Per un seguit d'atzars, el seu marit, esdevingut director de banc, acomiada el creditor, empleat seu, a causa d'irregularitats comeses. Aquest fa xantatge a Nora per obtenir que el marit revoqui la decisió. Nora no hi reïx. El creditor, llavors, destapa l'entrellat al marit, defensor inflexible de la integritat moral. En el món ibsenià, mai no manca un o altre defensor de la vella moral puritana, oficialment brandada per la societat. Qui s'hi oposa per manca de prejudicis percep sempre, en si mateix, la condemna. En una escena memorable, Torvald topa amb la resistència de la seva dona. Considera el gest generós de Nora com un acte indigne —per molt que li hagi salvat la vida— per raó de la incorrecció formal. Torvald en treu un pretext per dictar a Nora noves condicions d'esclavatge. Si tot d'una l'havia considerat una nina frívola i inconscient, ara pretén tractar-la com una esclava insubmissa, que solament obtindrà el perdó a través de la humiliació. Arriba una segona carta del creditor. Persuadit a escriure-la per una amiga de Nora, que vol refer la seva vida amb ell, s'excusa de la carta anterior i restitueix el crèdit. Davant aquest imprevist, Torvald canvia del tot i es manifesta disposat al perdó: jutja un mateix acte de manera completament diferent, d'acord amb les conseqüències. Torvald proposa a Nora de tornar a la situació de partida, en aixecar-se el teló; s'accontentarà amb accentuar la vigilància paternalista. És en aquest punt quan Nora es revolta. Li comunica la seva decisió de deixar definitivament la casa i de refer la seva vida, de realitzar-se, sense importar-li els sacrificis, en la mesura que obtindrà una completa independència. Hom percep ben clares les conseqüències de la decisió que Ibsen porta a l'escena. Naturalment, en el pla del pensament, ja feia temps que s'havia plantejat l'exigència que ara el dramaturg vulgaritza (en particular, des de 1851, quan J. S. Mill publicà el seu article *La subjecció de les dones*). I ben entès, com d'altra part declarà Ibsen, la intenció era defensar l'autonomia de pensament i d'actes de qualsevol ésser humà, no solament de les dones. El mèrit d'aquesta obra rau justament en el fet que ella s'enfronta a un problema determinat, en ùns termes directes. La resta, intriga i psicologia, són tractats de manera sumària, enfocats a mostrar l'evidència que l'autor proposa. El diàleg apunta, abans

que res, a una estricta versemblança, a la concisió i l'evocació visual, assolides de manera coherent.

Les relacions de dependència fatal al si d'una família són el *leitmotiv* de *Gengangere* (Els apareguts, 1883). La fatalitat de l'antiga tragèdia s'ha transformat aquí en la consciència responsable que els herois burgesos d'Ibsen prenen de les pròpies accions, per un procés a través del qual s'erigeixen en jutges i part. ¿Per quina particular sort, *Els apareguts* apareix als repertoris més que qualsevol altra obra d'entre una tan vasta producció? No ens sembla pas que hàgim d'adduir raons purament estètiques ja que, a la vora de les qualitats d'Ibsen, l'obra conté els més evidents defectes. El que ha possibilitat aquesta situació avantatjosa és el tema, que, a l'època, va semblar d'allò més escabrós, i encara ara conserva un cert halo morbós —hom insisteix en les disbauxes d'Alving, personatge absent però simpàtic. Fins i tot la relació entre la Senyora Alving i el seu fill segueix una línia d'esperit tràgic que arriba a desembocar en una agra dissolució, que això no obstant, ens complau. Cal no oblidar, també, la solidesa de la construcció dramàtica, travessada d'efectes, de cops de teatre, de grans escenes; en fi, una causa no negligible són els personatges principals, que ofereixen als grans intèrprets la possibilitat de lluir-s'hi.

Els apareguts suscità la indignació de l'opinió pública, per tractar una crua realitat, presentada sense embuts. Ibsen es guanyà crítics i detractors i, irònicament, escriví més tard *En Folkefiende* (L'enemic del poble, 1883). Por considerar-se aquest drama essencialment il·lustratiu i demostratiu. Capbusca dins la realitat concreta: la de la vida social en una petita ciutat de Noruega. Al bell mig, un personatge: el doctor Stockman, que fa mans i mànigues per desvetllar tota la corrupció que s'amaga a la ciutat a causa de l'especulació financera (els banys, omnipresents en tota l'obra, tenen sobretot una projecció simbòlica). Stockman no s'empatxa de raons. Successivament, els representants de les més variades capes socials s'oposen al seu disegni de fer públic que les aigües dels banys termals estan greument contaminades. Això va des de la gent situada al poder fins als que, tot i manifestar-se radicals, busquen un acord de compromís, un repartiment dels guanys. Subornada pels notables de la ciutat, la població se li posa en contra. Però el metge no cedeix, no abandona la partida. Ben al contrari, decideix de fundar una escola amb la finalitat d'educar les consciències d'acord amb una visió moral de la vida. A la família, que li fa avinent la necessitat de caçar els llops fora de les lludrigueres i convertir els seus alumnes en homes «lliures i nobles», Stockman declara que ell és el més fort, «l'home més fort del món», per tal com «és el més sol». El desenvolupament lineal i previsible, el personatge central, obertament esquemàtic, determinen una obra esquemàtica, expressió d'una polèmica bastant fàcil i de previsible conseqüències. Allò més interessant és la pintura d'un medi provincial, dels seus resultats polítics, de les brutals reaccions. El realisme de la descripció revela ací i allí una aguda

introspecció. Endemés, ni que sigui en una perspectiva tancada i simplista, Ibsen aborda de nou un problema fonamental, el de la moralitat en la vida pública.

El poeta comença potser a demanar-se quin valor pugui tenir la solitud de l'home, en desdenyar el món que l'envolta perquè el sent corromput. En efecte, al drama següent, *Viedanden* (L'ànec salvatge, 1885), la consciència afluixa el control: al seu lloc trobem la malaltissa fixació de Gregers Werle, el seny sa, encara que ignorant i groller, de Gina i el sarcasme racional del doctor Relling. Els vençuts d'aquesta obra no tenen pas alçada heroica. Els domina el sentiment de la desfeta, viuen en un clima enganyós, gris, opac. Vet aquí els personatges: un inventor maníac que ben debades persegueix grans ambicions que mantenen els guanys de la seva esposa, antiga amant del soci del seu pare; un senyor ric, esdevingut pagès benestant tan bon punt sortit de la presó; un teòleg borratxo. En aquesta atmosfera opressiva, no s'entrevé cap sortida, falten passions i voluntat, «el temps s'ha aturat, a ca l'ànec salvatge». Tota la societat sembla patir de malaltia crònica: no notem, a *L'ànec salvatge*, cap mena de fe en l'individu que s'oposi a aquesta societat, ni que sigui en heroica solitud: com diu el doctor Relling, aquell que vol afirmar-se sol és un malat. Quan Ibsen escrigué *L'ànec salvatge*, es trobava més o menys a mig terme de la seva producció artística. El tractament hi és encara netament realista: però apareixen ja algunes figuracions simbolistes, com la mateixa presència de l'ànec salvatge, imatge de la llibertat, la sinceritat, l'ideal traït. El drama és travessat pel tumult de la polèmica contra l'època, la societat, la moral dominant. Hi retrobem els conflictes típics de la imaginació ibseniana, els precedents que pesen sobre el drama, els personatges que es defineixen d'acord amb la configuració dels seus medis socials, la progressió portada fins a l'esclat final. I per sobre aquest conjunt de la temàtica comuna d'Ibsen, s'aixeca la dolça figura d'Hedvige, tota poesia de la puresa i la innocència, abocades a la injúria.

A *Rosmersholm* (1866) s'accentua la tendència a evocar amb símbols els horitzons envers els quals tendeixen les realitats quotidianes, a suprimir les fronteres entre la vida i la mort, el natural i el sobrenatural. Com sempre, Ibsen parteix d'una situació concreta, amb un context social ben precís, on un cop més es perfila un passat tenebrós que orienta el desenrotllament del drama. *Rosmersholm*, és a dir, els dominis dels Rosmer, és de fa anys el bressol d'una de les més eminents famílies d'un poblet. D'on la persistència, en aquesta casa, de l'esperit dels Rosmer: austerament tradicionalistes, lligats a la concepció puritana de l'existència i els deures. En completa antítesi, nous esperits revolucionaris colpegen la vila. Hom renega de la religió i la moral dels pares, en favor d'una llibertat, d'una joia pagana que atorga un nou sentit a l'existència. Naturalment, el moviment suscita ben aviat l'agitació política: l'opinió radical guanya per mà a l'opinió conservadora. La lluita s'estén a les eleccions, la premsa, l'escola. El pastor Rosmer coneix Rebekka West, que

l'arrossegarà a l'altre bàndol, i transformarà la seva vida, que s'escolava entre les seculars tradicions familiars. Beate, la dona de Rosmer, s'assabenta que mai no podrà donar un fill al seu marit, no es veu amb força per plantar cara a la forta personalitat de Rebekka i es mata llençant-se a la síquia que corre per sota la finestra. El pastor Rosmer renuncia a la seva professió religiosa, fins i tot es disposa a entrar dins les trifulgues polítiques al costat dels radicals i, últim gest de lògica i coherència, demana a Rebekka per casar-s'hi. Però en aquest punt compareix l'imprevist dramàtic, el ressort dialèctic del conflicte tramat per Ibsen. Profundament marcada per l'estada a Rosmersholm (on ja l'havien acollida i hostatjada molt abans), amb l'ànima torbada per al·lucinacions, per l'aparició sobre la síquia dels fantasmes de cavalls blancs, símbols d'un destí immediat, Rebekka refusa de casar-se amb Rosmer, decisió que provoca en ell un gran desori. Ella li diu que ha causat la mort de la seva esposa, per les contínues al·lusions a la seva inferioritat moral i psíquica. Però, més que aquesta possible culpa, allò que li impedeix d'acceptar-lo en matrimoni és l'amor mateix, que ja no té la volada d'abans, que ja no sabria menar-la a la conquesta tot despreciant qualsevol obstacle. Des d'ara, penetrada de l'esperit dels Rosmer, experimenta un amor transcendent, que s'associa en ell mateix, d'una moralitat que li és inherent. Rebekka vol deixar Rosmer i refer la seva vida tot consagrant-se exclusivament a aquest amor que mai no s'eclipsarà. Rosmer, per la seva banda, sent que no podrà resistir la solitud. Comprèn que seria inútil mirar d'afrontar una nova situació política i moral, quan Rebekka s'ha transformat i ennoblit fins a aquest punt, posseïda completament de «l'esperit dels Rosmer». D'una altra part, com podria expiar Rebekka la falta comesa? Al final d'angoixoses alternatives, Rebekka i Rosmer decideixen de fer-se justícia a ells mateixos. S'uneixen en noces espirituals i de seguida, agafats de la mà, caminen junts cap a la síquia. Ibsen ha volgut significar que la recerca de la felicitat, que de primer intentà Rebekka, i la d'un subsegüent acompliment moral que s'empara d'ella, tot just es reconcilien a través de la mort. Rosmer experimenta, també, aquesta viva contradicció. La unió només pot consumir-se místicament. Ibsen projecta en aquest drama les lluites que agiten el seu país i que reflecteixen personatges secundaris. El conservador Kroll exposa les estretes perspectives del seu medi. Els progressistes Ulrik, Brendel i Peder Mortensgaard, partidaris de la llibertat, enemics dels prejudicis, porten dins la fallida d'una existència nodrida de desesper i rancúnia. Sembla que Ibsen hagués volgut posar-se per damunt de l'embolic, en nom de visions més àmplies, tal com ens les ensenyen els dos suïcides. Els personatges secundaris agafen, com ja passa sovint en l'obra ibseniana, un valor sobretot il·lustratiu. En canvi, als dos protagonistes els és atorgat el màxim d'interès, tot carregant-los amb el pes dels sentiments que vol transmetre i, un cop més, acaba donant preferència al personatge femení. Sacsejada entre el símbol i l'esdeveniment, Rebekka West expressa la pròpia veritat: de la qual cosa en

resulta un personatge vibrant, nascut a partir d'una complexa experiència humana, que Ibsen crea amb tota llibertat d'esperit. Es presta igualment a interpretacions (com la d'Eleonora Duse) que el perllonguen i l'enriqueixen.

El 1887, després de *Rosmersholm*, Ibsen va declarar en un discurs: «per diverses raons, han dit de mi que sóc pessimista. I en veritat, en sóc en la mesura que no crec en l'eternitat dels sentiments humans. Però també sóc optimista, en la mesura que crec del tot i amb força en el poder dels ideals per trasplantar-se, en la seva capacitat per evolucionar. Més precisament, crec que els ideals d'avui, quan estan a punt de perir, es dirigeixen precisament envers allò a què he al·ludit...» I d'altra part, assenyala un «tercer regne»: «Em sentiria satisfet del meu treball en aquesta setmana de vida si servís per preparar les bones voluntats de l'endemà. Però, més que res, em plauria si contribuís a temperar les ànimes per a la setmana que, indefugiblement, seguirà.»

A *Fruen fra Havet* (La dama del mar, 1888), Ibsen es gira cap a les imatges simbòliques que fan un paper poètic, i que s'afaiçonen al si d'una realitat quotidiana. La mar, és a dir, la llibertat, l'evasió, atrau Ellida. Apareix un personatge enigmàtic, *l'estranger*, que apel·la a un nou destí. Però Ellida es compadeix del seu marit, feble i esmaperdut, que no sabia viure sense ella: hi renuncia, doncs. Som al 1889. S'han obert nous horitzons al públic i a les èlites intel·lectuals. Allò més important és l'enlairament poètic, la revolta contra una realitat desoladora, amb els seus problemes; la necessitat de fruir dels ideals inscrits en el sentiment i la interioritat. Enfront d'aquesta nova realitat, Ibsen dubta, es mostra indecís, perdut, perplex, o potser desitjós de presentar alternatives. Sigui com sigui, a *La dama del mar*, la renúncia no amaga l'evidència de la desfeta que inflingeix la realitat. Hedda Gabler, ben al contrari, la imperiosa i neuròtica Hedda, s'apressa a lluitar.

Hedda Gabler (1891) és, de tots els drames d'Ibsen, el que provocà més sensació, especialment perquè ateny un rar equilibri entre la veritat del personatge i les significances que l'autor li confereix. Es presta, tanmateix, a una gran interpretació femenina (a Itàlia, la primera protagonista fou Eleonora Duse). *Hedda Gabler* sembla reblar el clau de l'emancipació femenina: de Nora, que vol realitzar-se, a Rebecca, ja realitzada però sense assolir un ple acord amb el món que l'envolta. Hedda esdevé la incontestada dominadora, que en veure els límits del seu regne, es donarà la mort. Viu, també ella, en el petit món estovat de les províncies noruegues d'aleshores. Filla de general i habituada a les maneres militars, exercitada a disparar amb pistola o a manar, s'accontenta amb un marit sense ascendent de cap mena, en benefici d'una existència tranquil·la i una supremacia indiscutida. De tornada d'un llarg viatge de noces, a la petita ciutat on haurà d'ensenyar el seu marit, Hedda retroba un amic de la infantesa, que l'havia estimat però amb qui no s'havia entès. Ara ell viu amb Thea, dolça i resignada, gràcies a la qual ha pogut escriure una nova obra. Després d'una nit de disbauxa, perd

el manuscrit, que cau en mans de Hedda. Per gelosia, ella el destrueix. Desesperat, l'escriptor se suïcida, ja que en aquell manuscrit havia dipositat totes les esperances de la seva vida. La mateixa Hedda li fa a mans una arma. Com que tampoc ha pogut realitzar ella els seus ideals a través de l'escriptor, a qui esperava menar cap a nous i brillants camins, i com que és la presa d'un mestre cantor que coneix la història del manuscrit, Hedda se suïcida també, amb una pistola del seu pare. Hedda expressa fidelment la burgesia de fi de segle i les seves aspiracions avortades: incapaç d'evadir-se d'una realitat opressiva, de trobar una coartada a la impossibilitat de participar en la vida social. Amb el pas del temps, l'obra ens sembla forçada, sobretot quant a la construcció dramàtica i els personatges dels entorns de Hedda, massa en funció de la personalitat que expressa. *Hedda Gabler* es beneficia indubtablement d'un ampli abast històric, en tant que és un eco directe i irrefutable d'un estat anímic general en les capes superiors de la societat; un eco que es tradueix en el turment d'una ànima que personifica la consciència que de si té aquest medi.

Cap al tombant del segle i de la seva pròpia activitat, Ibsen escrigué una sèrie de drames de caràcter netament simbòlic, el contingut dels quals transpua una certa renúncia a la vida. L'estructura hi esdevé menys definida, per tal com tendeixen a la creació d'atmosferes i estats d'ànim sobre els quals pesa el misteri, l'instint, l'indesxifrabable. El llenguatge, naturalment hi esdevé més i més líric, sostingut per la malenconia i l'abandó. La fatalitat fereix els personatges que se senten culpables d'unes faltes contra les quals la voluntat poca cosa pot fer-hi. Hi trobarem encara aquesta embranzida envers ideals que ells mateixos es donen, però que en darrer extrem, tot just els porten a la catàstrofe.

Bygmester Solness (Solness el constructor, 1892), ens presenta un personatge que, en la realitat, basteix edificis, crea arquitectures on l'home haurà de trobar la mesura de si mateix: es tracta d'edificis i d'arquitectures que simbolitzen una estructura, una construcció moral. Solness es troba en un tràngol, per tal com tem que un dels seus deixebles l'abandoni i li passi al davant. Com sempre en Ibsen, el passat torna. Deu anys abans, a casa d'uns amics, havia conegut una noia i, en un moment d'intimitat, l'amor s'havia encès. Hilde Wangel, la joveneta esdevinguda ara una dona, torna, a la impensada. L'empeny a arriscar-se, a lluitar, a construir tot menystenint sempre les dificultats. Solness pateix de vertigen. No pot pujar a les bastides per la qual cosa se sent disminuït davant els ulls dels altres, particularment en el seu medi. La torre de la casa nova s'acaba. Només resta començar el teular. En l'estat de febrosa exaltació en què l'ha deixat Hilde, puja a la bastida. Enmig de l'admiració i l'estupor generals, arriba al cim. Tot seguit, es precipita al buit i Hilde exclama: «Que potser ja no el veig més, allà dalt?... Però hi ha arribat. I he sentit notes d'arpa en l'aire (*agitant el xal i xisclant amb una poderosa passió salvatge*) Marit meu!... Marit meu!...» El drama és enterbolit

per un compromís massa evident entre símbols i realitat, que perjudica l'harmonia de l'expressió. La fonamental feblesa del protagonista masculí, molt en la línia de tot un seguit de primers papers ibsenians que es proposen ideals absoluts però que manquen de la força per atènyer-los, es duplica en aquest cas en la lamentable incapacitat de decidir, que Ibsen atribueix normalment als marits. Hilde agafa valentament l'estendard de Hedda i deixa entreveure d'altres conquestes i altres acompliments, ni que sigui al preu del sacrifici de tot aquell que, com Solness, li servirà de trampolí. El desenvolupament s'adequa a la demostració: es tracta de reprendre el discurs d'Ibsen sobre els termes i els poders de la civilització burgesa.

Lille Eyolf (El petit Eiolf, 1894), reprèn els temes de la culpa, de l'expiació i la palinogenèsia. Una parella de burgesos donen a llum un infant psíquicament disminuït, símbol de la unió imperfecta entre els pares. En efecte, en el passat —carregat de faltes, com sempre en Ibsen—, Alfred va sentir un amor incestuós per una de les seves germanes (per cert, es revela que només és mitja germana), certament sense anar més lluny de l'emoció de l'afecte. La dona ho sap i la gelosia li impedeix estimar del tot el nen. El petit Eiolf creix, desatès pels pares que li manifesten un afecte purament formal, i refusat pels nens de la seva edat que es riuen i mofen del seu defecte. Un dia, la Dona de les rates s'introdueix a la casa. És una mena de bruixa que, amb l'auxili del seu gos, volta per les cases i allibera els habitants de la invasió de les rates. La vella embruixa Eiolf, que la segueix fins a la vora del fiord, i subjugat fins a tal punt, acaba per caure d'un embarcador i negar-se davant la mirada indiferent dels camarades de classe. Trasbalsats, els pares es veuen forçats a reconèixer les seves equivocacions. Mentre que el nen corria cap a la mort, Alfred, que no havia reeixit a fer fruitar l'obra a què es consagrava, es proposava de fer-la néixer en la consciència del seu fill, per tal d'enlairar-la tant que ni ell mateix pogués assolir-la. Ara ja és massa tard per a tot, i Alfred i Rita es consagraran a l'educació dels camarades d'Eiolf, per fer-ne homes lliures i nobles. Els assistirà en aquesta tasca l'esperit del seu fill, que «puja fins als cims, a les estrelles, envers el gran silenci». El drama torna a pecar d'un didacticisme massa cridaner, especialment a l'acte tercer. Però atreu l'espectador i li inspira un judici moral, gràcies a l'atmosfera que pesa sobre el fiord, i regula els moviments en una misteriosa força justiciera. La natura sembla implicar l'home i emportar-se'l bé delà els cims, bé als pitjors abismes.

John Gabriel Borkman (1896) pot considerar-se, de qualsevol punt de vista, l'obra que tanca el pensament dramàtic d'Ibsen. Efectivament, desenvolupa i porta a conclusió diversos temes que inspiraren la seva obra des dels inicis. Primer, el pes del passat. En els dos primers actes, per un lent treball d'escorcoll, Ibsen el destaca i l'il·lumina, depurat pel temps. Personatge típicament ibsenià, Borkman s'ha fixat una tasca suprema: portar la felicitat als homes, a la manera de Faust, és a dir, creant una activitat, un treball (l'explotació de tresors miners), un benestar que doni forma a la vida humana.

No és per atzar que Borkman personifica el tipus de capità industrial dels temps moderns, i s'institueix en portaveu històric d'aquells anys. Per assolir aquestes finalitats, Borkman no dubta a sacrificar el seu gran amor per Ella. Director de banc, ha escomès la iniciativa de crear una partida de societats industrials per a l'explotació de les mines, tot servint-se de capitals que hom li havia confiat a títol d'estalvis. Hom descobreix la malversació i condemnen Borkman a cinc anys de presó. Veu com es trenquen la seva vida i carrera. Això no obstant no ha obrat en profit seu, i en substància és innocent. Durant vuit anys, romandrà tancat dins la seva cambra per examinar-hi la seva conducta des de tots els punts de vista i col·locar-se en totes les situacions possibles. Acaba el llarg examen amb la conclusió que no és culpable. S'aixeca el teló quan els personatges es reuneixen i es retroben de nou, per fer balanç del que ha passat. Ella, la seva germana bessona esdevinguda esposa de Borkman, el mateix Borkman, un dels amics que se sent a sobre el pes del fracàs vital, el fill que pretèn trencar amb un passat massa feixuc i que deixarà la casa dels pares per anar-se'n amb la dona que estima.

Borkman ha tingut la força, a la fi, de fer taula rasa dels tretze anys que ha romàs víctima de la trampa dels seus enemics. Per bé que dins Ella «la flama de l'amor» s'hagi apagat de molt ençà, hi retroba la companya fidel. Tresca un centenar de passos dins la neu i, d'una altura, lluca la ciutat i les fàbriques bastides gràcies a l'explotació de les mines, a la qual havia donat una definitiva embranzida. Guaita l'horitzó, decidit a intervenir de nou, a inscriure en els fets la seva voluntat de transformar el món: però una mà de ferro li atenalla el cor i Borkman cau, amb els nervis trencats. Les dues germanes el vetllaran com dues ombres. L'home pot lluitar i debatre's, sense per això arribar a veure els fruits de la seva acció, que sovint l'esclafa. El drama és concís i es dirigeix a l'essencial. Mostra, de manera definitiva, allò que Ibsen pogué copsar del món, des del seu passat fins a l'esdevenidor. Això, naturalment, gràcies als patiments i als turments que experimenta un personatge viu i veritable, la natura del qual ens és palesada per l'amor de les dues germanes. Altre cop s'acosta fort i ferm al símbol, però el copsa a través d'un esperit en lluita amb el món, precisament perquè l'estima. Els mitjans d'expressió són els típics, descoberts pel dramaturg norueg; aquesta vegada, però, els posa en funcionament al si d'una visió grandiosa i llòbrega de la civilització industrial que ja envaeix tot l'horitzó.

La darrera obra d'Ibsen, *Nar vi døde vagner* (Quan ens alcem d'entre els morts), fou escrita l'últim any del segle, el 1899, i sembla fer al·lusió a la seva pròpia vida. Ibsen hi exposa un conflicte sovint evocat després. Es tracta de percaçar la felicitat, la plenitud de la vida, o bé d'acomplir un deure ideal? Les dues orientacions semblen irreconciliables. L'escultor Rubek va concebre una gran obra que el farà ric i cèlebre. Comptà, per bastir-la, amb una model que li hauria pogut procurar la felicitat. Però, absorbt completament en l'obra, l'encís de la model no l'ha tocat. Aquest és el precedent, determinant com

sempre en la dramaturgia d'Ibsen. Ara, Rubek viu amb Maja, força més jove que ell i d'una sensualitat purament animal. Després d'uns quants anys, Rubek retroba Irene a una estació termal, al peu de les muntanyes noruegues. S'adona aleshores d'allò que va perdre. Maja es deixa conquerir per un valerós caçador d'òssos i, amb ell, a la fi se sent lliure i en plena possessió de si mateixa. Rubek torna a Irene. Però ja és massa tard. La seva existència està ja ben arruïnada. La cabana on s'aixopluguen durant la tempesta els engoleix sota una esllavissada. Per Ibsen, l'anorreament és una mena de sublimació; però condemna aquells que no han sabut entendre la vida, acceptar-la, per molt que una tasca superior els atregui. La frase «quan ens alçarem d'entre els morts», que murmura Irene, simbolitza tot allò que perdem, que no vivim, de l'existència, i el penediment que ens envaïx quan se'ns fa avinent. Per bé que frega l'esteticisme, dominant llavors, aquest drama proposa una dialèctica i un conflicte fonamentals. Més que enlloc, ens trobem en el domini de la natura, de l'ésser. El quadre natural —l'alta muntanya, un llac, de fondals profundíssims— acaba per determinar el desenvolupament dels fets així com l'estat d'ànim dels protagonistes. Naturalment, els personatges només són imatges. En la seva puresa, tot just representen les aspiracions de viure. El llenguatge és aeri, rarificat. James Joyce, que aleshores tenia divuit anys i feia les seves primeres armes com a crític, escrigué que aquest drama l'entusiasma: «...sota els canvis que Rubek aporta a la figura de la jomeneta, a la seva obra mostra *El dia de la Resurrecció*, s'amaga una filosofia que tot ho abraça, una profunda simpatia pels conflictes i les contradiccions de la vida, susceptibles de reconciliar-se, en un desvetllament de pura esperança, quan les penes multifformes de la nostra pobra humanitat gloriósament finiran».

D'aquesta manera, en una solemne abstracció, es clou la més vasta anàlisi d'aquest món —societat i individu— que, al segle XIX, provà de retrobar una comunitat d'idees, un absolut. Per tal com està lligada a l'actualitat i als trets del seu temps, ben limitada, doncs, en l'estructura i propòsits, l'obra d'Ibsen exerceix avui dia potser menys seducció. Però conté estímuls que cal no perdre de vista, en aquest segle que és ben lluny d'haver trobat respostes definitives a les qüestions que ens planteja la seva dramaturgia i que, tot i evolucionar, dubta encara de dirigir-se cap al «tercer regne» que proposava Ibsen.

Strindberg

La vida d'August Strindberg (1849-1912) passà d'un compromís a l'altre, de fracàs en fracàs, de creença en creença, tant en el terreny religiós com en els de la política, la ciència o la pseudo-ciència, i fins i tot en el de la

realització, fins a la fi dels seus dies. Vida marcada per una inestabilitat que sols pot igualar-se amb la passió amb què abraçava cada causa. La seva infantesa estigué marcada per una condició de terrible inferioritat psicològica, per tal com era «fill de minyona», segona esposa de l'amo de la casa; era poca la seva consideració en relació als germanastres. Les vicissituds personals es reflecteixen fidelment en els escrits, gairebé sempre autobiogràfics. I també, naturalment, en la producció dramàtica, encara que de manera menys directa, perquè Strindberg reeixí a objectivitzar-hi les experiències, a atènyer per mitjà seu el sentit de la vida, amb els seus turments, contrastos, els seus misteris.

Tota la seva dramaturgia segueix una direcció semblant: l'anàlisi de les relacions que s'estableixen dins els grups humans: en la família, a casa, en una comunitat. Amor i odi, atracció o repulsió, donar i tenir, comunicació i impossibilitat de comunicar-se, recerca del diví i dels límits de classe, fins a l'incognoscible, els estats de somni o de follia. Hom passa d'un naturalisme cru a un aeri simbolisme, de l'anàlisi social als fantasmes de l'inconscient, sense que el procés perdi gens de poder escènic. La recerca de Strindberg resumeix i assimila tota l'anàlisi del comportament, tal com s'havia portat a Europa d'ençà de la Revolució Francesa. Sovint ens mena més lluny, i es projecta més enllà el segle XX. És aquesta la causa del redescobriment actual de la fecunditat dels seus drames, les seves formes, i els mètodes per mitjà dels quals interrogà l'inconscient.

Després d'un seguit d'obres de joventut, escrites entre 1869 i 1871, amb fortes reminiscències literàries, Strindberg assoleix la maduresa amb un gran fresc literari, *Mäster Olof* (El mestre Olof, 1872), que no conegué l'èxit fins al 1887. Encarai abunden els records, especialment d'Ibsen—cal no oblidar la determinant influència que Ibsen exercí sobre el nostre autor, encara que després adoptés camins revolucionaris. Hi descobrim un sòlid i ric sentit del teatre.

Però la veritable personalitat de l'autor s'expressarà amb *Fadren* (Pare, 1887), on empra els mitjans naturalistes a la moda (tan cert que obtingué l'aprovació de Zola). En una família, el marit dubta de la fidelitat de la seva dona. El tràgic és que dubta que el fill sigui seu. El turment el porta a la tomba. Ja moribund, maleeix tot el gènere femení, enemic de l'home, amb uns accents que traeixen les posicions personals de l'autor. Per molt intens i cru, aquest drama inclou encara un cert mecanisme demostratiu.

L'any següent, Strindberg escriu *Fröken Julie* (La senyoreta Júlia), on l'observació del món es concentra en les relacions entre les classes socials, vistes a través de les relacions entre el criat Jean i la jove comtessa que se li rendeix en una instintiva embranzida. Després d'això, la persuadeix que es mati, per por de les conseqüències que podrien derivar-se del gest. D'aquesta manera es fonen, en una mateixa tensió, el sentiment d'inferioritat social, convertit en revenja, i la crida instintiva dels sentits, tal com es manifesta al

Nord, per la revetlla de Sant Joan. La crisi que travessen procura als personatges el moment de màxima angoixa, però també el més il·luminat del seu «risc d'existir».

Fordringsägare (Els creditors), del mateix any, confirma tota aquesta concepció, fonamental en Strindberg, de les relacions «donar-rebre», de «crèdit» i de «dèbit», entre l'home i la dona; relacions que, habitualment, «guanya» la dona. El que aquí es descriu és, segons l'autor, un «homicidi psíquic», comès per una dona amb els seus dos marits, dels que absorbeix la vitalitat.

Cap a la fi del segle, Strindberg va escriure una sèrie de grans drames, que evidencien una activitat gairebé prodigiosa. *Till Damaskus* (El camí de Damasc), *Advent*, 1898; *Brott och Brott* (Crim i crim), *Erik XIV*, *Gustav Vasa*, 1899; *Gustav Adolf*, *Dödsdansen* (La dansa de la mort), 1900. Segueixen, el 1901, *Pask* (Pasqua) i, el 1902, *Ett drömspel* (El somni), després *Stanevit*. Un fenomen singular d'aquest moment d'altíssima creativitat: cada etapa pot considerar-se una complexa presa de posició davant la història interior de l'home, cada cop d'acord amb una dimensió diferent.

El camí de Damasc és el de l'ànima humana que busca l'infinit, el misteri, el diví. L'esquarterament del quadre hi constitueix insensiblement la unitat d'intenció.

L'advent segueix una inspiració litúrgica i refà la peripècia que dicten, en una bona part, les intervencions sobrenaturals. Els personatges es debaten llargament entre el bé i el mal i es perden entre les tenebres psicològiques característiques del món nòrdic. En el desenllaç s'arriba a solucions tràgiques, en un teixit on són freqüents els elements de misteri. La influència de les pràctiques ocultistes, a les que es lliurà l'autor en aquest període, recorre més o menys tot l'esperit d'aquest drama.

A *Crim i crim*, que transcorre a París, Strindberg es proposa tractar el problema de «la voluntat del mal, de la responsabilitat dels mals pensaments i el dret de tot individu a castigar-se a si mateix». «L'heroi és el que porta la intriga, l'invisible, Déu mateix». L'acció, això no obstant, és realista i cau de vegades en el melodrama.

Gustav Vasa reprèn l'estil i el to de les tragèdies històriques shakespearianes per exaltar la figura i el caràter del gran heroi suec.

Pasqua explica les aspiracions místiques de criatures encantades. Tota innocència, l'heroïna, Eleonor, pateix i se sacrifica pels altres, en un clima d'abandonament poètic, enmig d'esdeveniments miraculosos.

La dansa de la mort, ben al contrari, presenta de manera violenta el xoc de dues criatures unides pel matrimoni, però que acaben per destruir-se, i per nodrir un odi mutu insuperable.

Pouant en les fonts del brahmanisme, *El somni* presenta un personatge femení ideal, que recorre les múltiples aparences de la terra, en els estadis i moments més diversos; i això, d'escena en escena, en una llarga paràbola poblada de visions oníriques.

Quan, el 1907, Strindberg pogué crear el seu propi teatre, l'Intima Teatern, segons l'exemple que li forní el Kleines Theater i el Kammerspielhaus fundats per Max Reinhardt, el veiem elaborant un nou gènere, el *kammerspel* (obra de cambra), adaptat a aquest lloc de treball: *Oväder* (Tempesta), *Brända tomten* (La casa incendiada), *Pelikanen* (El pelicà), *Spökesonaten* (Sonata dels espectres). Aquests «drames íntims» mantenen una unitat de tema, d'estructura i d'esperit. Les aparences humanes hi han esdevingut fantasmagories. Els remordiments i els retrets trenquen els desigs. El pensament pesa com el plom i força els personatges a mantenir relacions cruels, a acceptar sacrificis humans. Les voluntats ja no poden progressar, condemnades a l'immobilisme que de mica en mica els paralitza. La impossibilitat d'assumir una ètica salvadora porta a la caiguda final.

Strindberg sembla haver heretat les febleses i l'impuls endevinador dels antics profetes. Malgrat els impulsos mesquins i puerils («massa humans»: també havia llegit Nietzsche), malgrat els ressentiments i els desigs irrisistibles, Strindberg va saber determinar orientacions inesperades del esperit humà. En aquestes visions, com en les dels profetes bíblics, les qüestions personals es creuen amb els temes històrics, i s'obren a dimensions més enllà del temps i l'espai.

Drama rera drama, l'autor demostra la impossibilitat d'una vida regida per principis distints als de la violència oposada a la violència, de la culpa que respon a la culpa. A *La senyoreta Júlia*, *Dansa de la mort*, *Pare*, intenta, tot i així, de refusar aquesta constatació per cenyir-se a la narració panteixant de les seves experiències dins diversos grups socials i familiars; narració que acaba en abjecció. A *Sonata d'espectres*, veiem com els personatges perden tota raó de viure; només romanen els errors, quan l'amor cedeix el lloc a l'odi, al fàstic, a la vergonya. El refús místic dels drames religiosos i simbolistes es mostra ben bé com una il·lusió perduda.

El teatre de Strindberg —que desagrega la construcció ibseniana en un seguit d'escenes crues i nues, sense lligams— és d'una gran importància històrica, per bé que l'asprivesa el porti a tenir poc en compte el públic, i la difusió en sigui, conseqüentment, relativament feble. Constitueix un mitjà indispensable per copsar l'evolució de l'esperit burgès, el buit que es descobreix al fons i que porta a solucions reaccionàries o revolucionàries, sense que hom pugui realitzar els ideals.

A força de debatre's (fins al punt de caure en diverses ocasions en la follia), Strindberg explorà a fons les múltiples vies de la cultura europea. Hi assolí els límits extrems. I pressentí fins on la civilització podia portar l'individu: a perdre's, a vendre's sota la pressió del medi social que determina l'existència. És l'esfondrament d'un edifici simbòlic que s'emporta els seus habitants, que paralitza el pecat. I a la fi, només hi ha el desert, com a *Fi de partida*, de Beckett.

Becque

Pot considerar-se de tot punt inesperada l'aparició de Henry Becque (1837-1899) al si del teatre francès de la segona meitat del segle XIX. La producció francesa, o parisenca, per ser més exactes, es posava fidelment al servei del públic; si tot sovint es feia eco dels nous moviments culturals, els assimilava, prenent cura de suavitzar tot l'inquietant, i només extreure'n una matèria susceptible d'elaboració teatral. La finalitat principal dels autors seguia sent la conquesta dels espectadors. Els mitjans: proposar-los una nova descripció del seu univers, tot actualitzant sense presses la forma teatral.

Henry Becque hauria volgut prendre part en aquesta relació directa amb la platea. Certament no podem emparentar-lo amb els simbolistes, per als qui el drama era sobretot un instrument d'expressió. Encara que en ell, la dramaturgia realista —reduïda en els altres a un simple mitjà per convèncer el públic—, s'inspira en una exigència moral tan intransigent que difícilment troba un lloc als teatres. Becque descriu amb versemblança la societat parisenca de la Tercera República. Quan aconsegueix de fer-se representar no dura gaire en cartell. En darrera instància, Becque emprà una manera brillant, amb aparença de *vaudeville*. De llavors ençà l'èxit el freqüentà més sovint, en la mesura que hom no s'adona del gran menyspreu que l'anima, de la duresa amb què tracta les figures característiques de la societat parisenca. Dues obres principals il·lustren respectivament aquestes orientacions, *Els corbs* (1882), i *La Parisenca* (1885).

A *Els corbs*, una família burgesa, regida per uns sòlids principis morals, es veu privada del seu cap. Aprofitant el desgavell, els usurers, talment els corbs, la despullen del patrimoni. La família es veu, doncs, reduïda a la més pura misèria. La vida dels seus membres es veu anorreada per l'interès financer que regula el conjunt de les relacions econòmiques.

Amb *La parisenca*, per contra, Becque s'accontenta amb un adulteri. El famós triangle, amb la fascinant i intel·ligent dona de món, perd tot llustre sentimental en únic profit dels més vulgars apetits. Com Oscar Wilde, Becque se serveix de les convencions teatrals del seu temps per tal d'aprofundir en la seva anàlisi dels sentiments. Aventura apassionant del món burgès, pensament dominant tant en la vida com en l'escena, l'adulteri esdevé amb Becque un element que revela les psicologies, les mentalitats, les concepcions de la vida: tot allò que dóna la mesura del buit interior, de la indignitat; un símbol de la ignomínia moral que es dissimula sota el maquillatge i el llustre.

Obres concises, severes. La primera, sinistra i obsessiva, la segona, àcida i brillant. Becque hi descriu la psicologia dels personatges amb acuitat, bé es tracti dels ofesos i humiliats, bé d'aquells que guanyen amb astúcia les batalles de l'existència. Hi exposa les passions sense cedir a l'atracció del patètic, de l'esteticisme o el moralisme. Hi denuncia els medis dirigits de

la societat, sobre els quals es modelen si fa no fa les capes socials que vanament aspiren a aquesta situació, als mateixos plaers, al mateix poder. És per això que les anàlisis dels personatges de Becque, que ressegueixen les crisis de la societat, tenen una significança universal, s'institueixen en el límit del realisme, si hom no pren una posició de lluita o de transcendència.

L'autor es ressent profundament de la situació històrica que li tocà de viure i que reflectí directament amb el seu personal temperament. Aleshores hi havia a París un públic ampli i una atenció sostinguda envers les coses del teatre. Hi havia una consonància directa —sens dubte errada en certs aspectes— entre un tipus definit de sala i un tipus definit d'escena, com rarament es dona. ¡Però ai d'aquell que pretengués desplaçar aquell equilibri, com era la intenció de Becque! Certament, la influència literària del naturalisme no era pas negligible. Però Becque s'havia proposat una doble tasca: realitzar sobre l'escenari una anàlisi per retrocedir a les mateixes arrels de la societat; i portar més lluny encara, gràcies als mitjans escènics, una sèrie de conseqüències d'on ressaltaven clarament el destí d'un nou capitalisme, el capitalisme financer.

No és en va que la peça inacabada *Els putxinel·lis* tingués per tema les vicissituds i personatges d'una banca. No és tampoc per casualitat que la seva obra sigui tan minsa: com ens n'informen les memòries, bona part del seu temps era dedicat a una lluita perseverant i sovint mesquina per afirmar la seva dramaturgia i defensar-la contra massa insòrdies —obtusahostilitat dels administradors, incomprensió i pobresa d'esperit dels actors, episodis tempestuosos amb els crítics o buròcrates. No ens resta gaire cosa més de Becque: notes i articles, ben sovint de circumstància, però no desprovistos d'interès; alguna obra en un acte, com *La llançadora* (1878), sarcàstica i aspra, que fa la impressió d'un esbós sòlid i imponent, més per les ironies i al·lusions que no pas per l'acabat.

Hauptmann

La revolució del Teatre Lliure trobà un eco directe a Berlín amb la Freie Bühne, gràcies a la iniciativa d'Otto Brahm, realitzador racional i rigorós, que de seguida donà nou impuls al Deutsches Theater. La Freie Bühne debutà el 1889 amb *Els apareguts* d'Ibsen, seguida el mateix any per *Vor Sonnenaufgang* (Abans de la sortida del sol) de Gerhardt Hauptmann (1862-1946). Amb aquesta obra, entraven nous conceptes en la literatura alemanya. Hom reprenia els esquemes ibsenians sense assentament temàtic, però amb una més directa aproximació a la realitat de cada dia, reblerta de conflictes dramàtics.

El gran drama *Die Weber* (Els teixidors, 1892) s'inspirava directament en

les novel·les del mestre de l'escola, Zola (igual que el teatre de la Freie Bühne on va ser representat, després de tenir greus dificultats amb la censura). Tot i romandre en aquesta línia evolutiva, transforma l'observació naturalista i experimental en creació dramàtica, en moviments de massa i violents antagonismes de classe —nodrits amb una experiència directa: Hauptmann era fill de teixidors silesians. *Els teixidors* sembla l'obra més madura que ens hagi donat aquest teatre, que branda l'estendard de la reivindicació i l'exigència de transformar la societat.

Queda de Gerhardt Hauptmann una producció important i variada. Els temes i les formes són tan diversos com la seva incerta personalitat, més resultant que no pas factor de l'època. Les cultures europees s'hi barregen i es confonen, sota els més diversos aspectes, sovint de manera desconcertant. Hom passa del verisme cru de *Abans de la sortida del sol* al misticisme ardorós de *Hanneles Himmelfahrt* (L'assumpció de Hannele, 1893), del símbol al document, del problema a l'efusió nebulosa, de la prosa quotidiana al vers reblert de símbols i significació. Tampoc no hi manquen, en aquests mateixos anys, comèdies de costums certament divertides. Hauptmann no té un món propi, sinó un gran talent d'observació i assimilació. Recull i interpreta els caients d'una època, les tendències i els conflictes: la del Reich. Molt representat i, en cert sentit, popular, Hauptmann no exercí sinó una molt feble influència en el teatre alemany. És un cas, un símptoma. Els seus drames gaudeixen sempre d'una poderosa construcció i els personatges es beneficien d'una base realista. Tot això destaca sens dubte de la producció mitjana, i l'espectador alemany hi veu el reflex directe de conflictes propers al seu caràcter i a les seves inquietuds espirituals. En resulta de tot plegat un efecte de difusió cultural, en un pla mediatitzat: vulgarització equilibrada per la vivacitat de certs personatges i certes psicologies (recollits en el món pagès de la Silèsia o en les altres capes de la burgesia del Nord d'Alemanya).

Einsame Menschen (Ànimes solitàries, 1891) intenta dramatitzar un problema idealista, en la línia del *Rosmersholm* ibsenià; *L'assumpció de Hannele* analitza la natura dels problemes religiosos, a partir de premisses positivistes; *Florian Geyer* (1896) refà una època camperola.

Després, Hauptmann es deixa seduir per un llenguatge ben diferent. A *Die Versunkene Glocke* (La campana engolida, 1896), una trama obscura d'alegories velades aporta lirisme a una fèrtil imaginació, que transfigura el món de cada dia.

El retorn a una posició obertament realista suggereix, amb *Michael Kramer* (1900) i *Rose Bernd* (1903), unes històries de decadència i ruïna.

A començaments del nostre segle, Hauptmann, consagrat poeta nacional, es reclou en l'isolament més absolut: els ferments de la nova cultura es desenvolupen ben fora d'ell. En els nombrosos drames que encara escriurà, s'inspirarà tan aviat en la mitologia nòrdica com en la grega, en temes nietschscheans o en visions utòpiques. El corrent més autèntic continua

situant-se entre Ibsen i Zola: *Und Pippa tanzt!* (I Pippa dansa!, 1900), *Die Ratten* (Les rates, 1900), i la darrera obra, *Vor Sonnenuntergang* (Abans de la posta del sol, 1932). La seva obra es recordarà per la llòbrega imatge que forneix de l'Alemanya mig burgesa, mig popular, per la representació d'ambients típics, que permeten jutjar tota una època.

Àustria

L'inspiració del metge vienès Arthur Schnitzler (1862-1931) és segurament més limitada i, en certa manera, sucumbeix més fàcilment davant les seduccions del *páthos*. Ens permet, malgrat tot, de copsar la concreta situació del petit univers vienès, les característiques de la vida que hi porta la modisteta i l'aristòcrata, amb cap més horitzó que la pura satisfacció dels desigs.

Anatol (1890), *Liebelei* (Enamoriscament, 1894), *Reigen* (La ronda, 1896) ens presenten un quadre lleuger i finament patètic de la Viena de finals de segle. L'anàlisi es limita a un ambient i a una època, però n'explica la textura secreta. Aquestes obres aconsegueixen l'objectiu en tant que descriuen allò que s'esdevé en el seu camp d'investigació amb la profunditat que cal —no gens excessiva, per això, per tal com l'objecte tampoc no ho és. El somriú delicat, la poesia tendra, la tristesa present, per bé que dissimulada, perquè els personatges no senten l'angoixa de viure sinó de manera superficial: són ben lluny de l'aventura stendhaliana. D'aquesta manera, Schnitzler tot just podia oferir un divertiment acaronador, irònic-sentimental, sense gaires conseqüències. Gràcies al qual, però, hom percep el profund humor d'una societat, la lenta dissolució d'una tradició i d'un imperi. Tot plegat en to menor.

La ronda és un feliç *vaudeville*, amable i escèptic on, d'un en un, tresquem els diversos ambients socials, de la prostitució de la cambrera i el soldat fins al jove de bona família, de la burgesa a la jove lleugera i a l'actriu, de l'escriptor a l'oficial aristocràtic. La successió d'episodis és bastant artificial, així com l'alternança i canvis dels amants, com un joc de l'oca. Però molts diàlegs tenen una correcta inspiració teatral i l'humor abunda en els personatges i en les situacions.

Robert Musil (1880-1942) pertany a la generació següent, que visqué noves i complexes experiències històriques que Musil, amb un sobreentès tràgic, anomena època de la ciència, tant psicològica com matemàtica i física. A part de la seva gran obra narrativa, *L'home sense atributs*, Robert Musil és l'autor de dues obres teatrals, la «farsa» *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (Vinzenz i l'amiga dels homes importants, 1923), i el drama *Die Schwärmer* (Les fanàtiques, 1925).

De la mateixa manera que Anouilh i Salacrou reprenen els personatges de Feydeau, Musil perllonga els de Schnitzler: però segons unes perspectives ben diferents, prescindint del quadre del desenvolupament històric, revelador de conflictes.

La farsa podria semblar la preparació d'obres de més volada: aguda en la descripció de personatges i costums, metafísica pels seus perllongaments. El drama en reprèn explícitament els motius i l'ambient; depassa la marca autobiogràfica per assolir una anàlisi, entre grotesca i amarga, de les relacions que lliguen els individus: amb un fatalisme mal dissimulat; amb una recerca desesperada que cada personatge emprèn d'allò que voldria i no pot posseir. Recerca que es diu amor, que engendra equívocs, retrets, quimeres. Obra difícil —innovadora, relligada en un esquema de progressió psicològica—, *Les fanàtiques* representa encara ara l'exploració més endinsada en el cor del personatge contemporani: una etapa fonamental, tan per l'ús dels mitjans escènics com per la temptativa de copsar tota la mobilitat del psiquisme.

Tot i la fragilitat de la vena creadora d'Ödön von Horváth (1901-1938), el públic alemany actual encara segueix la seva obra, especialment dues comèdies de 1930: *Geschichte aus dem Wienerwald* (Històries dels boscos de Viena), i *Die italienische Nacht* (La nit italiana). Es tracta d'un exemple menor però cordial, captivador, que explica veritats de cada dia, amb unes psicologies especialment agudes. El corrent típicament vienès troba en aquest autor —representant típic de la Mitteleuropa de després del diluvi— un continuador compromès amb desenvolupaments actuals, que segueix de prop la tragèdia que pesava sobre la societat.

Hongria

En el domini de la comèdia patètica i brillant, amb una punta d'intimitisme, Ferenc Molnár (1879-1952) ha estat un dels més aclamats entre les dues guerres, de Budapest als principals teatres europeus, per una certa elegància d'estil, que ben sovint es deixa anar en un lirisme imaginatiu. Basteixi *Liliom* (1909) sobre la innocència del pecat en les ànimes simples, sobre la puresa dels sentiments que neixen dels instints vitals. Els seus personatges no coneixeran, tanmateix, la llibertat, més que en un imaginari paradís.

Una sèrie d'altres obres brillants i de caire psicològic ben aviat trobaren l'èxit i passaren a ser la base d'un gènere cinematogràfic força estès, la comèdia sofisticada. La producció de Ferenc Herczeg (1863-1954) és rica i variada: drames històrics, drames psicològics, drames realistes. Pel seu esperit brillant, *A Kék róka* (La guilla blava, 1917) va conèixer un èxit mundial.

El darrer gran èxit de tradició típicament hongaresa és *La família Tot*

(1966), d'István Orkeny. Aquesta comèdia presenta dues novel·tats en relació al repertori magiar: el to de farsa accentuat i, d'altra part, un objectiu satíric —una autoritat que aixafa? un opressor finalment derrotat?— al qual al·ludeix d'acord amb mètodes irònicament didàctics (quant a la manera de deslliurar-se'n). Aquí, en les pures normes estructurals, s'atura la convenció dramàtica, per referir-se a significances d'arrel gogoliana, inofensiva en aparença, però amb una substància agressiva i explícita. L'aparença de la ironia tradicional deixa pas a una candent veritat. Els mitjans hi són simples, però incisius. L'experiència directa es transposa en al·legoria subtil, d'una actualitat universal, tan a l'Est com a l'Oest.

Miklós Hubay ha fet representar, aquests darrers deu anys, una sèrie d'obres relacionades directament amb els últims desenvolupaments de la dramaturgia europea, de les quals la més interessant és sens dubte *El silenci darrera la porta*, drama on els conflictes entre les generacions de la nova Hongria —els comunistes d'abans de la guerra i els seus fills— s'encara amb una certa netedat psicològica, al llarg d'un examen agut de les personalitats en transformació (per exemple, el concepte positiu d'heroi), al si d'un destí que conserva els seus trets característics.

Polònia

Després d'haver tingut un important repertori còmic, Varsòvia va acollir el naturalisme. El novel·lista Wladyslaw Reymont (1869-1925) —autor de *Pagesos*— afrontà també el teatre.

Aleksander Fredro (1793-1876) deixà tot un seguit d'obres teatrals en vers, fluïdes, que van tenir un gran èxit. Sota la influència de la tradició, és a dir, de lectures que van de Molière a Musset, Fredro dibuixa agradosos retrats de la petita noblesa de províncies i de mercaders enriquits, sostinguts per intrigues espirituals que acaben bé.

Van adaptar-se a l'escena moltes obres de Stefan Zeromski (1864-1925) que exerciren una certa influència sobre el renaixent teatre polonès, pel seu caràcter realista i èpic. Aquest autor escriví directament per al teatre dos drames, *Sulkowski* (1910) i *Turon* (1923), que mostren la mateixa concepció històrica que anima les seves millors novel·les.

En la seva obra principal, *Moralnosc pani Dulskiej* (La moral de la senyora Dulska, 1907), Gabriela Zapolska (1859-1921) —que treballà al Teatre Lliure de 1892 a 1895— exposa, amb intencions moralitzadores, la vida íntima d'una família burgesa polonesa. L'obra és interessant perquè es basa en tres elements: el quadre d'atmosfera, el desenllaç de la situació central d'acord amb la seva lògica interna, la significació del conflicte dramàtic. Els

temes hi són tractats amb habilitat, i els personatges es beneficien d'una gran vivacitat. La senyora Dulska és un personatge saborós, treballat amb precisió.

Ostrovski

Aleksandr Nikolaevitx Ostrovski (1823-1886) va prosseguir la via oberta per Gogol. Trobà, en la vida teatral del seu temps, un terreny favorable a les seves creacions, i va poder consagrar una important producció a representar al natural —i amb un fort sentit de la construcció dramàtica— les típiques situacions de la societat russa, les diverses estratificacions i els personatges més característics.

L'obra d'Ostrovski es pogué desenvolupar gràcies a la consciència que aleshores prenia l'escena russa de les seves possibilitats i gràcies als primers progressos dels teatres que més tard es farien portadors d'una il·lustre tradició, com el Maly Teatr. Ostrovski trobà, i afavorí un teatre, un públic, uns intèrprets. La seva àmplia producció va de les històries de fades al còmic, del moralitzant a l'al·legorisme, en la línia del gran corrent que creuava l'art del seu país: amargues constatacions que tendien a una palingenèsia. Ostrovski també intentà revaloritzar les classes, els éssers que la societat jutja inferiors i dels quals, amb penetració introspectiva, confronta la sort i les qualitats interiors, tot palesant la necessitat de l'emancipació: tant de les jovenetes sense defensa, com dels pobres i refusats de la societat. Establí també una moral oposada a l'habitual que es reclama de la sinceritat. Com escrigué Dobroliubov, Ostrovski posseeix una profunda intel·ligència de la vida russa, una gran capacitat de representar d'una manera viva i reveladora els seus aspectes essencials.

D'entre les seves primeres comèdies, pot considerar-se *Bednost ne porok* (La pobresa no és cap vici, 1854), com la més dinàmica, la que millor afaïçona la burgesia russa del segle XIX, incapaç de prendre consciència del seu paper, de lluitar, ni que sigui per la tolerància liberal, ben subjecta a l'aristocràcia.

Groza (La tempesta, 1895) contitueix potser el millor exemple d'aquesta dramaturgia, el que millor respon al disseny. Katerina és una jove asfíxiada per l'atmosfera tradicional, sobretot per una sogra agressiva, Kabanova, portaveu de les regles hipòcrites i estúpides que tanquen l'existència en un nus de relacions mercantils, d'acord amb les que Katerina s'hauria de sentir satisfeta de l'amor del marit i no hauria d'aspirar a res més. Es tracta ben bé del *Regne de les tenebres* (com Dobroliubov titula el seu estudi sobre Ostrovski), sense cap llum espiritual. Però Katerina no accepta de sotmetre's; no pot impedir al seu esperit que visqui, que s'apassioni. S'enamora perdudament d'un jove de la seva edat i, sabent que mai no podrà realitzar aquest amor, es

mata. El suïcidi és l'única sortida, l'única possible revolta contra la baixesa que l'envolta. Al marit, també víctima, però molt més feble, només li resta envejar el gest de l'esposa.

Tot el que el drama conté de viu és un greu conflicte interior i la llunyana possibilitat de salvació. Ostrovski uneix als dons d'observació un experimentat sentit de la construcció dramàtica i la facultat de comunicar-se amb el públic, fent-li conèixer i jutjar personatges localitzables en la vida de cada dia. Situat entre Dumas i Ibsen, Ostrovski penetra en un ambient social del que esdevé la lúcida consciència, disposada a adreçar-ne els hàbits.

Hom pot considerar que l'obra més rica en propostes i sentit de l'humor és *Les* (El bosc, 1871) —dos captaires famèlics es barregen amb el ridícul de la petita aristocràcia de províncies, aquells ambients nobles en els quals la presumpció s'alia amb la impotència. Intervenien igualment el sentit de la màgia i l'impensat. És un fresc múltiple, que es compon dels elements més típics, més vius i més veritables, més ben pintats i dibuixats d'una certa Rússia.

I tot això, a la llum d'un pensament crític reblert de fina psicologia. El 1924, Meyerhold en realitzà una interpretació revolucionària, amb la intenció de posar en evidència, d'acord amb els pressupòsits marxistes, els sentit històric real i l'abast del viscut pels personatges.

Tolstoi

Per a Lev Nikolaevitx Tolstoi (1828-1910), el valor del drama rau essencialment en la capacitat per comunicar millor i més directament les intencions a un gran públic. El seu teatre pot considerar-se, doncs, un apèndix de les novel·les, una experiència marginal que li permet d'assajar un nou instrument, sense aprofundir-ne la natura. La singular concepció que Lleó Tolstoi tenia, sobretot durant els darrers anys de vida, de l'art en general, i en concret del teatre, és d'altra part ben coneguda. Retrobem les idees al respecte a la correspondència amb G.B. Shaw. El teatre devia servir a uns fins ben precisos. Tolstoi jutjava severament Shakespeare, que no sempre s'havia limitat a la finalitat moralitzadora, a una missió evangelitzadora, com si diguéssim.

El seu primer gran drama, *Vlast tmy* (El poder de les tenebres, 1886) reflecteix clarament la seva experiència del món camperol. L'heroi és un jove pagès que es diu Nikita, que ha comès un assassinat en una accés de còlera. Amb els remordiments, l'envaeix el sentiment de culpabilitat, acompanyat d'una angoixa creixent, fins que explota en una confessió pública. Per a Nikita, expiar vol dir obtenir el perdó, i quasi hom diria que la falta li

assenyala una esperança mística d'unir-lo a la divinitat. Al seu voltant, hi ha una munió de personatges bigarrats, el món petit que el tanca, mirall de la població camperola russa. La mateixa misèria (la supressió del servatge és recent encara) permet que aquesta població abraci místicament l'univers i se senti a prop de Déu, segons els preceptes evangèlics. Naturalment, Tolstoi veia en la redempció del món rural el fonament d'una palingenèsia. Empènyer el carro pels camps era per a ell —ho feia als vuitanta anys com qualsevol mujik, però proclamant-ho ben fort— una mena d'actitud simbòlica i exemplar, gràcies a la qual el treball de la terra —el penós treball quoridià— podia assumir un caient moral en la vida de l'home, seguint l'ensenyament de la *Bíblia*: el d'una necessària inspiració.

Així i tot, Tolstoi no estava pas mancat de sentit còmic. *Plody prosvetxenia* (Els fruits de la instrucció, 1890) ridiculitza l'espiritualisme tot posant l'accent en el caràcter mistificador d'una certa cultura. El deix és de *vaudeville*. Els personatges i el rerafons social formen un quadre sovint hilariant. La ironia és lleugera, i l'acció es descabdella d'acord amb una hàbil dinàmica teatral.

Jivoi trup (El cadàver vivent, 1900) descriu, amb un *páthos* amarg, un medi burgès que es precipita en la descomposició. La figura de l'heroï resumeix les febleses i servituds de l'amoralisme.

Txèkhov

Els processos psicològics i històrics que, tot passant pel sedàs de l'autor, menen a les obres on un època reconeix el seu propi drama, són amplis i diferents segons les nacions on es desenrotllen i la llengua que empren (i que fan evolucionar). Tot sovint el seu curs és interromput. Al capdavant, així i tot, sobreix una línia directriu. La figura d'Anton Paulovix Txèkhov (1860-1904) pot considerar-se, en aquest sentit, històrica. El procés de la civilització burgesa, que havia obert Schiller, troba en ell la cloenda —naturalment en un sentit exclusivament patètic, en tant que expressió de vida viscuda.

Metge de formació, Txèkhov era un típic representant de la *intelligentsia*. Fins als últims anys de la seva vida s'ocupà simultàniament de la professió mèdica i de la d'escriptor. Nodrí sentiments democràtics i humanitaris. Va morir jove, però les seves obres dramàtiques ja s'havien afirmat llargament al Teatre d'Art de Stanislavski.

La vocació teatral de Txèkhov procedeix de la literatza narrativa (com més tard fou també el cas de Pirandello). És el desenvolupament directe de l'art narratiu, de les seves capacitats de representació. En les primeres obres en un acte, d'una gràcia sense defectes i un humor igualment satíric, els elements

que hom ja troba a les *Narracions* es fonen amb l'experiència de l'escena francesa, en particular del *vaudeville*. Txèkhov encerta més en la pintura —humorística certament, però amb rerafons d'amarga malenconia— dels ambients burgesos on havia viscut i dels que extreu les experiències més significatives. De tota manera, d'ençà de la primera obra teatral —aquella comèdia sense títol que escriví als vint anys i que recentment s'ha representat en diversos teatres europeus, sota el títol de *Platonov* o *Aquest boig de Platonov* (1880-1881)—, es percep que les seves facultats creadores agiten corrents subterrànies lliures de tota influència. La psicologia individual i el comportament del medi de tot plegat n'examina les reaccions més profundes, descobrint-hi tempestes. El petit món de Platonov agafa cos i apareix com el reflex directe de la vida d'una nació a la qual els fets semblen abocar a imprevisibles desenvolupaments. Ja en aquesta primera obra, Txèkhov es fa portaveu d'una història amagada, però dramàtica, deslligada d'una polèmica efímera sobre els costums —com sovint descobrim en Ibsen, la temptativa del qual tenia, això no obstant, la grandesa dels amples horitzons. Ibsen inventa i instaura el procés, gràcies a una fenomenologia complexa, però és tot just Txèkhov qui veritablement la realitza, car és l'únic a assolir, de mica en mica, aquesta sinceritat total que esdevé revelació. Platonov és un don Joan provinciana que pateix el turment de la seva condició psicològica: la vanitat de disposar al seu gust d'uns amors que se li ofereixen. Més clarament encara que a les *Narracions* posteriors, Txèkhov explica aquí, a través d'una recerca desesperada de l'heroi, un desig angoixós de certitud, d'estabilitat interior, de finalitat que pagui la pena, de raó de viure. Copsa, en les causes ineluctables, l'angoixa que s'agafa a les arrels de les joves existències. Ibsen havia descobert el llenguatge de cada dia. Aquí comença un camí que a poc a poc conduirà a la descoberta de la situació quotidiana, i depassarà el recurs artificial a la situació de crisi, a la qual Txèkhov recorrerà només en les primeres temptatives.

Ivanov (1887) i, en major mesura, encara, *Lexi* (L'esperit dels boscos, 1889), són experiències de recerca i transició, repeses i absorbides en obres posteriors, l'estructura formal de les quals, com la individualització psicològica, encara són incertes, influïdes pel «melo» francès, o si més no pel drama de societat —de Dumas fill a Sardou. El sentit de la veritat contingut en el banal i l'evident encara no hi ha despuntat.

Txaika (La gavina, 1896) veu la llum alguns anys abans de la fi del segle. Baudelaire ja havia simbolitzat en l'albatros l'esperit portat a enlairar-se fins a l'infinit del cel, però condemnat de seguida en la seva embranzida. Amb una invocació lírica a l'albatros Gorki saludà el nou segle, en un vers de gran força poètica. Per a Txèkhov, la gavina és un ésser ferit de mort per la ceguesa d'un caçador a l'abast del seu vol; és Nina, ferida per un home que passa i que l'estima, però que la paralitza en el seu vol envers l'art i la felicitat. Constantin Treplev i també Maixa seran víctimes de la inadaptabilitat a un món que els ofega, i d'un amor que, fatalment, no els serà donat. El destí els condemna

a no trobar mai l'acord amb l'entorn. A cada personatge li és reservada una incomprensió, cada un experimenta en silenci un fracàs: sigui Irina, la gran actriu; Trigorí, l'autor d'èxit; Sorí, el conseller d'Estat; o Dorn, el metge estimat de les dones. *La gavina* no està mancada de febleses tècniques —per exemple el recurs al monòleg—, ni d'alguna ingènua concessió a les exigències teatrals —provinents de la duresa del discurs— o de forçades redundàncies, reminiscència literària juntament amb vel·leïtats d'aclariment. Però, en conjunt, l'obra és perfecta, definitiva; condueix sense embuts al procés de visió interior —visió de l'atzucac i els turments als que ens condemnem— per la qual cosa Txèkhov restitueix, en la seva actualitat, el drama que cova en l'existència. A poc poc, anirà depurant i exaltarà el sentiment de la vida i les defetes; després, les seves aparences imperceptibles. La sensació extraordinària que ens comunica avui prové del fet que preserva, com ningú abans, una relació que no podria ser més directa amb la nostra vida quotidiana (per la comprensió del seu temps com la capacitat d'explicitació, moltes escenes de *La gavina* són fonamentals; sobretot al segon i quart acte). Per primer cop, la poesia dramàtica aclareix i il·lumina perfectament les relacions entre l'existència, l'èxit pràctic i els lligams afectius: l'aspiració decebuda n'és la llei —en aquell temps com sempre—, les mateixes i folles esperances i els mateixos estúpids projectes (aquest món buit sobre el que repapieja Constantin) viuen per sempre i sempre romanen igualment fora de l'abast. «Saber patir per creure», murmura Nina, al terme de la seva odissea.

En la sèrie de drames que comença amb *La gavina*, Txèkhov enregistra els esdeveniments de la vida, tal com es produeixen; els col·loca en un seguit de quadres, sense plegar-los el més mínim a la construcció dramàtica elaborada al caire de l'evolució que va de Dumas fill a Ibsen. Txèkhov no va falsejar ni els fets ni les paraules. No els tanca en una unicitat dramàtica, en un conflicte declarat. El camí s'aixampla en un mosaic d'estats d'ànim que reconstrueixen la representació d'un estat d'ànim general, d'un esdeveniment interior. La gran descoberta del nostre autor va ser la de presentar com a decisiu un «subtext» psicològic; és a dir, que el diàleg generalment s'atura en constatacions en aparença banals, per deixar entreveure sota les expressions, un moviment interior ric en sentits. No hi ha ni xocs, ni decisions obertes i definitives. La veritat neix d'ella mateixa: on desembocarà la situació, com es resoldrà (o no es resoldrà de cap manera) són coses ben clares. Txèkhov, d'altra banda, es conforma en la veritat de la vida, escollint els moments que n'expliquen el sentit, per un seguit d'entrevistes i encontres que semblen no tenir un fil conductor, però que caracteritzen molt bé un moment històric que es travessa i que suggereixen perfectament la psicologia del personatge, destinada a conèixer un catastròfic epíleg.

El fet d'escollir com a heroi d'un drama un personatge víctima de la mesquinesa, com *Diàdia Vania* (L'oncle Vània, 1897) significa que Txèkhov

i el teatre del seu temps han renunciat absolutament a aquella confrontació —positiva o negativa— entre l'home i el seu ideal, exigida pels romàntics, i que Ibsen buscava encara. De manera que Txèkhov proposa una justificació completa a l'existència del personatge, als fracassos eventuais. Personatge que, en un sentit, llença la màscara i denuncia el drama veritable: allò que li rosega la vida i li impedeix entrar en contacte amb el món, de la manera que sigui, i trencar la solitud. L'oncle Vània és impotent per trobar una sortida a l'esterilitat. Ni pot escollir el suïcidi. Pitjor encara: dubta de concebre un acte de revolta contra la sort. Veu com tots els actes de fe i entusiasme es van frustant. I no acaba pas aquí. L'heroi i els que l'envolten prenen consciència d'aquest estat de coses, de les responsabilitats que assumeixen, de la seva incapacitat definitiva de superar aquest cul de sac, una tal condemna. La vida de la que se senten víctimes no pot ni vestir-se amb els colors de la desesperança o del misticisme. Han perdut la noció dels valors; i el que és íntimament tràgic: se n'adonen. Incapaços de decidir, viuen en un perpetu soliloqui, en el prosaïsme mortificant de cada gest, de cada mot. Fins al punt que, per la força de les coses, brolla l'esperança d'una aurora encara que ja «no existeixi cap sentiment espontani, pur, lliure, envers la natura ni l'home», com constata Astrov.

Allò que guiava els inútils passos de Vània era el desig impotent de lliurar-se al turment que la vida ens infligeix. Les tres germanes del drama dels mateix títol —*Tri sestry* (1901)— no coneixen àdhuc aquesta aparença absurda de llibertat. En demanar-se, sense cap esperança de resposta, quin sentit tenen la vida i el patiment, acaben en una resignació ofegada, en una opaca acceptació del destí desgraciat. Fins i tot Irina que, en les primeres escenes, mostra accents de feliç joventut. L'aspiració a evadir-se d'aquesta ximpleria provinciana i anar a Moscou i assolir-hi millors i més amples possibilitats, es trenca contra la realitat asfixiant i opressiva de la vida de cada dia. Hom copsa aquí un dels temes més típics del món contemporani: veure com no arriba mai un dels compliments social i sentimental que les circumstàncies, o les qualitats d'adaptació semblaven prometre. La societat sembla obrir les portes de l'èxit, de la plenitud de la vida; però solament és un miratge, que s'esvaeix i deixa en canvi ferides incurables. Cada una amb un caràcter diferent i abocada a un altre destí, les tres germanes segueixen la corba efímera de la vida, des de l'esfondrament de la joventut fins al marçiment, sense que es perfilï mai una sortida real cap a un món millor (tot i saber que vindrà i que, en una nova perspectiva, l'existència deixarà de tenir sentit). El mateix s'esdevé amb el cercle d'homes que les festegen o que viuen a la seva ombra. L'endemà, que no acaba mai d'arribar, ha de restar com una ambició decebuda? D'aquesta manera ho entén l'autor per a aquest món, per a aquestes criatures que porta a l'escena amb una afectuosa pietat, per molt que posseeixi la certesa de futurs desenvolupaments. Tot esperant-los, entre les vil·les i els jardins de província, la vida ensopida s'esbrava en un dolor lacerant

que brolla de les aparences quotidianes i que Txèkhov explica amb un lirisme púdic i contingut.

Els darrers anys els dedicà a escriure, no sense esforç, *Vitsxnevi sad* (L'hort dels cirerers, 1904), representat de seguida a Moscou per Stanislavski, que n'esperava amb impaciència la versió definitiva. Com deduïm de la correspondència, Txèkhov volia fer-ne un veritable *vaudeville*, que hauria tractat de la transició entre dues èpoques, la veritable trama del qual hauria estat la transició de la propietat de les capes superiors a les inferiors. Fet i fet, en la justa interpretació, l'obra adopta unes aparences brillants i deixa en sordina els accents elegíacs. *L'hort dels cirerers* és l'ornament d'una rica propietat que pertany a una sòlida família burgesa, i de la que representa l'últim lligam espiritual. Amb el temps, la família es disgrega, sobretot a causa del desinterès per la vil·la i la propietat que manifesta Liubov Andreevna, heroïna de l'obra. Ha viscut a l'estranger els millors anys de la seva vida, i ha malmès el patrimoni. Retorna a la pàtria quan els fons gairebé s'han esgotat, i quan també l'edat li impedeix de conèixer noves aventures. El passat s'ensulsa. Sobre aquest breu instant dramàtic del seu retorn, tanmateix completament provisorio, perquè tot just resta de vendre la propietat i l'hort dels cirerers, Txèkhov compon una crònica i esbossa el quadre clar i precís d'un petit món provincial, la metamorfosi del qual sorprèn — i fins a un cert punt simbolitza el que estava a punt de tenir lloc a la Rússia dels tsars.

D'aquesta circumstància històrica, gràcies a la qual va produir-se la revolució soviètica, no només per la iniciativa d'un cercle revolucionari retringit, sinó també a causa de l'aparició i aliança d'aspiracions i judicis difosos, podem trobar-ne l'explicació i l'aclariment en l'adéu de Txèkhov al seu ambient, del que es fan eco Liubov Andreevna i els seus amics, quan amb emoció saluden l'hort dels cirerers. A l'altra banda, hi ha la figura de l'estudiant Trofimov, que encarna la confiança sòlida i objectiva en l'esdevenidor, que no respecta la nostàlgia del passat que, en canvi, experimenta Andreevna, i que adverteix:

Que la propietat sigui o no venuda avui dia, quina importància té? Fa molt de temps que tot això és ben mort, no podem tornar enrera, les herbes ens han envaït el camp. Calmeu-vos, estimada amiga. No us preocupeu. Cal, ni que sigui un cop a la vida, mirar la veritat cara a cara.

En canvi, Lopakhin, el mercader que adquireix la propietat amb el respecte i l'amor de l'antic camperol, és molt més a prop d'ella. Lopakhin proposa un préstec. Trofimov el refusa i revela la seva ànima profunda:

El teu pare era mugic, el meu era apotecari, què prova això? (*Lopakhin treu la seva cartera*) Deixa-ho estar, això, deixa-ho... Me'n donaries dues-centes mil que no t'acceptaria. Jo sóc un home lliure. Tot allò que us sembla gran, tan preciós, a vosaltres, els rics o els miserables, per mi no té més sentit que un plomissó

que volaveja enlaire. Puc prescindir de vosaltres, puc ignorar-vos, sóc fort i orgullós. La humanitat camina cap a la suprema veritat, cap a la major bonhomia possible sobre la terra, i jo, sóc dels primers a marxar.

Txèkhov establí els diversos components i uns horitzons diferents del món al qual pertanyia, i els posa en contacte, amb una afectuosa ironia. Nodria pel passat, és veritat, un poètic sentiment de nostàlgia, per tal com aquell passat encloïa en si mateix una natura, un destí propi. Però és veritat també que Txèkhov n'assenyala, sense possible escapadòria, l'esfondrament, la vacuïtat, i ens mostra la misèria espiritual de l'heroïna que s'alimenta d'amor, entès sempre com il·lusió, evasió. D'altra banda, descriu objectivament les noves forces que s'alcen. Amb una simpatia consemblant. D'un costat, el camí de la civilització industrial; de l'altre, la temptativa intel·lectual d'organitzar-lo, dirigir-lo. Exactament com va passar a la Unió Soviètica, només quinze anys més tard. La grandesa de Txèkhov es manifesta en la veritat històrica absoluta (i involuntària) de la seva recerca, moguda simultàniament per la comprensió del passat i la visió de l'esdevenidor. És en el teatre que això es percep de la millor manera i amb més detalls, gràcies a la llibertat que els mitjans artístics confereixen als personatges. El personatge escapa a la fi al judici moral o polèmic, que abans el condicionava, per assumir lliurement el seu destí, tal com el determinen les circumstàncies històriques de la vida i la seva naturalesa.

Gorki i el teatre soviètic

Segons que sembla, seguint l'exemple de Txèkhov, Màxim Gorki (1868-1936) va passar de la novel·la al drama. Però contràriament a Txèkhov, aquesta evolució no va significar un salt qualitatiu, sinó sobretot una refracció en el teatre del món que descrivia en les novel·les. Gorki va escriure per al teatre, per encàrrec del Teatre d'Art, sent ja un cèlebre escriptor. En ell, la construcció dramàtica s'allunya de les formes del segle XIX. Més encara que en Txèkhov, les escenes semblen a primera vista una allau de fragments; però que se succeeixen d'acord amb un ritme interior amagat, que refusa aparentment qualsevol paràbola. Per bé que íntimament i activament revolucionari, Gorki tenia una especial predilecció, aquí com a les novel·les, pels personatges del subproletariat, que mira amb compassió i tendre ironia; probablement perquè li revelen la seva experiència directa.

A *Na dne* (Els baixos fons, 1902), que obtingué un gran èxit i suscità nombrosos ecos, recrea l'ambient i els personatges d'un asil nocturn, on es barregen les passions i les rancúnies. La seva manera pintoresca, colorista i

sobretot llacrimosa, que emocionava els espectadors d'aleshores, ens sembla avui viciada per tota la literatura d'aquest estil que la precedí i la seguí.

Metxane (Els petits burgesos), del mateix any, recrea, seguint les pègges de Txèkhov, una complexa tipologia social, estudiada tant amb amargor com amb el somriure dibuixat als llavis.

Després de prendre part personalment en els moviments revolucionaris de 1905 —presa de posició que li costà la presó—, aborda obertament el tema revolucionari a *Vragi* (Els enemics, 1906), que d'adumant l'escenari una vaga, vista pels dos partits. Tot i restar presoner de la visió naturalista i de les necessitats de demostració, aquest drama conté una directa veritat, temperada amb algunes complaències romàntiques. Això el converteix en el testimoni més digerible que la dramaturgia forní sobre la transformació històrica per a la qual es preparava l'univers rus. En aquesta mateixa època, Gorki publica la novel·la més cèlebre, *La mare*, de la que hom féu diverses adaptacions escèniques (cap, però, del mateix Gorki).

Seguiren obres de contingut alhora dramàtic i grotesc, que il·lustren les deficiències morals de la burgesia russa i manifesten l'evident necessitat de la condemna. Gorki, això no obstant, experimenta sempre un cert malestar davant la forma escènica, que encara sense aconseguir d'expressar-s'hi de manera personal. El tall de les escenes és molt concís, i sovint arriba a semblar una mica esquemàtic. Els personatges són paròdics, a mig camí entre la caracterització psicològica i l'ambició de dissenyar «màscares socials», és a dir, tipus capaços de convertir-se en símbols. Pertanyen a aquesta sèrie *Deti solntsa* (Fill del sol, 1905), *Poslednie* (Els últims, 1908), *Deti* (Els fills, 1910), *Txudaki* (Els extravagants, 1910), *Vassa Jeleznova* (1910), *Zikovi* (Els Zikov, 1913), *Falxivaia moneta* (Moneda falsa, 1913), *Starik* (Els vells, 1915).

Durant els darrers anys de vida, quan la Revolució d'Octubre estava ja plenament afirmada, Gorki mirà de caracteritzar aquell gran moviment en una trilogia de la que tot just en completà les dues primeres parts. *Egor Bulitxev i drugie* (Egor Bulitxev i els altres), mostra l'extinció de la burgesia, així com les seves facultats constructives. La sífilis del protagonista és el símbol del mal que la rosega i destrueix, mentre que forces joves (com Xura) s'insurgeixen en nom d'un esdevenidor ben diferent. *Dostigaeu i drugie* assenyalen una evolució ulterior: la violència de la reacció, que s'escarrassa a oposar-se amb totes les forces als canvis, i recorre fins i tot a cossos repressius de tipus feixista. Però els sobresalts de la classe vençuda són controlats pels bolxevics. A la darrera part d'aquesta trilogia, que l'autor tenia la intenció de titular *Riabinine*, nom de l'heroi proletari, els militants comunistes devien apararèixer-hi en plena llum, encarant dificultats psicològiques i les noves i vastíssimes tasques que anaven a assumir.

En Gorki, la voluntat didàctica es transparenta sota el sarcasme. Davant els imprevistos de la Revolució, era lògic que acabés referint-se a l'exemple del seu mestre Tolstoi. Agafa importància la temptació d'exemplificar;

tendència més bona d'exercir sobre allò que l'autor pot negar amb certitud que sobre els elements positius (com s'esdevé amb tot realisme).

Van transcórrer molts anys entre aquesta darrera obra (1932, potser abans) i la mort de Gorki, sobrevinguda l'any 1936. Per bé que participà en la Revolució amb total ànima, va col·laborar-hi de bongrat (nosense incertituds davant la violència), no sembla pas que Gorki se sentís capaç d'explicar-ne artísticament l'esperit. Endemés, la seva obra tingué un destí singular. Durant els deu primers anys de la revolució, hom seguí sobretot l'orientació simbolista. Maiakovski reprèn els temes fonamentals de l'avantguarda europea, els de Blok i Biely. Amb l'afermament stalinista s'elabora la teoria, que esdevé normativa, del realisme socialista. Hom considera Gorki el mestre, l'exemple vivent. I els autors que volen romandre fidels a les directrius stalinianes, reprenen els models de Gorki, dels que donen una versió simplista, però teatralment més eixerida. El conflicte ja no és entre les classes, sinó entre els comunistes, pioners heroics i fidels del pla quinquenal, i els covards sabotejadors, enganyosos i àvids de diners. Es consolida d'aquesta manera una abundosa producció de mitjana qualitat i de forma idèntica. Fins i tot escriptors que al començament havien creat obres més lliures i obertes, acaben plegant-s'hi.

D'aquest conjunt feixuc i grisenc, fins i tot quan vol semblar humorístic, es destaquen ben poques obres, gairebé totes de la guerra civil. *Optimistixskaia tragedia* (La tragèdia optimista, 1933) de Vsevolod Vixnevski (1900-1951) articula un gradiós conjunt coral, durant un combat a bord d'un vaixell de guerra. Vixnevski descriu les fases de lluita i els conflictes psicològics que hi destaquen, entorn de la solemne i pura personalitat de l'heroïna. La construcció del drama té vigor natural i sovint poder emotiu.

Bronepoezd 14-69 (El tren blindat 14-69, 1927), de Vsevolod Ivanov (1895-1963), *Strakh* (La por, 1930), d'Aleksandr Afinogenov (1904-1941), *Aristokrati* (Els aristòcrates, 1934), de Nikolai Pogodin (1900-1962), *Skutareuski* (1932), de Leonid Leonov (1899), compten entre els exemples més perfets i més demostratius d'una crònica amb finalitat didàctica.

Afinogenov no està pas mancat de qualitats dramàtiques, Leonov tracta el material amb una eficaç dignitat literària. Pogodin dibuixa un fresc ample, amb el tema de la redempció social dels criminals. El pintoresc Ivanov s'acomoda a un cert rigor psicològic.

El gran desenvolupament de l'activitat teatral a l'URSS entre els anys 1920 i 1930 convencé un bon nombre d'escriptors de passar-se a l'escena, amb obres originals o amb adaptacions teatrals de la seva obra narrativa.

Isaak Babel (1894-1938) no deixa, després d'una tràgica mort, sinó dues obres de teatre que cediren a la temptació d'un realisme pintoresc, en lloc d'abandonar-se a la lliure imaginació de les novel·les. *Sumerki* (El crepuscle, 1928) recorda fortament les *Narracions d'Odessa* i ens forneix un quadre bastant autèntic, per bé que d'abast limitat, dels medis jueus populars d'Odessa.

Babel es lliura a un cert autobiografisme, que no s'equilibra sempre amb la construcció dramàtica, de model naturalista. El mateix tema forneix motius espectaculars prou singulars.

Maria (1935) es desenvolupa durant la guerra civil. Aquesta obra mostra unes psicologies i uns esdeveniments especialment tempestuosos, al si de l'alta i mitjana burgesia, en procés de dissolució moral i material. Només Maria, que mai no apareix sobre l'escenari, fuig del desastre, perquè s'ha allistat a l'exèrcit roig, on exerceix funcions polítiques. Per tal de simbolitzar el nou curs de la història hom assisteix, cap a la fi, al desmantellament del pis on havíem contemplat els protagonistes del drama. D'ara endavant, una sana família d'obers l'ocuparà.

Aquestes dues obres, i altres de la mateixa època, així com també els drames finals de Gorki, prefiguren la ruïna d'un món, sobre la qual, això no obstant, es demoren, mentre que neix el nou univers socialista, d'evocació esquemàtica, sense cap temptativa d'explicar-ne l'aspecte psicològic. Hom té la impressió que Babel se sotmet, més o menys conscientment, a les suggestions del socialisme real, aleshores en els inicis.

Iuri Oletxa (1899-1960) adaptà per al teatre les seves novel·les *Spisok blagodeiani* (La llista de beneficis, 1931) i *Tri tolstiaka* (Les tres obeses, 1928), creacions fantasioses i brillants, que segueixen la línia dels «germans de Serapion», característiques d'una certa literatura soviètica dels anys trenta, especialment combatuda per les autoritats, per bé que perfectament conforme als dictats del realisme socialista.

En el corrent d'Oletxa, els escriptors humoristes Zotxenکو (1895-1938), Ilf (1895-1938) i Petrov (1903-1942) forniren la seva contribució al teatre soviètic adaptant i desenvolupant els temes de la seva prosa narrativa.

A mesura que creixia l'autoritarisme stalinianà, la producció dramàtica queia en un conformisme tan pobre d'idees com d'originalitat. Tocà fons en la immediata pre-guerra. Autors de primera línia, com Leonid Leonov, Constantin Simonov i Ilya Ehrenburg, feren representar drames anodins i puerils.

Naturalment, calia remuntar el pendent. En un dels primers replans trobem la comèdia *Irkutskaiia Istoria* (Història d'Irkutsk), d'Aleksei Arbutov (1908), representada a Moscou el 1959. Arbutov ja no és jove i posseeix una tècnica madura; només cedeix al to explicatiu quan el forcen. Recorre a un narrador que intervé en l'acció, que fa preguntes. Els personatges parlen d'ells mateixos. No hi manquen els *flashbacks*. De vegades es cau en la voluntat d'edificar, de vegades l'autor es deixa anar en una poesia fàcil, però sovint fresca. La manera simple i lliure de concebre la relació amorosa, el sentit que s'atorga al treball, i al de la dona en particular, tot plegat és nou. Els personatges i la construcció de l'obra manifesten un temperament dramàtic personal.

La seva darrera comèdia, *Moi bednii Marat* (Romanç a Leningrad, 1965)

conegué un gran èxit arreu d'Europa. S'hi accentuen les característiques de la seva producció: habilitat de llenguatge i de construcció dramàtica, psicologia superficial i banal dels personatges, que tot sovint s'endiumenja amb la garlanda dels bons sentiments.

Sempre en vença (1965), de Vassili Aksionov, es recolza en la fantasia i el pintoresc. Però, en substància, aquesta no deixa els límits descrits que marquen el repertori soviètic més recent.

Els últims temps, al darrera de la producció literària, i acompanyant el cinema, la polèmica anti-stalinista ha arribat al teatre. Durant uns anys, es desenvolupà indirectament, renunciant als temes polítics i a l'èmfasi en la lluita heroica. Hom es lliurà, en conseqüència, a un romanticisme crepuscular, de dubtosa qualitat artística, però testimoni bastant fidel d'un estat d'ànim consagrat a retrobar alguns models de certesa, després del doble turment de l'estalinisme i la guerra: tal és el cas de les comèdies d'Aleksandr Volodin (1919).

La comèdia de Tendriakov i Ikràmov, *La bandera blanca*, publicada el 1962, però que encara no ha estat representada, aborda la qüestió de manera frontal (és aquesta, sens dubte, la causa del retard de la posada en escena). El jove Iarík es revolta contra el seu pare en descobrir que, no solament ha brandat la bandera blanca contra l'estalinisme, sinó que, més o menys forçat per les circumstàncies, ha traït el seu millor amic i ha contribuït d'aquesta manera al seu internament en un camp de treballs forçats. L'oncle Mitia, alliberat després d'alguns anys, retorna revestit d'esperit tolstoïà, disposat al perdó i a la comprensió (arriba a invocar la misericòrdia divina). Però el pare d'Iarík també ha hissat la bandera blanca davant els seus ideals, les esperances d'abans. Aquesta lassitud l'ha destruït per dintre. I això, a Mitia no li entra al cap. De molt temps ençà somniaven en una nova màquina per piconar les carreteres: era la seva contribució a la marxa endavant. De primer, l'amic de Mitia s'empara del projecte en profit seu. Després, ret definitivament les armes tot deixant aprovar un projecte concebut per altri. Mitia se'n va al nou treball d'enginyer de mines. Iarík i Nina continuaran una nova vida, d'on seran bandejades les infàmies i els dolors d'abans. L'esquema és més aviat patètic, presentat en termes encara ibsenians. Se situa sempre en el pla de l'enunciació, del testimoniatge d'intencions, generoses, però feble i obtús en el nivell de la representació.

Abans de morir, és a dir, l'any 1957, Pogodin mirà de renovar-se amb un drama sobre els efectes de l'estalinisme, *Els ocells negres*, que es desenrotlla entre el 1948 i el 1956. És curiós de constatar que l'autor hi aborda temes nous del tot, segons les estructures i les psicologies de sempre, és a dir, per mitjà d'un realisme socialista abocat a la satisfacció de tres exigències: una teatralitat sòlida i tradicional; una finalitat didàctica (ni que sigui tintada d'uns mínims dialèctics); personatges negatius i positius tallats a cops de destal. Cop de teatre, al final de la funció, per castigar el mal stalinista;

triomf del bon stalinista, tornat dels camps amb el somriure dels màrtirs. El més sorprenent i divertit, en Pogodin, és el desvergonyiment del bon autor de teatre, encarregat de rosegar el pa de la història per a l'espectador ignar.

La gran tradició teatral russa experimentà un punt mort. Era inevitable. De la mateixa manera, la realització no gosa tampoc deslligar-se clarament dels mètodes del Teatre d'Art. Però és també evident la possibilitat d'un futur despartar de l'ensopiment.

Tenim, així i tot, en la vida del teatre rus contemporani, un episodi a part: l'encisadora producció d'Evgueni Txvarts (1896-1959) —sobretot amb *El rei nu* (1960), *L'Ombra* (1960) i *El drac* (1944)—, que reprèn el model romàntic de Tieck i Hoffmann per atènyer veritats lliures i universals, en el pla de la comunitat humana, per defugir les constriccions del realisme socialista. Txvarts té una visió il·luminada i optimista de la història. *El drac* és el totalitarisme i l'opressió, que Lancelot combat per a l'alliberament dels homes. Per bé que no es destaquen de les formes habituals, aquestes «faules» aconsegueixen a la seva manera una elevada tasca didàctica, amb originalitat, facilitat de moviments i frescor psicològica.

El teatre xinès

Des dels orígens, el drama xinès es manifesta en funció de l'espectacle i de l'actor (ja era així en la primera i rudimentària representació en honor dels difunts). Les característiques particulars evolucionaren, fins al segle passat, en formes més o menys idèntiques, en tot cas molt anàlogues. Fins i tot les manifestacions contemporànies tenen dificultats d'alliberar-se'n completament. En un conjunt pensat per demostrar les seves capacitats, l'actor expressava el millor de si mateix com a cantor, acròbata, ballarí o mim, i concentra sobre la seva persona l'atenció general. A Xina, fins avui, hom anava més al teatre pels efectes que poden brollar d'una trama brillant que per les seduccions del text.

L'estudi històric ens mostra que l'espectacle xinès és un fenomen complex i únic, on la pantomima, la dansa, la música i el cant ocupen un lloc escollit, més o menys preponderant. Com a tal, aquest espectacle escapa a la nostra anàlisi, que segueix les petges i corrents típics del drama europeu, en els seus desenvolupaments coherents, nascuts de tradicions que depenen unes de les altres, d'un país a l'altre. Indubtablement, les tradicions i l'actualitat del teatre xinès constitueixen un fenomen molt important, però, al capdavall, un fenomen a part; l'estudi del qual exigeix un conjunt de referències del tot estranyes a les que valen per al teatre parlat, fins i tot per al teatre musical europeu.

El desenvolupament actual de l'espectacle dramàtic a la República Popular Xinesa és força ample. El teatre parlat, de tipus europeu, roman com quelcom rar i no ha adquirit, fins al moment present, uns trets específicament propis, en el ple sentit del terme.

El que més frapà el públic europeu durant les representacions de l'Òpera de Pequín fou la manifestació poètica i figurada del simbolisme representatiu, que fornía una visió general totalment inesperada.

Els lligams històrics amb l'art dramàtic japonès clàssic són evidents. Però, mentre en el *nô* i el *kabuki* la significació religiosa sempre resta present, encara que més o menys dissimulada, en l'espectacle xinès, que gairebé sempre es basa en fonts narratives, és el novel·lesc l'element predominant, amb la traducció d'una elaboració formal complexa i continuada.

Només molt recentment el novel·lesc, que era un fi en si mateix, per bé que indirectament expliqués sentiments populars, ha cedit terreny a un didacticisme de «bons exemples», que proposa una comunitat d'emocions sobre la base de paràboles que il·lustren els actuals principis polítics. Aquest nou gènere no s'està d'un cert realisme, adequat per això als fins que hom proposa.

En els segles posteriors a l'any mil, el gènere, al que donà un fort impuls el teatre de titelles i els joglars ambulants, experimentà una profunda evolució alhora que despuntaven en una sèrie de riques creacions. Entre els segles XIII i el XIV (època Iuan), s'afirmà l'obra de Kuan Han-tx'ing. Després, a l'època Ming (1368-1644) s'estengué el teatre de Kao Ming, de T'ang Hsien-Tsu, de Hung Txeng, de K'ung Xang-Ien. A començaments del segle XX, hom construí teatres a l'europea, es van readmetre les dones sobre l'escena (1911), van desenvolupar-se escoles d'art dramàtic sota el model de l'Escola de Pequín, hom creà cercles de difusió teatral europea: però tot plegat es desenvolupa lentament. La modernitat constitueix, per al teatre xinès, una conquesta ben recent.

La nova tendència s'expressava ja clarament a les obres de Kuo-Mo-Jo i de T'sao-Iu —*Lei Iu* (Tronada i pluja, 1933)— inserides encara en el quadre del teatre tradicional, però en tant que components evolutius, el contingut de les quals abordava els problemes de la família i el matrimoni. Després de la Revolució, aquesta línia conegué un impuls renovat.

Al drama en un acte *Una dona diputada*, de Sun Iu, que li suposà un premi, l'any 1954, de la revista *Drame*, el problema de les relacions entre els homes i les dones, en el marc familiar tradicional, és tractat amb uns accents nous.

D'altres obres «parlades», és a dir, purament dramàtiques, evocuen l'experiència de la lluita revolucionària, com *A través de rius i muntanyes*, de Xen Xi-Tung, consagrat a la Llarga Marxa, en què participà l'autor; o la guerra de Corea: *Camioners heroics* de Huang Ti; o un problema de viva actualitat: *L'assaig* de Hsia Ien, que exposa el tema del paper humà en l'edificació industrial socialista, amb els personatges indicatius i finalistes que exigeix un tema semblant.

Tx'u Iuan, de Kuo Mo-Jo (1892-1978) expressa el dramad'una personalitat política il·lustrada que visqué cap allà el IV segle abans de Crist.

Pai Mao Nu (La noia dels cabells blancs, 1944), de Ho Txing-Txi i Ting Li, la més cèlebre obra xinesa de l'última postguerra (representada per primer cop el 1944, s'escenificà després milers de vegades, fou portada a la pantalla i recentment ha fornit l'argument d'un ballet, s'inspira en el *iangko*, una nova forma teatral, barreja de cants i danses, elaborada en el Shen-si entre els soldats de l'exèrcit popular. Malgrat les novetats en estructura i contingut, aquesta obra conserva essencialment un caràcter d'òpera que l'acosta al drama líric. És el testimoni indubtable i eloqüent de la Revolució i la seva raó de ser.

Shaw

El jove crític George Bernard Shaw (1856-1950) es convertí en apòstol de l'ibsenisme: del pensament d'Ibsen més que de la seva pràctica teatral. I, com Ibsen, simpatitzà amb el fabianisme, és a dir, defensà la necessitat proclamada d'educar les consciències en els ideals socialistes. Esdevingut autor, abordà frontalment certes situacions socials, gairebé sempre mitjançant l'escenari característic de les comèdies d'Oscar Wilde. Es presenta de grat davant el públic com a espantall d'ocells, brandant afirmacions demostratives d'una lògica coherent i cenyida, en esclats d'«enfant terrible». Aposta obertament pel desig que experimenta el públic burgès de trobar sobre l'escena una realitat que es burla d'ell i sembla capgirar-li les convencions i les defenses de cada dia. Shaw vol de totes totes fer-se consciència crítica, sabent potser que allò qualificat de «desplaent», amb el temps esdevé «plaent» i ben arribat.

Les ironies obertament revolucionàries de Shaw esdevenen de mica en mica patètics divertiments. Les intencions ideològiques en nom de les quals escriví deixen el lloc, en el millor dels casos, a la humanitat dels personatges. La sàtira, malvolent tot just en aparença, hi reflecteix un drama i un patiment de vegades amb un deix de sinceritat, fora de l'esquemà polèmic on els hauria volgut encerclar.

D'altra banda, amb les millors comèdies, Shaw ha jugat sens dubte un paper històric, sobretot en desemmascarar les hipocresies, gràcies a una observació que despulla i capgira principis ben establerts. Com Ibsen, encara que més agressiu i exterior. Brillant, sense penediments.

L'espectacle que es muntà amb el títol de *Dear Liar* (Estimat mentider) i que utilitza la correspondència de Shaw amb una famosa actriu, aclareix els mòbils secrets de la seva vida i obra, sobre la qual havien llançat una cortina de fum les vel·leïtats reformadores i escandaloses. Cartes, diaris, notes

personals, vet aquí el perill per a tot aquell que gosa deixar-ne al darrera. El G. B. Shaw que coneixíem a través de les comèdies «plaents» i «desplaents» —càustic, sí, però sempre en nom de la més severa i estreta de les morals, infatigable reformador i amonestador, ni que fos a rampells— se'ns mostra ben transformat en aquesta correspondència amb Mrs. Patrick Campbell, més despitregat; cosa que li escau d'allò més —segurament no és per no res que, a les cartes, Mrs. Campbell no para d'anomenar-lo, familiarment, *clown*. Hom no pot ni deu confondre l'home amb el seu art ni amb la seva ideologia. Atenir-se a una immediata coherència fóra estúpid. Però cal que subsisteixi una relació essencial. Els preciosos elements que aquesta correspondència ens aporta sobre la personalitat de Shaw no poden sinó il·luminar-nos-la i, amb ella, no pocs vessants de la seva obra.

L'actriu no desmenteix pas la seva reputació. Pèrfida, vanitosa, mentidera, eixelebrada, decidida a no admetre a prop seu cap rival, entusiasta dels papers que la rejuenien —a *Pygmalion* encarna una florista de dinou anys quan ja n'havia fet cinquanta-sis. No li descobrim cap imprevist, tan integrada com està en el seu medi i la seva època. Ni la desfeta financera que li afeixuga la vellesa. Qui ens sorprèn i omple de malestar és Shaw. El seu comportament de vegades s'enfonsa en els viarans del conformisme més trivial. Poc generós, no dubta de vanter-se de la riquesa que ha acumulat i que encara somnia d'incrementar. El sentiment que ha encobert envers ella no l'obstaculitza de retreure a la vella Mrs. Campbell la nefasta gestió dels seus cabals. Fins i tot en el més encès de la seva passió, mai mancaren les consideracions per a la seva esposa Charlotte, i mai no se sentí temptat de renunciar a les comoditats de la vida familiar. La gelosia té més a veure amb l'orgull mortificat que amb una revolta interior i espontània. D'altra part, no el cega, quan l'èxit artístic i financer d'una de les seves obres està en joc. Sortosament, Shaw no es desprèn mai, en aquest conjunt de cartes, de l'humor irlandès: ni en les desgràcies més patètiques. Ni tampoc no oblida de representar els papers que, un rera l'altre, el sedueixen. L'apel·latiu de *clown* amb què el gratifica la senyora Campbell en un to entre irònic i afectuós, li escau com l'anell al dit.

Els continguts polèmics del seu teatre, les actituds rebels en la vida són pretexts evidents per al plaer de jugar i atreure, costi el que costi, l'atenció general (i, en aquest punt, ell sap perfectament què val un escàndol). L'utopisme i el reformisme es limiten a una funció purament exterior: són moviments que, col·locant-se en aparença per sobre de totes les hipocresies socials, acaben per establir-ne les noves bases. La topada d'aquests dos egoismes confrontats segueix les lleis de les relacions de força. La relació permet d'afirmar-se al més fort, tant com en pot treure. Com s'esdevé amb la natura de les coses, l'actriu és la primera a brandar el ceptre. Amb el temps, passarà a les mans del dramaturg. El temps és fatalment un desastre per al destí de la dona.

Per bé que situat en un període històric ben delimitat (els quaranta

primers anys del nostre segle), el xoc entre aquests dos caràcters es nodreix d'un conflicte més etern, d'una al·legoria que les vicissituds reals de la vida explicada per aquest epistolari fan més transparents: representació de la lluita dels sexes, de l'amor-odi mutu. Fet i fet, hom cauria ben fàcilment en el dramàtic, sempre que els personatges no es refessin del sentit de l'humor viu i càustic, per aturar-se a frec dels precipicis. El pensament i l'art estan lligats, en ells, fins a assolir el nivell d'una afirmació social. Són plenament conscients de la situació exacta i del paper que juguen, per treure'n profit. De tota manera, no els encega l'*struggle for life*. Ben al contrari, saben comentar-se amb el deslligament necessari (considerem per exemple, el devessall d'imatges amargues i lluints de la carta en què Shaw evoca la sort i la mort de sa mare).

Aquesta atracció recíproca, arribà potser al veritable amor? O es reduí a una admiració que no es permetia de travessar certes barreres? De les revelacions d'aquest material es desprèn que mai no s'aboliren un certs formalismes i distàncies, encara que hom remarca que el lligam sentimental creat acaba per influir notablement les dues existències. L'actriu havia de patir l'encisament de la intel·ligència de Shaw, però en un pla que depassava la vida íntima. Quant a Shaw, se sotmetia a l'encís de l'actriu, tot guardant-se del trasbals que n'hagués pogut nàixer. En aquest cas, com en tants d'altres, s'ha constatat que la realitat pot esdevenir directament un espectacle, sense cap mediació. Que el document posseeix una vitalitat sovint superior a la del producte artístic. La crònica no es caracteritza mai per un compromís personal conscient. Tot i així, el quadre resultant és d'una vivacitat singular.

A *Candida* (1897), *Major Barbara* (1905), *Saint Joan* (Santa Joana, 1924) o *Hartbreak House* (La casa dels cors trencats, 1917), per citar les produccions més diferents i els resultats més segurs, els personatges sobreviuen de vegades a les idees que haurien d'exposar, el conflicte diverteix o commou malgrat la sàtira que hauria de contenir.

La polèmica anti-victoriana i, més directament, social, amb la intencionalitat de denunciar les hipocresies que emmascaren l'usura—*Widower's Houses* (Les cases de Widower, 1892)—o el comerç de la prostitució—*Mrs. Warren's Profession* (La professió de la Sra. Warren, 1898)—o fins i tot la bufoneria de l'heroisme—*Arms and the Man* (Armes i home, 1894)—han envellit massa, perquè hom ha anat més enllà; aquest fet entela el mordent de les obres; i els personatges són ja massa emblemàtics per convèncer-nos.

De la mateixa manera, els grans frescos al·legòrics, com *Man and Superman* (L'home i el superhome, 1903); o històrics, com *Caesar and Cleopatra* (1912), *Androcles and the Lion* (Androcles i el lleó, 1913) han perdut molta agressivitat satírica, i els puntals conceptuals es podreixen cada cop més.

Major Barbara responia a la intenció de desemmassar la naturalesa i el poder dels fabricants de canons. Shaw ens en dóna un quadre paròdic, mostrant-ne el cinisme en una corba ben clara. Les oposicions amb què topa

l'heroi «negatiu»—d'entrada en la digna aristocràcia de la seva dona, després en els ideals «salutífers» de la filla Barbara, comandant de l'Exèrcit de Salvació, i a la fi en els fermes principis del promès de Barbara, jove professor de grec— de mica en mica es veuen reduïdes. No només el comerciant de canons es revela en definitiva el personatge més simpàtic i raonable, sinó que fa pols tots els arguments que contesten el seu domini i l'orientació que confereix als destins del país, en estreta correlació amb els de la seva indústria. Hom podrà objectar que Shaw ens pinta aquest modern «príncep de les tenebres» per tocar «via fora» i cridar a la lluita. Podrem igualment adonar-nos que, a través d'una càustica observació, l'autor ha revelat simplement allò que s'esdevé en la nostra societat i el que veritablement compra al seu si.

Amb la intenció de portar més lluny la problemàtica ibseniana, la comèdia de Shaw llisca imperceptiblement dins l'al·legoria, en la generalització dels tipus (que voldrien esvenir models històrics, però que no aconsegueixen de fer-nos copsar la realitat que suposadament representen). Shaw prova de superar-se portant el diàleg al fil d'una subtil ironia, que feia blanc a través d'unes afirmacions sorprenents. Cosa que confereix un cert encís a l'espectacle, però sense aprofundir-ne o enriquir-ne el sentit, per bé que de vegades la burla arriba a la injúria. A l'època en què Shaw va escriure *Major Barbara*, resultava si més no escandalós d'afirmar el poder dels fabricants d'armes, de desvetllar la situació de dependència en què sovint es rrobaven els governs i, alhora, declarar impotents els esforços evangèlics de l'Exèrcit de Salvació, o de la saviesa humanista, o de la noblesa d'esperit. En aquest sentit, la polèmica estava servida.

L'essència del teatre de Shaw és, creiem, la del diàleg socràtic, ben voluntàriament, o fins i tot el panflet swiftià, degudament vulgaritzats en periodisme de bona llei, més un testimoni que una interpretació.

A *L'home i el superhome*, assistim, just en alçar-se el teló, a un conflicte molt greu entre Roebuck Ramsden, conservador fixat en l'esperit de 1830, i John Tanner, ric però animat amb una profunda «passió moral», autor d'un *Manual del perfecte revolucionari*. El simpàtic Tanner és, endemés, jove, elegant i solter. Al cap d'algunes escenes—per a general estupefacció, un testament anomena els dos homes tutors d'una joveneta tan ambiciosa com agradosa, Anne Whitefield— el conflicte s'atenua per desaparèixer. La mateixa polèmica, desenvolupada de manera tan dramàtica, i en termes de contrast social, agafa deliberadament un to de comèdia, en la línia dels arquetipus d'Oscar Wilde. En substància, la història es redueix als esforços que condueixen brillantment Ann i la seva germana Violet a cloure cadascuna un matrimoni interessant des de tots els punts de vista.

Violet es casa amb un jove americà gairebé milionari, tot i les prevencions del seu pare. Ann fa el mateix—no sense dificultats— amb el revolucionari perfecte, el refinat Jack Tanner, la major empresa del qual serà la d'asseure's als bancs del Parlament amb els seus laboristes. Per ser exactes, diguem que

L'home i el superhome mostren una progressiva rendició de Tanner, l'home il·lustrat i sensible, als poders de la seducció femenina, malgrat la plena consciència de caure en una veritable emboscada, de la qual l'única víctima serà ell. Els termes del joc còmic inclouen un brillant quadre de la vida social, constel·lada de personatges típics i d'exhuberants cops de teatre. No som gaire lluny de l'esquema plautià, més si tenim en compte que hi ha un criat astut i burleta, presentat sota els trets del conductor.

L'originalitat consisteix a convertir les dues noies en el pol d'atracció de l'acció; en altres termes, assumir la iniciativa. L'encadenament de circumstàncies obeeix el seu voler i els homes s'hi adapten. S'arrapen a la defensiva, i després reten les armes. No és quelcom absolutament nou com a tema de comèdia, només que molt rarament ha estat explotat de manera tan clara.

Els nous temps s'acosten. En la representació, l'espectador no atorga gaire pes a la intriga, ni tan sols als personatges, que romanen uns plaents esbossos, nascuts de l'esperit de l'autor per al seu ús personal. Allò que passa a un primer pla són, com sempre en Shaw —però més netament encara—, els elements i les voluntats ideològiques, encarnades per l'exaltació del filòsof, per l'home que es consagra al coneixement, és a dir, a la constant superació. D'aquí naixen força discussions, el suc de les quals és una impressionant barreja de doctrines a la moda al tombant dels dos segles, on Nietzsche es troba amb Spencer i Marx amb Schopenhauer. Tot se sacrifica a una «força vital» no gaire ben definida, de la qual la filosofia, és a dir, Tanner, és a dir, Shaw mateix, es fa herald i fidel servidor. Tot això, encara que Jack proclami la seva voluntat de recórrer a la raó per buscar i aprofundir sempre el paper de l'home en aquest univers d'obscures finalitats.

En suma, els resultats de mig segle d'experiències filosòfiques s'exposen sobre l'escenari, segons la tècnica pedagògica de les universitats populars. Allò més sorprenent —i que per a l'espectacle constitueix una raó suficient de ser—, és l'humor guspirejant amb què són presentades les lliçons per Shaw, la dialèctica que en magnifica els efectes sobre l'escena, i a vegades una autèntica passió moral amb què l'autor condueix les polèmiques —a tall d'exemple, vegeu el llarg parlament del diable sobre l'empenta de la humanitat a progressar, sobretot en el terrenys de la invenció d'armes letals.

Emprant el pretext d'una viatge a Espanya i un atac dels bandits a la manera de *Carmen* (bandits organitzats en societat anònima, amb accions i dividendes, ennoblits per altes finalitats polítiques) Shaw ens fa assistir a un somni de l'heroi. Jack Tanner es veu a l'infern, habillat de Don Joan Ramsden, com el Comendador, se li afegeix. Naturalment, les dades tradicionals es capgiren. Don Joan s'oposa a la set de plaer i a l'amor de la bellesa, que governen l'infern sota la batuta de Satanàs, «gran primer paper» Aspira a la contemplació cognitiva del paradís. Per contra, el Comanador baixa del paradís massa avorrit per divertir-se fort i ferm a l'infern.

Tema de discussions i llargs parlaments, el contingut dels quals ens sembla avui banal, per tal com ha estat assimilat fins i tot pels setmanaris d'humor, l'expressió teatral del qual, però, roman viva i espectacular, encara que la conversa tot just trobi la raó i la finalitat en ella mateixa. Acudits i jocs de paraules se succeïxen i acaparen tota l'atenció. Fa mig segle podien semblar revolucionaris, però avui ens semblaran sobretot de saló. El que més compra, certament, és l'art del diàleg, el contrapunt de les idees i la seva evidenciació per i per a l'escena. Cal, en efecte, no oblidar, que una opinió llegida i una altra dita sobre l'escenari tenen un pes específic ben diferent. Gairebé mai trobarem un teatre tan eloqüent com el de *L'home i el superhome*, sobretot en el context d'un somni.

Shaw basa tota la creació dramàtica en trets polèmics molt vigorosos (i passablement revolucionaris per a l'època). Els temes que l'animen es limiten quasi sempre al domini de la pura contingència i amb moltes dificultats arriben a l'aprofundiment.

Estaven pensats per armar gresca i soroll i s'inscriuen, doncs, en un brillant repertori. *Pygmalion* (1912), una sàtira agressiva contra els prejudicis de classe, esdevé avui dia una comèdia musical, titulada *My Fair Lady*, que divertí els públics de les capitals anglosaxones durant anys i més anys, sense sospitar de la intencionalitat subversiva.

Les *Comèdies desplaents* i les *Comèdies per a puritans* perden tots els atributs, per convertir-se en purs i simples exemples d'agradosa comicitat, que no conserven sempre la frescor original (cosa, d'altra banda, força infreqüent). Potser, i ben a desgrat seu, el veritable Shaw, el Shaw encara viu, no és el sarcàstic, sinó el líric.

Santa Joana, inopinadament, ens sembla avui una obra patètica, on l'autor acarona una fràgil criatura humana, a la qual li acorda les qualitats de la franquesa i un coratge impàvid contra les hipocresies, les crueltats del medi, contra un món que s'alça en contra seva i on, no obstant, cal actuar. Moltes Joanes d'Arc han cremat a la foguera del teatre, d'ençà que a la fi de l'últim segle hom descobrí i publicà les actes del seu procés. Entre les desenes d'escriptors que se'n serviren, per exposar en termes dramàtics una visió i una concepció del món, cap no assolí enterament els propòsits, tret de G. B. Shaw. I per una raó que pot semblar absurda, tractant-se precisament del nostre autor: cap no se sentí tan lliure com l'irlandès de tractar el tema i el personatge, és a dir, de posar-se al seu servei, en comptes de servir-se'n.

El molt llarg prefaci, de la mateixa manera que alguns arravataments (en parlar l'autor en primera persona) no permeten dubtar del fet que Shaw pretenia utilitzar la figura de la santa per comunicar-nos mil coses, alguna més justificada que altra, amb un esperit pamfletari. Però, a la pràctica, aquestes intencions no pesaren excessivament sobre la ploma: a tot estirar, li permeteren d'aclarir el moment històric i el pes efectiu de certes institucions, sota una forma que, paradoxalment en aparença, és seriosa quant al fons. En

aquesta obra, la vida i la natura, tal com la santa les fa aparèixer (els altres personatges amb prou feines són reflexos per fer-nos entenedor el què de la seva aventura), retornen imperiosament al lloc central en la poesia dramàtica de Shaw. Amb tota la nuesa documental, les actes del procés ens restitueixen sense embuts l'esperit de Joana. En efecte: oferiren a Ludmilla Pitoëff l'ocasió d'un espectacle interpretatiu digne de tota memòria; a Dreyer, les imatges de la seva pel·lícula.

En l'obra de Shaw, poca cosa perd en autenticitat. Sens dubte poden distreure les fletxes divertides, però tanmateix inofesives, que etziba als anglesos d'antany i del seu temps. Segurament, algunes digressions polèmiques, amb els arguments fonamentats en la història, ens forcen a la reflexió. Però res no enfosqueix la lluminosa imatge de l'aventura de Joana. Ben al contrari, el dens fresc dels personatges i del món de què sobreix, li donen un relleu corprenedor. Hom veu la joventut i la puresa en lluita contra tot i no retré's sinó momentàniament, per tal de renèixer a una vida nova.

La fatídica expressió final: «Oh, Déu meu, que has fet la terra tan bella, quan serà que voldrà rebre els teus sants?» aclareix l'aventura humana d'una revelació interior, que l'omple de significança.

Priestley

Les nombroses obres de John Boynton Priestley (1894-1984) conegueren un gran èxit entre els anys trenta i cinquanta. Tocaven temes dels més diversos gèneres, del negre a l'anticipació, de la metafísica del temps i els sentiments a la *comedy of manners* (comèdia de costums). Reeixí sobretot en aquest darrer gènere, per les implicacions entre humorístiques i nostàlgiques. Una de les millors produccions fou *Music at Night* (Música nocturna, 1950), que es basa en la noció científica del temps pel plaer de contemplar-se després en una perspectiva de miralls esparsos. Hi usa el concepte de fatalitat amb formalisme, com un *leitmotiv* musical. Els contrastos violents entre llum i ombra que l'obra projecta sobre la situació social no obstaculitzen l'aventura dramàtica, que adopta un posat familiar i reposat.

Els «angry young men»

El brillant estudi dels costums és el tret característic i la constant exigència de l'escena de Londres. Es tracta d'un corrent creatiu que fins i tot recolzen

les qualitats particulars de l'actor anglès, nascut sota el signe del «wit» shakespearà.

Look back in Anger (Mirant enrera amb ira, 1956), de John Osborne (1929) representa un exemple ja clàssic d'aquesta manera particular, que n'explica l'èxit. En tant que document sobre certes crisis passavolants i inofensives, i des de l'angle dels costums, l'obra inclou un cert valor històric, especialment peral públic anglès, tot presentant un punt d'interès remarcable. L'atmosfera que es crea en l'ambient de la casa de pisos de la província anglesa, no és de cap manera nova. De Strindberg a Sartre, els sentiments obsessius que brollen entre els personatges, lligats els uns als altres per un destí indefugible, es troben en la base d'una tensió dramàtica de gran efecte. Canvien aquí les dades i les referències exteriors, i naturalment els objectius de la polèmica. Les potencialitats dramàtiques són virulentes i John Osborne sap jugar-hi a la manera més tradicional, sense estar-se del *happy end*. En baixar el teló, la revolució s'acantona al saló. El rebel va a cal barber. Aquell Jimmy inconformista i autobiogràfic fins al moll de l'os, fa de tot per mostrar-se desagradable, però no acaba de manegar-s'ho. Més que els materials patètics i dramàtics, més que allò que l'autor pretèn denunciar, són determinades embranzides de la imaginació, o un cert humor subtil, el que ens atreu. Osborne va entreveure el punt d'impacte de la crisi, compregué com les opressives relacions de classe sacrifiquen, neguen, la personalitat; però s'aturà prudentment a la baixa mar, no sense lliscar sovint pel pendís d'un confortable manierisme.

Durant alguns anys, Osborne fou el símbol d'una generació que s'escarrassava a retrobar una consciència real, a refusar el passat. *Epitaph for George Dillon* (Epitafi pera Georges Dillon, 1958), escrit en col·laboració amb Anthony Creighton, no aporta res de nou quant al tema i la manera de tractar-lo. Els mons dels fracassats i dels petits burgesos topen per tal de perpetuar el contrast entre la fe en les aspiracions artístiques frustades i la mesquinesa ofegadora d'una vida sotmesa a la implacable rutina, privada dels recursos de la fantasia. La revolta del fracassat es revela romàntica i ingènua, per molt que es proclami llibertària i cínica: es nodreix de complexos de culpabilitat, d'actituds masoquistes i d'innocents bravates. Tanmateix, George Dillon, el fracassat, ja ni es revolta. És prou agressiu per viure com un paràsit, de gorra d'una família petit burgesa i aprofitar-se de la feblesa de la mare de família, que l'utilitza per emplenar el buit sentimental deixat pel seu fill, mort a la guerra. L'acció dramàtica el veu cedir progressivament a les necessitats de la vida, a tot allò que considera els pitjors compromisos. Caldrà la tuberculosi i diversos mesos de misèria per fer-li acceptar a la fi les proposicions d'un aventurer del món teatral, que representa una de les seves obres, però només a condició de modificar-ne el sentit fins a l'alteració profunda. Altre cop la traïció dels ideals.

A *The Entertainer* (Còmic, 1957), John Osborne bastí un personatge de

cantant de *music-hall*, cansat, que s'esmuny cap a la decadència final. Ja no hi ha lloc per a aquest art, per a aquesta mena de còmic. Els més joves acaronen el somni d'evadir-se a l'estranger. Aquesta trista sort encarna el declivi de l'imperi i la grandesa britànica. La intenció de descriure clarament una situació històrica i, després, psicològica, és assolida per l'autor en alguns moments, entre d'altres coses perquè el quadre es recolza en una original construcció dramàtica, en l'estil del *music-hall*, amb alternança de cançons, de *sketches* i monòlegs.

Luther (1962) no es destaca pas gaire del model de biografia a contracorrent, que forneix el *Galilei* de Brecht, on l'heroi és situat en unes proporcions més justes a través del recurs a detalls brutalment realistes (aquí, la difícil digestió de Luter), i a una psicologia que refusa tot endiumenjamnt, per cenyir-se a una veritat històrica. Obra hàbil i ben feta des de tots els punts de vista. L'èxit domèstic d'Osborne: vet-ací la força de les coses. I aquest èxit serà buscat sense treva, amb una evident intel·ligència. Allò que més trobem a faltar és l'estímul d'alguna justa revolta. L'ofici ocupa el seu lloc, ofici que, tanmateix, treu molt bon profit de la primerenca actitud.

Inadmissible Evidence (Evidència inadmissible, 1964) és sobretot una gran ocasió de lluïment per al protagonista. També és la cerca constant d'un llenguatge parlat, sorprès en les innovacions reveladores. Més secundàriament, la condemna sense apel·latius, sense testimonis de descàrrec, de la *middle class* i el seu mode de viure. El protagonista n'és el «signe manifest». El seu repapieig ininterromput segueix les etapes d'un esgotament progressiu, d'una desagregació interna que l'enclou per a sempre més en un estat veí de la tomba.

El 1966, Osborne presentà un *remake*, en un estil modern, de la comèdia de Lope de Vega, *La novia satisfecha*, traduïda com a *A Bound Honour* (Un deute pagat). L'operació d'Osborne és semblant a bastament amb aquella que exercí, simultàniament, Jerzy Grotowski amb *El príncipe constante* de Calderón. Grotowski posà en escena una síntesi del text original, accentuant-hi els trets de naturalesa antropològica, és a dir, les relacions sado-masoquistes connectades a una situació mítica. El procediment de Grotowski reeix plenament, per tal com es recolzava en una precisa visió de l'espectacle. Osborne aïlla els passatges més reveladors del subconscient que presenta l'original, i els porta fins a l'exasperació sexual més desenfrenada, com si hi hagués un presentiment de Sade. És tracta, d'altra banda, d'un sado-masoquisme travessat de joia mística, característic de l'obsessió religiosa. Del pecat més desbocat en la imaginació fins al penediment assolit en l'autoflagel·lació. La representació no manca de rigor ni teatralitat: esportant-ne el diàleg original, posa al primer pla una violència poderosament dramàtica.

Darrerament, Osborne ha produït dues comèdies del mateix gènere: *Present Time* (El temps present), i *Amsterdam Hotel*. Dos dibuixos de certs

medis socials, típics del Londres contemporani. El sentit dels personatges i la situació dramàtica contribueix a un tractament temàtic d'acord amb els canons tradicionalment acceptats en matèria d'espectacles.

D'origens obrers i formació marxista, Arnold Wesker (1932) ofereix, en els tres primers drames que ha estrenat, el quadre canviant d'una evolució interior. La primera data dels esdeveniments representats és el 4 d'octubre de 1936. La darrera, 1959.

Les tres obres (creades en el 1959 i 1960) porten títols al·lusius: *Chicken soup with Barley* (Sopa de pollastre amb ordi, un plat que salvarà un dels protagonistes de la mort), *Roots* (Arrels, les que els pagesos haurien de servir enfonsades en la terra); *I'm talking about Jerusalem* (Parlo de Jerusalem: és a dir, de la ciutat ideal, del mateix ideal que hom proposa, que orienta la vida d'un però acaba per destruir-lo).

Wesker col·loca, al bell mig de la història, un grup de proletaris israelians que viuen al West End; en contacte amb una família de pagesos gal·lesos mitjançant l'amor que s'esbossa entre el més jove dels londinencs i una jove que ha vingut a servir a Londres. Els afers privats depenen estretament dels esdeveniments històrics, sigui perquè els determinen, sigui en raó de la consciència política que inspira la vida íntima de la família, tot donant-li un fesomia particular. El 1936, els Kahn són comunistes i participen arduosament en la lluita contra el feixisme, en l'agitació sindical. Un dels seus joves amics se'n va a Espanya amb les Brigades Internacionals. Per a ells és palès que la fe tinta l'avenir, i semblen posseir plenament el coratge per conquerir-lo. A poc a poc, al fil dels anys, les circumstàncies s'encarreguen d'entel·lar-los les il·lusions que, a cops de realitat, cauen a trossos. En sis anys de guerra, del 1939 al 1945, l'antic combatent a Espanya s'adona sobre el terreny de qui són els camarades de classe, on es dirigeixen al capdavant les seves aspiracions. Abandona el Partit i intenta una experiència basada en les formes utòpiques de socialisme, a la William Morris, destinada també al fracàs. La família pagesa dels Bryant no ens ofereix unes millors perspectives, sinó una existència sense cap mena de llustre, entre creixents dificultats econòmiques. El fresc que ens presenta Wesker sembla ben trist. Però aquí i allà quelcom l'il·lumina. Quant, a la fi de la segona obra, la jove Bryant, desesperada per un amor perdut, sent que a la fi pot explicar-se, que a la fi pot «parlar». O bé l'amor entre Dave i Ada, que resisteix tots els turments i serva la puresa. O fins i tot la figura de Sara Kahn, intrèpida en la lluita en favor del socialisme fins a la vellesa, malgrat les amargors, les misèries, les travetes de la vida quotidiana. A ella devem l'afirmació que, qui sap, serveix de cloenda: a cada generació s'esfondren els ideals, però cada generació viu d'ideals.

Arnold Wesker persegueix el seu fi amb fidelitat, sense entretenir-se en reminiscències, sense cap incertitud. El punt de partida rau en l'observació minuciosa i atenta (començant pel llenguatge) dels medis pagesos i obrers; per a ell és una tasca bona de portar a cap, d'acord amb la seva experiència

personal. Al llarg d'un camí individual, aclareix un procés històric i una veritat moral, sense amagar mai les intencions, sinó romanent objectiu, de manera que equilibra les tonalitats, les joies i els patiments, els ideals i les desil·lusions, les victòries i les desfetes, per deixar en el magma original el cor de l'individu, i refusar d'operar-hi canvis. La forma dramàtica no trenca pas amb el passat. Això no obstant, es revela viva, de cap manera forçada. El que compta és l'estricta versemblança dels diàlegs i els personatges, d'on brosta el drama que oposa la voluntat revolucionària d'una classe al curs històric que l'escanya.

Les altres dues obres, *The Kitchen* (La cuina, 1961) i *Chips with Everything* (Patates fregides amb tot, 1962) es proposen la descripció verista d'un indret. En el primer cas, la cuina d'un gran restaurant; en el segon, un centre d'instrucció de la RAF.

Com era de preveure, l'autor es proposa la condemna d'un sistema —ja militar, ja professional— on hom suprimeix pràcticament l'individu. Som, en aquestes obres, al cas límit d'un reportatge escènic, un xic impertinent, però escrit de manera hàbil i segura.

A Taste of Honey (Un gust de mel, 1958), de Shelag Delaney (1939), amb prou feines si s'allunya de l'esperit rebel d'Osborne, per bé que el tema i l'estructura mantenen trets propis. L'acció es desenrotlla en el nostre temps, en el barri industrial d'un gran port anglès. Una mare i una filla no s'entenen i s'estimen de manera discontinua i tempestuosa. Massa ocupada a empaïtar els homes i, a través seu, els recursos, la mare no dedica a Jo, la filla, més que atencions formals, i s'apressa a abandonar-la cada cop que en té l'ocasió, per divertir-se. Desesperada i sola, Jo es dona a un mariner negre, un flirt passatger. Transcorre la nit de Nadal, mentre la mare ha sortit amb un dels seus «amics» disposada a casar-s'hi. Jo troba un altre home, un homosexual que voldria rehabilitar-se i es manifesta disposat a fer-se càrrec i reconèixer el fill que ella espera. Però la jove no experimenta envers ell més que un sentiment amical, i hi refusa. Mentrestant, l'amic madur ha deixat la mare, i torna a casa. Després de superat el primer cop de la nova que el fill esperat és mig negre, decideix d'assumir amb entusiasme el paper d'àvia, cosa que atorga a la filla confiança en la vida. Tots plegats, aquests personatges bramen i remuguen, embossats de manera colorista, lleugerament escandalosa i assaonada amb humor. Però, en substància, el drama resta llacrimós, com en Dickens. De tota manera, algunes notes d'ambient són força divertides, copsades a través d'uns personatges, en general, ben tractats.

La preocupació de bastir una obra que tingués les qualitats necessàries per interessar preval netament sobre les altres intencions de l'autor. El personatge de la jove ens deixa entreveure el seu secret propòsit: com a Osborne, està fet de viva impaciència, de pessimisme congènit, d'esquizofrènia, que s'exasperen fins a picar amb el cap els murs escrotonats de l'edifici moral, seu de la societat de la qual Shelag Delaney forma part.

John Arden (1930) que, en aquest panorama, ocupa un lloc a part, reprèn les estructures ibsenianes, és a dir, realistes, amb un rerefons d'ordre problemàtic, que malgrat tot romandrà obert, objectiu, sense proposar mai cap solució.

Live Like Pigs (Viureu com porcs, 1958), *Sergeant Musgrave's Dance* (La dansa del sergent Musgrave, 1959), *Armstrong's Last Goodnight* (Eldarrer adéu d'Armstrong, 1964), arranquen d'un tema ben definit, una construcció dramàtica clara, un diàleg i uns personatges establerts amb rudesia. Arden no tem de semblar desplaent. Quelcom de massa apocat, massademostratiu, una honestetat d'exposició que sovint frega l'aridesa, impedeix les primeres obres d'allunyar-se de tota vel·leïtat. Tal com s'expliquen, les seves intencions, d'altra part admirables, no trobaran pas una audiència ni, per descomptat, seguiment o comprensió.

El moviment irlandès

La revolució per a la independència irlandesa, el 1916, tingué el seu intèrpret amb Sean O'Casey (1883-1964), a l'escena de l'Abbey Theatre. O'Casey provenia de les classes populars i les seves experiències eren les d'un proletari. Prengué consciència de la seva pertinença al poble irlandès i n'expressà les exigències i necessitats en el pla moral i social. Els seus personatges semblen, de primer, ensopir-se i cedir a l'acceptació, com a normal, d'unes condicions estretes, unes perspectives sense esperança, on l'horitzó de la llibertat és esborrat. De sobte, la lluita social els inflama i els arravata. Es desvetlla el vell esperit irlandès, carregat del sentit de l'heroica abnegació.

The Shadow of a Gunman (L'ombra d'un franc tirador, 1923), *Juno and the Paycock* (Juno i el paó, 1924), *The Plough and the Stars* (L'arada i les estrelles, 1926), *Within the Gates* (Darrera les portes, 1926), *The Star Twins Red* (L'estrella esdevé roja, 1940), *Red Roses for Me* (Roses roges per mi, 1946), poden ser considerades els testimonis vivents d'una fase de lluita exterior i de trasbalsos interiors.

La nació va aclarint la posició política i, ensems, instal·la la seva estructura social i religiosa. Diversos corrents treballen en una mateixa direcció, però d'acord amb mètodes diferents: els catòlics i els protestants, els liberals i els progressistes. Sean O'Casey observa la realitat del seu temps, amb l'escrúpol de l'objectivitat (almenys fins que adopta una posició ben precisa, com es palesa a *L'estrella esdevé roja*), i n'informa amb tota integritat. Ben sovint, al servei de la revolució hi ha uns esperits febles o absurdament egocèntrics. Tant se val, sempre que compleixin amb el destí històric i trobin ressò al si

les passions humanes. La manera d'O'Casey és plenament reeixida quan defuig les suggestions simbolistes i fantàstiques, per cenyir-se a les experiències directes, com en les primeres obres, on el deseiximent de l'observador s'obté per mitjà d'un llenguatge dens, un humor agressiu i un clar sentit de les limitacions, de vegades greus, que cadascú troba en si mateix.

El Sean O'Casey de *Purple Dust* (La pols porpra, 1945), de *Oaks Lives and Lavender* (Fulles de roure i espígol, 1947) i *The Bishop's Bonfire* (La llanterna del bisbe, 1955) ens ofereix un saborós quadre de la vida irlandesa, amb tics satírics i una aguda descripció dels costums socials.

Som al límit de la farsa pagesa, caricaturesca, però tractada, és clar, amb dignitat d'estil i finesa d'observació.

Cock-a-Doole Dandy (Gall gallejador, 1949) perpetua la polèmica contra els filisteus i els puritans, en funció d'una nova troballa escènica: un gall deforme que, de tant en tant, engega un triomfant quiquiriquic i serveix d'esquer per a una cacera de bruixes, tractada en un pla còmic. El llenguatge es nodreix de saba irlandesa i també respon a uns trets propis. La sàtira esdevé burlesca, no tan violenta i sagnant com en la dramàtica revolucionària anterior.

D'altres problemes agiten ara la nova generació d'intel·lectuals, en relació amb l'estadi més avançat de l'evolució política. La lluita del *Sinn Fein* («Nosaltres Sols, és a dir, les forces de la independència nacional), que porta l'any 1921 a l'Irish Free State semi-independent i, molt més tard, en el 1932, a la formació de l'actual República Irlandesa, no és pas una experiència aconplida. A la seva ombra, es constitueix un nou moviment revolucionari, que reivindica l'interès d'Irlanda per la regió que roman oprimida sota dominació britànica, per tal d'assolir una completa independència, moral i política.

Brendan Behan (1923-1964) aporta nova saba a l'epopeia nacional irlandesa. Per la causa de la unitat total d'Irlanda, passà onze anys en una presó anglesa, on l'havien tancat per activitats revolucionàries secretes. La beguda es convertí en la seva evasió. En les seves obres, Behan s'inspira en experiències directes. Però depassa fàcilment el factor personal. La qual cosa ens aporta una gran vivacitat en la representació, extraordinària per la veritat dels detalls i del llenguatge, malgrat l'obediència a les lleis de construcció dramàtica (no hi manquen les frases i rèpliques en gaèlic). Behan organitza uns dons personals d'observació realista en un conjunt coherent, en un mosaic del qual es destaquen amb claredat els personatges i les seves crisis.

The Quare Fellow (Carn de forca, 1956) ens mostra les interioritats d'una presó, en la tensió que precedeix i segueix l'execució d'una pena capital. L'únic que no arriba a aperèixer és el condemnat. Però l'atenció de tots es concentra en ell: dels presos als guardes, del botxí a dos menors d'edat que purgen penes lleus. S'hi escolta també l'eco llunyà d'una presó de dones. Brendan Behan aprofita el directe coneixement que té d'aquest medi, per

presentar al viu un llenguatge, uns tipus, una inquietud, fins i tot els escrúpols de consciència dels personatges (els quals, això no obstant, serveixen en darrer extrem la voluntat del dramaturg). Naturalment, aquesta anàlisi incisiva engendra la pietat envers el patiment i la desgràcia, el terror i l'abjecció. El cinisme aparent de la parla deixa transparentar els drames personals de cadascú, a través d'un teixit de records i cançons, de realitats envilidores i de petites, absurdíssimes esperances. Hom pot dir que no hi tenim protagonista. Un petit grup viu el ritme opressiu de la progressió dramàtica nada d'un esdeveniment central; condemnats a descobrir la seva desolació interior, deixa veure l'única elecció que permet el breu circuit de l'existència: ser oprimint per una societat o rebel·lar-s'hi perquè us aixafi, us humiliï, us anorrei.

The Hostage (L'ostatge, 1959) reprèn directament l'univers i els temes del Sean O'Casey de *L'arada i l'estrella*, tot concentrant-se en un grup de revolucionaris, en un moment crític de la lluita. La «pensió» —és a dir, l'esbós, més aviat clarament indicat, d'una casa de barrets— reuneix prostituts i prostitutes, revolucionaris fanàtics i revolucionaris sentimentals, que provenen de les classes més diverses, antics combatents i joves rebels. Els ajunta l'odi franc als anglesos. Al cap de poques hores, els anglesos detindran un adolescent, terrorista de l'IRA (el moviment que vol incorporar a L'Eire els sis comtats del nord, encara en mans britàniques). Els caps de l'IRA segresten un jove soldat anglès, el porten a la pensió i li fan avinent que s'ha de considerar ostatge. Un rera l'altre, moriran tots dos. L'anglès, envoltat de la simpatia general, i després que una jove servent se li hagi ofert: fora de l'embolic, semblen apel·lar, amb els seus sentiments, el depassament de tots els conflictes en una nova humanitat. Nombroses cançons s'intercalen en l'acció, patètiques o humorístiques. La comèdia musical agafa aquí un caràcter d'actualitat i ateny una expressivitat que no necessita relacionar-se amb arquetips, per tal com s'inspira en una tragèdia sense catarsi, en un esqueixament, i així i tot s'il·lumina d'esperança, mentre, sense obstacles, el contingut dramàtic arriba a l'espectador.

Formes del teatre d'agitació

Al marge de la lluita política, hi ha hagut formes molt variades de teatre francament compromeses amb plantejaments radicals. En bona part, van ser experimentades durant els primers anys de la Revolució Soviètica. L'estiu de l'any 1920, sortiren a les places de Moscou i Leningrad grandiosos espectacles dirigits per Nicolas Evreinoff (1879-1953), i d'altres realitzadors, on hom evocava les fases històriques de la lluita de classes, d'ençà d'Espartac, o bé les

més recents etapes de la conquesta del poder pels soviets. Milers d'intèrprets hi participaren, ajuntats en grans cors, amb un moviment de masses de valor simbòlic.

Aquells mateixos anys, petits grups s'escampaven arreu de Rússia —en un tramvia, un edifici públic, un pati— per representar breus *sketches* destinats a popularitzar les consignes del partit: era el teatre d'agitació. Les formes d'aquest gènere es troben al si dels partits comunistes, en els moments de tensió revolucionària aguda. Se'n desenvoluparen de semblants als països colonials o semi-colonials.

Mauricio Magdaleno, un mexicà d'origen indi, fundà el 1932, amb Juan Bustillo Oro, el Teatro de ahora (Teatre d'ara), representant *Trópico*, un drama que reflectia la condició dels pagesos jornalers i els proletaris, o fins i tot *Emiliano Zapata*, un episodi de la vida revolucionària. Un teatre de reivindicació anti-colonialista i anti-imperialista, que pretèn ser característic del Tercer Món, aparagué aviat, per exemple a Brasil (les peces de Gianfrancesco Guarnieri), i a Algèria (les de Kateb Yacine).

Temptatives fins aquí isolades, volgudament rudes i didàctiques, han tingut la seva importància en el marc d'iniciatives teatrals autòctones i de vegades es revelaren decisives per al desenvolupament cultural. Hi tornarem a la fi d'aquesta obra, en el capítol dedicat, precisament, al Tercer Món.

La tendència existencialista

Als creadors protagonistes de la cultura francesa fins a la Primera Guerra Mundial va seguir una generació que es limita a desenvolupar uns temes ja presents, tot posant-los al dia, i de vegades operant-ne un redescobriments. L'assimilació cultural esdevé la seva força, el seu recurs, certament secundada per la capacitat d'adaptar el vell, en una perspectiva històrica i operar-hi confrontaments inèdits i interessants. Per exemple el surrealisme i Malraux.

Hom exaspera els temes del romanticisme alemany. Hom vulgaritza Nietzsche i Freud, el leninisme i la màgia. Jean-Paul Sartre i Albert Camus obren el marc d'aquesta activitat reflexiva, justificada en tant que desplaça l'accent d'una forma a l'altra, és a dir, estimula una font de pensament per treure'n deduccions pròpies de maneres de veure i realitats que ja no són les originals. En aquesta circumstància, el procés s'aplica a la fenomenologia de Husserl, a la filosofia existencialista de Jaspers i de Heidegger, de les quals hom fa un instrument aplicable a les realitats de cada dia, reproduïdes sobre l'escena.

A les seves nombroses i complexes obres, Jean-Paul Sartre (1903-1980) elabora una filosofia no sempre original, però que sap trobar, gràcies a un cert

estil, la via d'utilització (hi aplica alhora temes originals i d'altres manllevats). Endemés, confronta aquesta filosofia amb els fets històrics contemporanis, tot servint-se de la doctrina com d'un mitjà de coneixement, per verificar-ne després la validesa en contacte amb el seu objecte. Tot plegat el porta a una evolució que es vol positiva, i mira de progressar buscant el diàleg amb les altres doctrines, històricament actuals. Es dirigeix, d'aquesta manera, no envers la síntesi —irrealitzable per aquest camí—, sinó cap a una operació típicament sincrètica. Característica específica de la seva generació, d'altra banda. Pel que fa a la següent, veurem intervenir-hi noves circumstàncies, lligades a una crisi més accentuada, és a dir, tràgica, que desembocarà en el gaulisme.

La mediació operada per Jean-Paul Sartre sobre l'escena, entre l'especulació filosòfica i la realitat quotidiana, té precedents en una tradició que comença amb Hebbel i passa per Ibsen i Strindberg. Per a aquests dramaturgs, es tractava més que res d'una osmosi, d'una estimulació exercida pel pensament filosòfic. Efectivament, en ells el pensament filosòfic tot just es filtra indirectament. Ben al contrari, Sartre en treu conclusions directes en el pla dramàtic que poden semblar força inèdites, però al cap i a la fi es revelen artificials.

Charles Dullin fou el primer a posar-lo en contacte amb l'escena. Muntà la seva primera obra, *Les mosques*, el 1943. Sartre hi reprèn el mite dels Artrides, en part sobre l'exemple de Giraudoux. Hi introdueix un element estrany, l'aparició i la desaparició de les mosques, en un sentit simbòlic. Sartre exposa el mite i les peripècies a la llum de la seva filosofia, tot conferint-li una dimensió poètica, adequada per fer del seu sistema epistemològic quelcom de teatral i evident.

A porta tancada, representada un any després, el de l'alliberament de París, s'acosta més a les seves millors novel·les, per la qualitat dels personatges i el seu món interior: es tracta d'una concepció burgesa a la deriva, d'una moral esmicolada. En un llarg acte, Estelle (infanticida), Inès (lesbiana) i Garcin (mentider) es troben tancats en una cambra on la calda és sufocant, i condemnats a una promiscuïtat sense fi, sota el signe de l'aforisme: «l'infern són els Altres». Una relació que els uneix, que els fa cruels, però que acaba per ser-ho més encara que l'amarga consciència que en tenen. En el decurs de les converses forçades, sobrevé el record i la confessió del passat. Han fet patir i deseparar aquells que se'ls han acostat. Han compartit un innoble destí, i tots plegats l'han merescut. Ara que són morts, l'oblit se'ls vessa a sobre. Però, en el seu esperit subsisteix el patiment i la necessitat de provocar-lo. La cambra és paredada. Plegats per sempre més es debatran. Sartre hi descriu la vida amb l'al·legoria transparent d'un més enllà, amb un frenesí evident.

Amb *Morts sense sepultura* (1946), a propòsit de la Resistència, posa en moviment el gran guinyol de la tortura i suscita alternatives novel·lesques, al si de la relació entre el fi i els mitjans. Per existir, és indispensable de

renunciar a la justificació de la moralitat? Cal que les exigències de l'home depassin la veritat? Cal que l'home es mutili irremeiablement, per tal d'obeir les estructures morals que ell mateix ha introduït dins la seva vida? Pot arribar a ser inevitable, la mentida? És la llibertat solament un fi o pot també ser un mitjà?

Els personatges del drama proven de refusar aquests dilemes, de revoltar-se contra la vida. Sartre exposa un problemàtica real, però no en treu més que models retòrics: *ersatz* semblants als que acontentaven la postguerra sofrent de les ciutats europees. També de l'any 1946 és *La puta respectuosa*. Es tracta d'un *vaudeville* satíric sobre la hipocresia social entre uns personatges de pel·lícula de la gran època de Hollywood.

En triomfar la moda del polític comunista presa del turment —moda llançada per *El zero i l'infinit*, de Koestler—, Sartre hi aportarà la seva contribució. Personatges model, psicologia i reaccions de circumstàncies que menen a un seguit d'efectes dramàtics ben orquestrats: *Les mans brutes*. Som al 1951, en plena guerra freda.

L'any següent es representà *El Diable i el bon Déu*, inspirada en *Götz von Berlichingen* de Goethe. Aquesta vegada, Sartre recorre alhora a l'espectacular —barreja de gentada i esdeveniments sense mesura—, a l'èmfasi de la dialèctica o al tremolor conceptual. El *condottiere* Goetz es consagra enterament al mal. Fins al moment que descobreix el bé i decideix dedicar-s'hi en cos i ànima. Sense canviar en res el personatge de superhome, esdevingut ara reformador i asceta. Això té lloc durant la guerra dels Pagesos, a Alemanya, a començaments del segle XVI. Però tant se val: allò important, és que després d'haver experimentat el mal en totes les seves formes, Goetz decideix de fer semblantment amb el bé. Distribueix les seves terres als pobres. Funda un falansteri. Totes les empreses fracassen, tot i que fingeix la seva santedat pintant-se estigmes. Es fa ermità, però la seva carn no s'apaivaga. Mentrestant, els nobles destrossen l'exèrcit pagès, mal dirigit i entrenat. Davant aquest desastre, Goetz decideix, en baixar el teló, assumir una tasca útil i concreta. Aprofitarà la seva habilitat de cap, madurada al llarg de trenta anys de guerres, per reorganitzar l'exèrcit dels pagesos. Farà de tot per salvar el món dels humils i els oprimits, en el terreny de la història i no ja en el de la missió. Les significacions i al·legories són transparents, gairebé banals. A l'epopeia hi pul·lulen personatges, cadascun dels quals hi juga un paper més tost conceptual. Goetz voldria aparèixer com un modern Faust. Però aquest encavalcament de citacions, de fets, de personatges, d'imatges, d'objectes, no respon a un veritable moviment dramàtic. Més aviat en resulta un guirigall de vegades eixordador. De tota manera, aquest drama de vastes proporcions no està del tot mancat de grandesa descriptiva, i s'hi confronten dos experiments oposats. Per bé que amb un comú origen cultural, l'un contra l'altre imposen alternatives i forcen la tria, al començament dels conflictes que Sartre ha contribuït a aclarir.

L'any 1955, Sartre intenta renovar el *vaudeville* satíric amb *Nèkrassov*. La comèdia és reblerta de bones intencions. Però no bastaren perquè el públic parisenc l'acceptés. Certament, els prejudicis polítics influïren el judici crític. Tampoc cal oblidar que Sartre no posseïa tots els dons dramàtics i còmics necessaris per reeixir-hi.

Els segrestats d'Altona (1959), posa en escena un cas límit, un gran guinyol al gust de l'època. No serà pas útil recordar-ne el tema central, per tal com és característic d'una recerca inquieta de la teatralitat, i en última anàlisi, de l'èxit. Després del temps que calia ocupar-se dels partisans, vingué el moment de fer-ho amb els comunistes. Després, els arribà el torn als antics nazis, les seves crisis i atzars. A l'època de la persecució antisemita, Frantz, hereu d'una gran família d'armadors, féu el possible per salvar un rabí fugit d'un camp de concentració. Havent-hi fracassat, en raó de l'assenyada intervenció del seu pare, a qui preocupava la sort de l'empresa florent, Frantz decidí d'allistar-se voluntari per a Rússia. Allí, de raonament lògic en raonament lògic, de deducció en deducció, esdevé torturador per servir la pàtria. De retorn, la pàtria està destrossada. Frantz arriba a les mans amb un oficial americà que importunava la seva germana, i el mata. El pare el salva, i fa veure que l'envia a Amèrica del Sud. En realitat, Frantz roman anys tancat dins la seva cambra, servit per la germana, Leni, que es converteix en la seva amant. Fins el dia que el pare sent acostar-se la mort. Llavors, el conjura perquè surti a la llum del dia. Gràcies a la intervenció de Johanna, la cunyada de Frantz, que s'ho manega per entrar a la cel·la i convèncer-lo perquè canviï de companya de llit, el pare el porta al món exterior. Però Leni ha col·locat una bomba en el cotxe on els dos homes pugen i troben la mort. Amb l'ajut d'un magnetòfon, Sartre ens fa sentir, a l'escena final, i on millor li sembla, els discursos inflamats del nostre heroi apocalíptic. El propòsit de processar la classe dirigent alemanya (la de sempre, no la dels aventurers) s'emboïlla de sentències, però no va més enllà de la superfície i no pren gaire cura de l'inversemblant. En realitat, Sartre es limita a construir un engranatge.

Les temptatives teatrals de Sartre ens semblen desiguals, quant a l'exploració escènica dels temes i a l'anàlisi de la realitat. L'elecció del medis estudiats, la dels materials, fins i tot el to, són eclèctics. Però no està mancada de recursos, i una veritable vitalitat els travessa i anima.

El *Calígula* (1944) d'Albert Camus (1913-1960) assenyalava la llibertat com l'única fi possible de la vida, que no es realitza més que en detriment dels altres. Però els altres no hi poden consentir i, per molt poderós i temerari que sigui Calígula, la seva temptativa es revela absurda, i la desfeta, inevitable. A cada passa, la llibertat troba límits, cada cop més estrets. Només li resta a Calígula sinó avançar cap a l'emboscada que li paren els conjurats i acceptar la mort.

La moral de *Malentès* (1943) és ben clara: en l'origen mateix de l'existència humana hi ha un malentès. Entre l'home i l'existència, malentès entre l'home

i l'home. Jan és culpable, si no involuntari, en tot cas inconscient, del malentès que causarà la seva perdició. Les subtileses d'esperit, els dubtes, la por a la realitat, el conduiran a la buidor de la revolta de Martha i la seva mare contra la pàtria, per un món diferent. Els seus dubtes, la seva tàctica —a saber, un tortuós mitjà per tal d'atènyer millor l'objectiu— conduiran al no final. Tot això és el conjunt de la realitat existencial i la realitat històrica, la de l'etern i el present. Potser els homes del nostre temps no han emprat la massacre per alliberar-se i salvar-se? Tot just l'assassinat permet aquest alliberament, perquè hi rau l'expressió concreta de la revolta contra l'existència. El nostre temps ha practicat l'assassinat sistemàticament, com a font de salvació i d'alliberament de repressions. S'oposa a la naturalesa humana? Qui sap; és possible; però certament és el principal component de la història. És un mal menor per vèncer-ne un de pitjor. Martha té coratge, mentre que a Jan la por a la sinceritat el tenalla per tal com seria la prova d'un afecte. És el drama de l'època: allò que hi representa el paper principal és l'inconscient de la petita burgesia, classe que semblava poder decidir l'esdevenidor històric d'Europa.

Martha: la revolta. La mare: la còmplice submissió de la revolta, la massa. Jan: la convenció social. El criat: un déu, una mala consciència, el destorb moralista, la censura. El llenguatge hi té sempre un doble sentit: perquè hom menteix, hom defuig. No saben o no volen explicar el que senten: el mal del temps. El que pertany a l'home, als homes i a la història apareix com a fonamentalment absurd: absurda, la pàtria on els toca de viure; adurda, la impossibilitat d'un redreçament immediat, simple. Ben vana, la revolta contra l'absurd.

A aquesta concepció tan dràstica, Camus féu seguir dues temptatives de proposar noves sortides i una doctrina positiva. *L'estat de setge* (1948) reprèn, en aquesta perspectiva, el tema de la seva novel·la-programa al·legòrica, *La pesta*, i perllonga la recerca d'una religió laica. Camus prepara, en aquesta obra, sense plànyer els mitjans —cors, pantomima, teatre sobre el teatre, veus, símbols, misteriosa il·luminació— per a Jean-Louis Barrault, qui la realitzà sota les seves precises indicacions. De pròpia collita, Camus forneix un llenguatge dramàtic sonor, que voldria igualar el vers racinià, però que tal volta pateix d'un cert esteticisme. Ofereix també l'al·legoria, el simbolisme descobert (la pesta, personificada per un dictador, és la tirania que s'abat sobre el poble), l'acció al si de la qual el conflicte dramàtic no ho és sinó d'idees, on els personatges no tenen altra dimensió que la ideològica.

La pesta, anunciada per estels amb cua i d'altres prodigis, cau sobre de la desgraciada població de Cadis, que viu sota el tou domini d'un governador vagarós. El jove Diego incita les víctimes a la rebel·lió i, a poc a poc, aconsegueix de portar-les al costat seu. Fins a la desfeta. Però l'esperança no s'apaga. Tenim així mateix l'antífesi grotesca de Diego, que es diu Nada (és a dir, «Res») que es condueix com un sarcàstic nihilista. La temàtica de

Camus que, en els assaigs, es manifesta a tot estirar com a símptoma, s'enuncia aquí deixant de banda la retòrica per caure en el didacticisme.

Els justos (1949), són els socialistes russos revolucionaris del darrer segle. L'obra planteja dubtes morals sobre la puresa de les intencions revolucionàries. Donar o no donar l'ordre de l'atemptat? Si l'amor ha de regnar sobre la terra, com obtenir-lo semblant tot just l'odi? Cal fer triomfar la justícia. Però no podem fer-ho per la violència. Elimina, doncs, la justícia l'amor? Els personatges encarnen aquestes categories i aquesta antítesi típiques d'un cert període històric, agafat entre la darrera fase del leninisme i el macarthisme.

Una i altra obra demostraren una notable manca de vitalitat teatral. Testimonien un esgotament progressiu de la imaginació i la vida interior d'un escriptor que, de llavors ençà, es consagrarà a la realització i les adaptacions esceniques.

Jean Genet (1910-1986) sonda l'existència, posant-neen clar les estructures (hi subsisteix claríssim el record de la novel·la metafísica a la Dostoievski). Situa en primer pla l'exigència de claredat, que alimenta en un seguit excepcional d'experiències viscudes.

Genet mira de conferir a l'expressió teatral una aparença formalment rigorosa, carregada de significacions psicològiques i d'una anàlisi interioritzada del llenguatge parlat. La recerca de certs personatges en el límit del marc social és portada fins a la tensió reveladora, amb uns mitjans per primera vegada alliberats de les inhibicions que patia el teatre del nostre temps. La caracterització, en Genet, apareix simbòlica a la fi de l'obra, no en el desenrotllament. Els *leitmotives* dels personatges operen una progressiva tipificació que acaba en «màscara social». Tipificació que ocupa un lloc tan important en la dramaturgia d'aquest segle i que aquí es manifesta en estreta relació amb experiències directes; les quals, d'altra banda, en limiten els desenvolupaments i els horitzons.

A *Les criades* (1945), un diàleg cenyit i una acció de malson (que recorda certament *A porta tancada* de Sartre) designen la sola aspiració que glateix dins l'ànima de dues minyones: imitar els amos, embolcallar-se en els seus vestits, fer el seu paper fins al paroxisme. Les classes que busquen travestir-se en la classe que els és superior. La ment que tendeix indefectiblement a assumir una nova personalitat i abandonar la pròpia. Com digué Genet, tot això no implica una precisa conseqüència sociològica, per tal com la transferència es desenvolupa en una esfera en què és l'esperit qui pateix la transformació.

Estricta vigilància (1947) presenta un grup de presos, amb els seus amors i exigències, en una atmosfera homosexual. És el drama de Genet que més s'acosta al món de les seves novel·les i les seves experiències personals. Però, si el punt de partida pot semblar realista, l'alternança de símbols i realitat crua o, millor, la visió objectiva en el moment d'atènyer el símbol, es desvetlla progressivament, en els termes d'un lirisme que transcendeix la matèria i

exalta els patiments, concebut com a submissió a l'implacable, al destí. Com sempre a Genet, els tres interns d'*Estricta vigilància* viuen dins l'esfera d'un mite que els marca: el del forçat, els crims del qual no compten, del qual no descobrim les víctimes; un dominador bandejat per la societat, però no pas per això vençut, ben al contrari, en revolta oberta i declarada. «Ulls Verds» ha violat i mort una dona. Al cap de deu mesos el guillotinaran. Els dos companys de cel-la experimenten envers ell una mòrbida atracció, però al mateix temps, ja s'imaginin fora de la presó, amb la vídua que deixarà i que, un cop purgada la pena, voldran posseir. La gelosia entre els dos esdevé tan paroxística —al començament de l'acte, els hem vist que es barallaven, i «Ulls Verds» els ha separat— que a la fi el més fort, Lefranc, escanya el jove Maurice.

Allò que l'ha portat a aquest gest, més que l'odi, és el frenesí d'igualar d'alguna manera les empreses dels grans criminals, de qui s'ha fet tatuar sobre la pitrera un dibuix simbòlic. No manquen passatges forçats. Però l'atmosfera, la significació, el debat i l'angoixa prenen volada i detallen un bocí de vida, a fi de precisar-ne les dimensions.

El balcó (1958) pot considerar-se l'obra més escandalosa d'aquesta post-guerra. Fins i tot a París on, malgrat el *gaullisme*, no hi havia censura, suscità greus perplexitats i es jutjà bo, per superar-les, de limitar a cinquanta el nombre de representacions. A Londres i a l'Alemanya Occidental, les representacions van tenir lloc en privat. El primer acte es desgrana en un bordell, mentre que una insurrecció trasbalsa la ciutat. Sense preocupar-se dels esdeveniments, els clients de l'establiment es lliuren al seu esbarjo. Per a aquells que l'edat i el temperament els han aviciat, això consisteix a transvestir-se segons algun ideal: un de bisbe, l'altre de jutge, un altre de general. Les noies i un ajudant completen el transvestisme a través d'accions adients: es fan confessar pel bisbe, fuetejar pel jutge, conduir a la victòria pel general. Aquestes ficcions satisfan els desigs dels senyors: per a ells constitueixen una forma de possessió, llevat que no precedeixen la possessió veritablement dita. La patrona manté estrets vincles amb el prefecte de policia, per raons d'interès i de sentiment, perquè satisfà els seus desigs amb una favorita. La revolta guanya. Maten o fan fora la família reial i les autoritats. Per calmar la població, el prefecte de policia apareix al balcó de la casa tancada amb la patrona, disfressada de reina, i tinguda per ella, amb el bisbe, el jutge, el general, amb els transvestiments que han passat a ser reals. Una jove prostituta, Chantal, es rebel·la i els desemmascara. Treta de la casa per un obrer, es converteix en l'heroïna de la revolta. La feriran de mort mentre té lloc la grotesca desfilada. El prefecte de policia es retira al saló del bordell amb els subrogats representants del poder. Es plany de no haver esdevingut encara l'objecte d'un mite, com és el cas dels bisbes, jutges o generals. Projecta de disfressar-se d'enorme fal·lus a fi d'imposar el seu personatge i la seva llegenda. Però no en té pas cap necessitat. Apareix

Carmen, que parla del seu darrer client, desitjós de transvestir-se en prefecte de policia i d'actuar en conseqüència. Carmen té la cara sagnant. El seu client era un jove obrer que estimava Chantal; desesperat per la mort de l'estimada, s'ha castrat al terme del seu llòbrec divertiment i ha llançat els genitals a la cara de Carmen. Vessant d'orgull, el prefecte de policia exigeix d'ésser adorat com un déu.

Genet no posà pas cap fre a la violència del seu art. La sàtira i l'al·legoria frapen intencionadament tot allò que hom sol jutjar intocable. A *El balleó* retornen els temes dominants al seu teatre: la revolta dels desheretats, que s'explica en l'acte de prendre una altra personalitat, la que obsessiona i oprimeix. En Genet, cadascú mira d'esdevenir la seva hipòstasi, el fantasma amb el qual hom voldria identificar-se. Les escenes del bordell ens proposen una clara interpretació, en relació palesa amb l'instint sexual, d'aquella necessitat de representar un paper, que es manifesta en la vida quotidiana. Satisfent la necessitat de semblar, hom acaba per despullar les deficiències, les febleses, els mals que s'amaguen rera tota aspiració. La revolta, que travessa l'obra, els seus herois i vicissituds, resten en un segon pla: motor de l'acció, només existeixen en funció d'aquesta. És en virtut de la revolta que les falses autoritats es metamorfosen en autèntiques i el prefecte de policia esdevindrà protagonista de la història i personificació del poder, que figura el símbol fàl·lic de l'autoritat. Genet fa fermentar els diàlegs realistes fins a ironies del lirisme més sarcàstic. Els personatges constitueixen sengles al·legories, nodrides, però, de sobreentesos carnals, exposades a les tempestes i rigors de la vida quotidiana.

Jean Genet reposa la concepció dramàtica en dos puntals: l'estat d'inferioritat en què es troba una determinada categoria, classe o raça; i el desig consecutiu, per aquesta, d'imitar més o menys paròdicament, de contrafer, podríem dir, la categoria superior. Aquesta mímese té com a inevitable conseqüència que l'objecte parodiat cau de la peanya pel fet que la representació, el «mim» l'arrossega al fang tot instituint un judici i un examen; això és ben conegut d'ençà de l'època dels mims del segle d'August, a Roma. Cap de les obres de Genet no s'allunya gaire de l'esquema que, d'altra banda, correspon a la seva visió de l'existència.

Els negres (1958), obra escrita per encàrrec d'una companyia d'actors negres en llengua francesa, els Griots, segueix puntualment aquesta estructura, però aplicada a un món estrany a l'autor, que agafa un caient simbòlic. Fins aquí, l'art de Genet havia restat estretament lligat a l'experiència viscuda. Aquest cop, la imaginació s'evadeix. També es percep quelcom d'artificial i volgut en el motiu ocasional que inspirà l'obra (com ja era el cas, en un altre pla, de *La puta respectuosa*, de Sartre). Cal prendre el mot «negre» en el sentit d'inferioritat decretat en el terreny de l'existència quotidiana, pel color de la pell. Més que la realitat psicològica actual del món negre (per citar un exemple famós, el que es reflecteix a *Porgy and Bess*), allò que interessa a Genet

és d'establir que els inferiors en realitat són superiors, que tenen el dret a la revenja, justificats pel patiment i l'odi legítim. Endemés, Genet complicà aquesta tesi recurrent a la manera pirandelliana del «teatre dins el teatre»; recurs que sembla tan exterior com en Pirandello i que enquadra una breu però molt suggestiva acció: l'assassinat premeditat d'una noieta blanca. El joc escènic no brilla excessivament per la seva originalitat, malgrat l'abundor dels artificis: màscares, danses, pantomima. En canvi, el que sí és brillant i mordent és el sarcasme; i, com sempre, l'estil d'una gran volada, per bé que es deixa arravatar una mica massa pel lirisme. En definitiva, els personatges semblen espectres, víctimes de la fumassa verbal: però de vegades, l'invectiva es revesteix de puresa i solemnitat.

La darrera obra de Jean Genet, *Els paravents* (publicada el 1960 i representada el 1964 al Théâtre de France, amb realització de Roger Blin) aborda, per primera vegada en l'obra de l'autor, un tema d'actualitat: el conflicte, esdevingut revolucionari, entre algerians i francesos (autoritats, exèrcit, colons). Ja havíem assistit a una evolució de Genet: dels primers temes ençà, reflectia psicològicament una experiència personal fins a unes estructures que conduïen a una visió apocalíptica de la humanitat, ni que fos en un cercle restringit. A *Els paravents*, el tema esdevé específic. Genet s'arma de nombroses i molt nobles intencions, que com sempre revesteix amb un dens llenguatge líric, més violent encara que de costum, almenys a l'escena (la pàgina de novel·la, avui dia, no coneix els límits que la representació sembla establir en els espectadors, que s'avergonyeixen del que succeeix sobre l'escena). L'estructura dramàtica s'organitza d'acord amb el sentit d'una paràbola. Predomina, al cap i a la fi, els motius exteriors, una barreja d'influències culturals i fins i tot estètiques heretades i no la naturalesa profunda de l'autor i la seva manera personal de reconstruir-la. Hom veu desplegar aquí els escrúpols de l'intel·lectual d'èxit, desitjós de crear una obra de qualitat, en el context d'una societat que ara se l'estima i per a la qual l'agressivitat exerceix la funció d'un joc estimulant.

Un artifici, involuntari però declarat, s'està doncs, a la base de la construcció imaginària. Aquí i allà segueixen brillant els personatges dibuixats amb frescor, sobretot entre els argelians; mentre que els francesos són siluetes de gust expressionista. Les escenes poderosament teatrals s'alternen amb violents contrastos. El llenguatge tendeix cada cop més al típic i argòtic. Tanmateix, l'aspecte del conjunt és confús i embullat: les intencions de compondre i edificar hi pesen massa. L'autor s'ha volgut transfigurar en demiürg. En el recull de les seves obres, Jean Genet féu publicar les cartes que s'intercanvià amb el principal realitzador de la seva obra, Roger Blin, a més d'advertiments i reflexions i dos fragments de caràcter alhora fantàstic i al·legòric sobre la natura del teatre. La dramaturgia de Genet d'ara endavant ens sembla quelcom acabat: és un fresc coherent, hi regna la imaginació creadora. L'autor hi refà simbòlicament la nostra època. Roman lligada al

destí d'aquesta, a les seves formes, a les seves capacitats en el pla de la consciència. Hom diria que Genet ha madurat un dels testimonis més directes i eloqüents sobre el drama de la consciència contemporània: «la glorificació de la imatge del Reflex».

REGIONALISME I UNIVERSALISME A ITÀLIA

El gran actor

De la *commedia dell'arte* al cinema

La història de l'espectacle del teatre a Itàlia pot dividir-se en dos períodes: el primer va del naixement a la decadència de la *commedia dell'arte*; el segon es caracteritza per la personalitat dominant del *gran actor*, que passa a ocupar un primer lloc. Naturalment, la *commedia dell'arte* comptà amb grans actors; fins i tot en foren la raó de ser. Podran néixer-ne encara, segurament, ara que aquest segon període del teatre italià deixa al darrera solament records. Però el que segurament mai més no es tornarà a repetir és una vida teatral en què la figura individual, el seu «drama» i les seves singularitats, atreguin fins a tal punt l'atenció dels espectadors. Cal assenyalar també que, fins al melodrama de Metastasio i la tragèdia d'Alfieri, l'actor professional era sobretot un «còmic» (en efecte, en italià, actor es deia «comico»). Eren afeccionats els que asseguraven la representació religiosa, o les comèdies sàvies del segle XVI, així com les tragèdies antigues que, tot transformant-se més tard en drames lírics, necessitaren cantors. El teatre escrit no era pas popular i, per altra banda, el públic capaç de seguir-lo era tan limitat, que no s'haurien pogut formar companyies el mitjà de vida de les quals hagués estat anar de cort en cort. Més encara si tenim en compte que, d'ençà dels inicis, cap a la meitat del segle XVI —com hom percep als diàlegs de Massimo Troiano—, les corts rebien amb els braços oberts l'espectacle popular dels improvisadors.

El constant desenvolupament de les classes mitjanes italianes, al llarg del segle XVIII, fornirà un públic més nombrós que l'aristocràcia d'antany, i més apte que el públic popular per abordar els productes de la cultura que desitja una literatura dramàtica que expressi les aspiracions dels nous plantejaments

ideològics: Goldoni i Gozzi, Metastasio i Alfieri. Abans, el poble imposava a les altres classes un gènere d'espectacle; aquest cop, és el torn de la nova classe, detentorade la iniciativa històrica. El «gran actor» interpreta sobretot la tragèdia, signe de trencament i autonomia en relació a l'època passada, feta de sarcasme popular i escepticisme aristocràtic. De Metastasio a Alfieri, passarà a Pellico i Niccolini, descobrirà Shakespeare, i a la fi, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pirandello. Quant a les classes populars, prendran ferma consciència de la seva existència: els plaurà de reflectir-se en els dialectes; hi haurà grans actors en dialecte, o propers al dialecte, en els quals prevaldrà, ja sigui l'instint còmic (per exemple, Dino Galli), ja sigui el sentit de la tragèdia popular (el cas de Giovanni Grasso). El teatre dialectal establirà contactes amb les varietats: els actors dialectals (com Viani i Petrolini) passen sovint de les varietats al teatre escrit i intenten donar una volada a les seves «creacions» caricaturesques (encara que sovint la forma original sigui més feliç). De les varietats i el teatre popular naixeran les primeres obres del cinema mut italià: així, *Sperduti nel buio* (Perduts en les tenebres), realitzada per l'autor dramàtic sicilià Nino Martoglio, és interpretada per Giovanni Grasso.

Fregoli usà la projecció cinematogràfica com a intermedi i per explicar les seves múltiples transformacions. Nombrosos, i creiem que tots perduts, foren els films interpretats per Eduardo Scarpetta, que es desenvolupaven en l'ambient napolità. A Viviani, Petrolini, Musco, els devem alguns films sonors de la primera època, que poden encara veure's amb plaer perquè, bons o dolents, desvetllen certs secrets dels actors, secrets que hom podria creure definitivament perduts (resulta ben curiós de comprovar com el *Neró* de Petrolini, feixista tan fervent com innocent, pren als ulls nostres un evident, per bé que involuntari, vigor satíric). I al cap d'aquesta llarga tradició, que començà quan Zanni davallà de les valls de Bèrgam, creuem la mirada cinematogràfica de De Sica, tan amatent a les marrades de la realitat, com ho havia estat l'esguard de les màsques, i encara les personalitats estilitzades i còmico-agressives de Totó o d'Alberto Sordi. Aquest rostre de l'espectacle italià, més humil en els orígens, més càdric en els desenvolupaments, més feliç en les realitzacions i perllongaments, el veiem nàixer amb els saltimbanquis, a les places, i brandar des dels inicis l'estendard de la fam: una fam mediterrània, desvergonyida, riallera fins i tot, que mira a les totes de fugir de la tragèdia. El veiem acompanyar-se d'un nomadisme instintiu, irreductible, fet de llibertat i malfiança envers qualsevol fermall. En aquests actors, l'amor pel treball és la seva raó de viure i els fa superar tots els turments i passions. Ganduls, i de cop dinàmics; avars amb els altres, fins i tot amb els seus camarades, però pròdigs amb ells mateixos, per pura megalomania; ignorants fins a l'absurd i buidament pedants; aduldors dels poderosos, però capaços de la revolta sobtada; supersticiosos, impermeables a tota ciència; sentimentals, però sempre provisòriament; fútils quan creuen parlar

seriosament, profunds quan no es controlen; arrauxats, exageradament expansius; puerils i, això no obstant, pastats d'antiga saviesa; esclaus del públic per a millor convertir-se'n en amos; vius, actius; regulars dins la irregularitat; incisius, bromistes, tenaços, apassionats: així són els *comici*, que constitueixen sens dubte un important element de la civilització italiana.

En aquestes circumstàncies, l'actor pot explicar directament, només amb les seves forces, amb una completa autonomia espiritual, una situació històrica i psicològica complexa. Les màscares de la comèdia improvisada, els artistes de varietats i de circ, l'home del carrer que l'objectiu cinematogràfic transforma en intèrpret: una sola i única manifestació, eterna, d'una concepció de la vida i les seves infinites possibilitats, tal com es bastí a partir de l'encreuament de civilitzacions, de poblacions i, de vegades, de penoses circumstàncies històriques. Elaboren una filosofia popular i una ètica, formades al si d'experiències humanes de la consciència; trobem els elements d'aquesta saviesa popular en les tradicions que la desvetllen: els actors n'esdevenen portaveus, personificacions, oracles. Però l'espectacle italià té un altre rostre, igualment legítim i digne de representar l'evolució d'un país, amb les seves servituds i la seva grandesa. El rostre de la llengua nacional, d'aquella repetida temptativa al llarg dels segles, de Dante ençà, de realitzar la unitat nacional, la independència i la llibertat. El públic d'aquests espectacles serà la burgesia il·lustrada. Els textos procediran dels autors de la literatura nacional, que intentaran explicar aquestes complexes i eternes aspiracions. Els intèrprets provindran en general de les capes socials que preconeixen més activament un renovellament cívic i moral: famílies d'actors que han pres consciència de la dignitat del seu ofici i el seu paper; elements de la burgesia mitjana cultivada que aspiren a dotar les seves vides d'un fi superior, a assumir tasques públiques, i que troben, en aquesta vocació, el mitjà per complir el seu compromís. En ells trobem —de Modena a la Duse, de Salvini a Zacconi— el sentiment de contribuir a l'edificació d'una societat; hi trobem l'esperit d'una nació (i, en aquest sentit, Shakespeare i Ibsen constitueixen una considerable influència, per eixamplar i deslliurar les concepcions i el pensament).

Al mateix temps que l'arbre de la llibertat, els exèrcits napoleònics havien aportat la idea que el teatre, almenys en certa forma, era un afer estatal, com a París ho era la *Comédie Française*. Veiem Eugène de Beauharnais convocar el director de companyia Salvatore Fabbrichesi i, per mitjà d'una generosa subvenció, permetre-li constituir una companyia de l'Estat que reuniria els millors elements del teatre italià, sense la preocupació del destret econòmic (hom deu a aquesta companyia, entre d'altres, la primera representació, força contestada, de l'*Ajax* d'Ugo Foscolo, generosament autoritzada per Beauharnais malgrat l'esperit crític de Foscolo, a qui, d'altra banda, envià a l'exili poc després). Caigut l'Imperi, es dissol la companyia, però la demagògia política impedí que hom abandonés la iniciativa. Els Borbons cridaren, i

subvencionaren, la companyia Fabbrichesi a Nàpols, al teatre Fiorentini. Víctor-Manuel I, no certament per entusiasme sinó seguint el parer dels seus consellers polítics, manà constituir la *Compagnia Reale Sarda* (Companyia Reial Sarda), que visqué fins l'any 1854, quan el parlament subalpí decidí tancar els subsidis, en favor d'altres accions considerades més urgents. Fins i tot els ducats de Parma i Mòdena van voler ornar-se amb alguna gran companyia ducal; una i altra, tanmateix, gaudiren de breu existència.

Psicologia i art de l'actor

Quina era la fesomia psicològica i artística del «gran actor» italià? No és pas gens fàcil de reconstruir en la imaginació: l'imperatiu, diguem-ne categòric, que domina l'art dels actors, és d'atènyer el major grau de naturalisme en la representació, de tal manera que es prengui per un esdeveniment real i hom oblidi qualsevol convenció. L'espectacle —i aquesta veritat durarà fins que es faci cinematogràfica (les seqüències s'hi succeeixen com si un ull indiscret les hagués substretes en el decurs de fets reals)— es desenrotlla com en la vida, amb les mateixes reaccions, els mateixos gestos i amb uns efectes semblants: allò que deu, de tota manera, restar convencional, és dissimulat costi el que costi.

Seguirà una altra època teatral: la dels grans realitzadors europeus del nostre segle, que ja no amagaran les convencions, sinó, ben al contrari, sovint passaran a ser el motiu central de la funció, com als teatres orientals.

L'actor italià del segle XIX es troba que és l'hereu directe dels «peplums» a l'antiga, d'un teatre tràgic on encara no es permet de portar americana, en què el drama es conforma sigui amb reminiscències mitològiques o amb l'esdeveniment històric. A partir de Gustavo Modena, ben abans d'abandonar Alfieri, Niccolini, Pellico per Dumas fill i els seus epígons italians, l'actor té com a objectiu l'estudi de la psicologia del personatge, la seva existència considerada real i no com un efecte melodiós dels versos. Certament, el pare de Gustavo Modena, actor com el fill, i dels més respectables, va enfurismar-se tot veient el seu fill representar el David, al *Saül* d'Alfieri, d'una manera que li semblà superficial i descurada, de tan simple i realista. El virtuós que llavors era, l'actor tràgic, esdevé amb amb Gustavo Modena, observador i clarificador del medi ambient. Amb ell s'inauguren tot un seguit de noves tècniques: estudi llarg i metòdic del paper, sovint en conflicte amb les exigències pràctiques d'una preparació precipitada; el fet de presentar-se al camerino molt abans de la funció a fi d'entrar progressivament dins el personatge; la idea, que semblà revolucionària per a l'època, d'obligar el seu esperit a una transformació interior per tal d'aparellar-se amb el del personatge.

La recerca realista comença amb Modena, sobretot en el sentit moral i cívic, per desembocar en l'extremisme d'Ermete Zacconi, en l'experimentalisme científic, en l'examen fisiològic.

Mentre el moviment romàntic i il·luminista palesava el poder de l'art teatral per desvetllar les passions humanes i posar aquesta força al servei de l'home, es desplegava l'activitat dels grans actors tràgics: Garrick, Talma, Ifflant, Kainz, Rachel, Modena, Rossi, Salvini. Van assolir durant molt d'anys de personificar una època en els seus trets més notables, forjant les característiques dels costums socials: manies tant com moviments dissimulats i interiors.

En la tradició teatral italiana, la figura de l'actor té un pes determinant. Es presenta dalt l'escenari amb tot el poder de la vanitat, carregat d'afectació i exhibicionisme. La veu, els gestos, el físic, han de seduir per subjugar i gaudir d'aquesta dependència. La seva mirada oberta no coneix límits que l'ofusquin: tot just pretén de fer experimentar a tot el seu ésser que els ulls li convergeixen a sobre i estan tots encisats, fins al punt d'oblidar la seva existència i encarnar-se en la que prodiga la representació.

Ernesto Rossi i Tommaso Salvini vivien del personatge que, cada tarda, revivien damunt l'escena talment el símbol de l'home, per mitjà d'una mena d'embruïxament. Se sentien amos de la sala i disposaven dels espectadors en virtut de les sensacions comunicades. Per a d'altres, al contrari, representar volia dir engegar un mitjà artístic (i, en tant que tal, menor) per manifestar un constant sentiment de revolta moral. L'actor es fa eco, llavors, d'una situació històrica i no solament, com era costum, l'expressió d'un estat d'ànim. Aquest eco s'esdevé tant en les inflexions i accents com en els plectres d'un vestit. Amb sentit del sacrifici, l'actor introdueix en la seva visió artística els turments del seu tarannà. El gest que delimita neix de la seva confrontació i el seu destí, no del desig, ni d'una acceptació voluntària, ni d'un desig personal: un se sent, com digué Satie un os llençat als gossos.

Recordem encara, per molt esvaïda que en sigui la imatge, la devoció que Gustavo Modena i Eleonora Duse portaren a la seva «missió teatral», la seva inspiració i la temptativa de provocar, pel teatre, una transformació històrica i psicològica.

Modena

La vida de Gustavo Modena pot ser considerada, en aquest sentit, exemplar. Va nàixer a Venècia el 1803, fill del famós actor Giacomo Modena i de l'actriu Maria Luisa Lancetti. El seu pare no volia que s'encaminés cap a l'art dramàtic i el va fer estudiar a Venècia, on el feriren a un braç en una

batussa entre estudiants i la policia. Continua els estudis a Bolonya, on es llicencià en dret i començà a actuar en companyies d'afecionats. Abans d'entrar en l'ofici, fou contractat per Fabbrichesi, amb qui debutà en el paper de David, al *Saül* d'Alfieri (1824). Els èxits se seguiren sense interrupció i ben aviat fou primer actor (1829), tot d'una, a la companyia d'Antonio Rastopulo, i després a la del seu pare i Carlotta Polvaro. En aquell moment estava en contacte, d'uns quants anys ençà, amb organitzacions revolucionàries, en particular amb la Jove Itàlia i amb Mazzini, de qui fou fins a la mort un ardent i fidelíssim partidari. En conseqüència, participà en els avalots de 1831. Després d'un seguit de peripècies, fugí a l'estranger on portà una vida molt difícil, amb petits oficis de tota mena. A Suïssa es casà amb Giulia Calame, que fou la seva companya fins als darrers dies. A Londres trobà mitjans de viure dignament.

Impulsat pel seu art i l'amor a la pàtria, hi declamà els cants de la *Divina Comèdia*. L'any 1839 pogué tornar a Llombardia-Venècia. Després de dedicar-se als recitals de Dante també aquí, hi fundà una companyia de teatre. Durant set anys exercí una activitat regular en els estats italians on pogué entrar. Però d'ençà del retorn, l'omplen la passió per la política i la voluntat de participar en les lluites polítiques del Risorgimento a través d'un compromís complet. A partir de 1846 es consagra sobretot a l'activitat política interrompuda puntualment per algunes interpretacions esporàdiques que li permeten de desplaçar-se als més variats indrets de la península i guanyar-se la vida.

Després de les desfetes de 1848-1849, es retirà al Piemont, a Torre Luserna, i donarà encara, de tant en tant, alguna representació en aquest estat de la Ligúria, però preocupat sobretot dels ideals demòcrates i republicans. Les vicissituds i les malalties l'havien afeblit abastament: el sorprenué la mort a Torí l'any 1861, quan partia cap a la Nàpols alliberada, per tal de fer-hi una sèrie de representacions.

La nova visió de l'art teatral, que Gustavo Modena elaborà de forma progressiva, segueix dues línies mestres: restablir fermament el contacte entre la representació i la veritat, i crear en conseqüència un estil tràgic que, en lloc d'obeir exclusivament a exigències tècniques, tindria en compte els moviments psicològics; lligar directament l'art teatral a les tasques socials, tot fent de l'espectacle, no solament una distracció, sinó també un mitjà de formació.

En la història del teatre italià, la figura de Gustavo Modena és única per la coherència de la seva actitud en l'art i en la vida. Va escriure: «L'art per l'art és quelcom despreuït de sentir, i la finalitat principal del teatre consisteix a badar els ulls dels cecs i extirpar els prejudicis i les supersticions». I, tot parlant dels motius que l'havien portat a representar el *Mahomet* de Voltaire, concloué: «Ja haurem fet molt si induïm els espectadors a pensar més que no pas a sentir». Modena no concebia la possibilitat d'un art deslligat de les

finalitats del progrés del seu temps, dels principis revolucionaris, que no fes «pensar» en comptes de simplement «sentir», com havia enunciat amb claretat.

Del romanticisme de Modena al simbolisme de Duse, l'etapa transitada sembla llarga, per bé que no hagi transcarregut més de mig segle. Les modes literàries i, més generalment, els nous corrents de la cultura, semblen determinar i donar el to a tota transformació. En realitat, la distància és menor que no sembla a primer cop d'ull, i l'evolució segueix un curs ben precís, coherent, que no s'aturarà definitivament fins que el darrer dels grans actors, Ruggero Ruggeri, haurà, com Zacconi, esgotat les experiències i recerques, amb la suprema serenor de Sòcrates en els diàlegs de Plató, després d'haver-se lliurat a les embriagueses dannunzianes i haver assumit els amargs penediments de Pirandello.

La Duse

Eleonora Duse (1858-1924) es proposà menar l'art del teatre més enllà dels límits establerts, envers uns objectius que el depassaven, en l'esfera de la recerca moral. Els primers anys, quan interpretava Dumas i Sardou, i tenia per companys de vida Rossi i Checchi, Andò i Boito, estava dominada per un agitat amor a la vida. L'èxit s'escampava per Europa i el seu art prengué la semblança característica de la introspecció, a què la seva època s'abandonava. La descoberta de l'art del seu temps, les experiències viscudes i sofertes, la maduresa espiritual, la menaren a D'Annunzio i a *Casa de nines*, *La dama del mar*, *Rosmersholm*. I després de la guerra, a *La porta tancada* de Marco Praga, a *Així sigui* de Tommaso Gallarati Scotti, és a dir, al drama de pecat i penediment, d'orgull i d'humiliació.

L'escenari li procurava un sentiment d'angoixa espiritual que volia vèncer a través de la comunicació d'una molt íntima religiositat. Tot donant als impulsos vitals una contínua lliçó estilística, pretenia sublimar-los. En la història del gran teatre italià, es poden distingir fàcilment el do generós, característic (amb el turment moral que l'acompanya) de Gustavo Modena i Eleonora Duse, de l'ardent esperit de conquesta que fou el de Tommaso Salvini i d'Ernesto Rossi, intèrprets i testimonis, però de cap manera crítics de la seva època. En Adelaida Ristori veiem agençar-se els temes d'una civilització. En Antonio Petito, trobem l'alegria d'una intervenció popular, de l'efecte que opera l'escenari sobre el medi ambient. Edoardo Ferravilla i Leopoldo Fregoli, Dina Galli i Angelo Musco continuaran treballant en el mateix sentit que Petito, i eixemplaran i corregiran els seus propòsits. En Eduardo Scarpetta hi ha una satisfacció més joganera. Giacinta Pezzana

reprèn els ideals de Modena, el radicalisme en la concepció de l'art i la vida, en el decurs d'una carrera que li reservarà tota mena d'amargors. Virgilio Talli es posarà al servei del repertori que creurà capaç d'envigorir el teatre italià. Ermete Novelli i Ermete Zacconi, formats a l'escola del melodrama i la comèdia popular, reeixiran a desenvolupar-ne les substàncies teatrals al si d'un nou repertori. Giovanni Grassodonarà una imatge coherent, encara que parcial, de Sicília. I Raffaele Viviani i Ettore Petrolini (actors-autors), de Nàpols, de Roma i, en certs aspectes, de la nació italiana.

Del naturalisme al simbolisme

Verga

El 1874, Giovanni Verga (1840-1922), publicà *Nedda*, *bozzetto siciliano* (Nedda, esbós sicilià). El 1878, Francesco de Sanctis publicava el seu *Estudi sobre Émile Zola*. Al si de la vida literària, a Itàlia i a Alemanya, es produïa un capgirament, les causes immediates del qual foren les vetllades de Medan i l'àmplia difusió de l'obra de Zola. Els contactes entre la literatura francesa i la italiana, entre el teatre francès i l'italià s'afermaren considerablement. Només cal constatar la brevetat del temps en què es verificaren aquestes repercussions per adonar-se que el terreny era propici. L'estudi de De Sanctis fou certament uns dels primers que es consagraven al mestre francès. L'aparició del naturalisme a les escenes italianes amb *Cavalleria rusticana* data de 1884, quan Becque representà *Els corbs*, només dos anys abans; i, de tota manera, no hi ha dubte que, en un clima semblant, *Cavalleria rusticana* s'afirmava com a més revolucionària que *Els corbs*, per bé que l'obra de Becque, apareixent seguit per la petja de Dumas fill, excava més profundament la matèria social. Per primer cop en la història del teatre europeu, Verga porta a escena el món rural tot despullant-lo de tota complaença arcàdica, de tota visió satírica, penetrant-ne el nucli amb un llenguatge directe i sense transvestiments literaris. El 1887, s'estrena *Amors tristos*, segurament l'obra més renovadora de Giuseppe Giacosa; per a gran escàndol dels contemporanis, la realitat vista a través de la banalitat quotidiana hi adopta una gran volada dramàtica. La referència a Becque, a Dumas fill, a Sardou, pot semblar forçada. Però, a Giacosa, trobem quelcom de ben diferent: no solament el sarcasme destructor de Becque, ni tot just el judici moral de Dumas, ni fins i tot la sàtira de costums de Sardou, sinó aquella frustració petit burgesa que ben aviat caracteritzarà l'evolució europea.

La transformació de Verga i Giacosa (Verga li dedicarà la versió teatral de *Cavalleria rusticana*, cosa que demostra fins a quin punt s'acostaven), en uns anys semblants i amb uns punts de partida coincidents —un romanticisme tardà— té nombrosos antecedents, justament en el teatre italià, que els deu la seva expansió.

Goldoni ja havia tractat diverses vegades, amb un llenguatge fidel, els conflictes dramàtics de la vida popular. Fins i tot hi afegia una certa violència expressiva (per exemple, a l'escena dels gondolers de *La bona esposa*). De 1863, data de l'obra de Vittorio Bersezio, *Les misèries de Monssù Travet*, influïda per Goldoni, però en la qual l'afirmació de la burgesia topa ja amb la dissolució de certs ideals, tot justificant nous temes de recerca social, aspres i amargs. Giacinto Gallina comença l'activitat dramàtica el 1872, el primer període de la qual s'estendrà fins al 1880, caracteritzat per l'entrecruament de temes goldonians amb la nova empenta realista, alliberada del joc teatral, per bé que se'n serveixi per designar els tipus i les condicions durant les crisis de transformació històrica.

D'acord amb les teories de l'època, calia servir-se de la recerca artística com d'un mitjà per recollir dades i fer-ne anàlisis que portessin a veritats científiques en el domini de la vida social. L'artista s'adona de la realitat psicològica i quotidiana que estudia, com el savi estudiaria la vida dels líquens. Organitza la documentació, fet que li permetrà deduir-ne lleis socials; les dades estadístiques li són la matèria de descripcions reeixides. Un cop situats en aquest pla, veiem com se segueixen les lleis de la vida social, la psicologia individual i col·lectiva; i, en el pla polític, hom pot proposar les orientacions afavoridores del progrés. Per pròpia naturalesa, el drama no s'adequava tant com la novel·la a aquest «experimentalisme»; per contra, donava una més directa evidència del fragment de vida en qüestió, i portava a automàtiques conclusions que brollaven amb claredat, i tot això abans que l'obra d'Ibsen vingués a transposar els conflictes dramàtics en el pla dels valors simbòlics.

A Itàlia, el naturalisme bufà com un vent purificador, aparagué com el millor mitjà per esvaïr la inquietud que regnava després de la realització dels ideals unitaristes i l'extensió dels seus principis, nascuts de la Revolució Francesa, que havien menat els esperits i estimulats els homes envers l'acció. Hom no volia tancar els ulls davant la realitat, restar sord a la veu de la consciència, ni hom podia refusar de lliurar-se a un examen objectiu, home endins i entorn d'ell. D'aquesta manera, Verga contempla amb uns nous ulls el món camperol on va créixer. Comprèn la importància de desvetllar els dolors i la natura, usant la força de la seva llengua natal. En un llenguatge volgudament rústec, Giacosa posa al descobert les crisis morals de la classe a què pertany, tot palesant-les en la lluita aferrissada amb les lleis econòmiques; mostra les relacions establertes entre els febles i els poderosos al si d'una mateixa classe, entre la força de la voluntat i la incapacitat per encarar les

proves; mostra la misèria moral en situacions concretes i el sentit de renúncia que tota solució implica. De llavors ençà, el drama no s'acontenta d'interpretar la vida quotidiana; vol entrar-hi.

Giovanni Verga, prenent obertament posició, s'acosta al teatre amb un «mètode de veritat i sinceritat artística». «Si el teatre i la novel·la, en descriure la vida tal com és, a compleixen una missió humanitària, jo he representat el meu paper en favor dels humils i els desheretats», afirmà el 1906 (en el prefaci de *Del teu al meu*, escrit al terme de la seva obra, just abans del silenci.)

Acusaren *Dal tuo al mio* (Del teu al meu, 1903) d'extremisme, de sembrar l'odi, de negar la pàtria. Verga rebutà les acusacions i remarcà: «Així i tot, els Luciano d'avui i els de demà, poc que els he inventat jo». Són justament els personatges com Luciano —un miner que defensa els interessos dels seus companys de treball per a més fàcilment poder-los traïr— que causen l'ensorrament de la nació i del moviment social que l'animava; són ells que malbaraten les ocasions històriques ofertes, i que Verga havia testimoniats a la fi del segle XIX, quan descrivia la trama de les estructures socials a la Itàlia meridional, talment es caracteritzen a Sicília. Fins i tot podriaser que el teatre de Verga ens n'hagi indicat les metamorfosis molt justament: del diagnòstic dels costums i els fets de la vida pagesa —*Cavalleria rusticana*, *La lupoa* (La lloba), *Caccia al lupo* (La cacera del llop)— fins als capgiraments de les propietats i les classes, a l'evolució dels mitjans de producció i, per tant, del proletariat, tal com es destaquen en aquest gran fresc que és el drama *Del teu al meu*. Luciano hi branda el fusell contra els minaires, els seus camarades, revoltats i incendiaris. L'exèrcit intervé a temps per estalviar-los els riscos. El vell baró, que sempre havia refusat d'acceptar per gendre Luciano, es veu de cop i volta davant aquest gest de solidaritat, inesperat però previsible, i crida: «Fills meus! Fills meus!» No pot haver-hi pitjor condemna que ser assimilat d'aquesta manera a la vella i ociosa noblesa siciliana. I Verga ho sap. En efecte, el públic contemplà aquesta obra amb animositat.

Verga conserva una certa malfiança envers el teatre: «El lector —ens diu— és ben sovint millor jutge, i certament més serè, davant la pàgina escrita que li diu i li fa veure molt més del que mostra l'escenari, no influïda per la gentada i privada de les modificacions —per bé o per mal, tant se val— que experimenta sobtadament l'obra d'art quan passa per un altre temperament, ai las! en belles escenes i eloqüents parlaments. El mateix quan l'angoixa oprimeix la gargamella de Nina o Don Mondo; o quan els camarades s'estiren els cabells i empunyen els fusells.». Tot i aquestes reserves, Verga comprèn el valor d'investigació que l'espectacle pot adquirir. Condensant les situacions, el teatre prova de donar-ne una alçada incisiva, uns colors nets, definits.

A *Cavalleria rusticana* i a *La cacera del llop*, deixa més espai a la vehement progressió dramàtica, puntuada amb moments de silenci, en què els mots només serveixen per al·ludir, sobreentendre, aprofundir els temes de base. Els

personatges i els conflictes apareixen a llampegades, i així i tot la llum projectada és definitiva. Després del breu curs de l'acció dramàtica sorgeixen nombroses hipòtesis quan s'acaba el drama i el destí segella definitivament les vides dels personatges. Però Vega no pren partit. No es pronuncia de cap manera. Serà, malgrat tot, portat a fer-ho en el cicle novel·lesc de *Vençuts*, i en l'últim *Dal tuo al mio* (novel·la, 1905).

Ja a *La lloba* s'hi transparentava amb més violència interior la situació psicològica del pagès sicilià. Verga sent que els fonaments de les estructures socials sicilianes es localitzen en la condició dels pagesos, jornalers o petits propietaris, sempre en lluita aferrissada per un mínim vital (que, per a un pagès meridional és autènticament miserable) i obsedit per l'eventualitat d'un petit capital que els deslliuri de l'angoixa (per a gairebé tots els personatges de Verga, el motiu econòmic és directament o indirectament el mòbil del drama: Turiddu és traït perquè és socialment inferior al seu compare Alfo; d'aquí la revenja). Dels ambients pagesos, a poc a poc, sorgiren els propietaris de sofreres. I, amb ells, gradualment, es constitueix la nova classe burgesa. En aquestes obres camperoles apareix l'actitud moral adoptada pels personatges, en el solc de tradicions ancestrals; d'aquesta manera, les primitives relacions socials canalitzen el seus instints. La sort del treballador dels camps s'hi defineix i hi troba la seva raó històrica. En els tres actes de *Dal tuo al mio*, se'ns presenta l'escala social d'una petita aglomeració ciutadana: desheretats, proletariat, petita, mitjana i alta burgesia; cada classe amb el seu poder i la seva lluita, que esdevé una descoberta de si. Cada personatge del drama s'enquadra en la situació general, però ensems conserva un rostre propi, per tal com reflecteix una individualitat nascuda de la condició humana matisada a la regió de l'Etna: conseqüentment, es relliga als desenvolupaments històrics i a l'estratificació que el situa sempre i en tot lloc.

L'examen a què es lliura Verga dóna, inesperadament, fins i tot per a ell mateix, un resultat del tot negatiu. El teló cau sobre la traïció de Luciano, sense deixar entreveure cap més possibilitat. Després de l'aclariment d'unes tendències, després de les vicissituds que reflecteixen uns personatges dominats per aquestes forces i destinats a aquests dolors, no resta sinó el silenci. El llarg silenci de vint anys a què es condemnarà Verga, fins a la mort, i que nous autors provaran de trencar.

Giacosa

La darrera obra de Giuseppe Giacosa (1847-1906), *Il più forte* (El més fort), estrenada a Torí per la companyia Gramatica-Talli-Calabresi, el 25 de novembre de 1904, porta aquesta dedicatòria: «Als meus amics Ernesto De Angeli i G.B. Pirelli, dedico aquesta comèdia en senyal d'altíssim efecte»,

amb la data «Milà, 14 de febrer de 1905» —a no gaire distància de la seva mort. Pirelli i De Angeli eren aleshores els principals representants del món industrial milanes. Podem afegir-hi: els seus artesans més tenaços i intel·ligents. Van dotar Itàlia d'indústries fonamentals per al benestar i el treball. D'altres estudis hauran d'evaluar damunt de quins sacrificis es van construir els murs d'aquestes fàbriques. Basti, aquí, recordar el sentir positiu d'aquelles iniciatives en una Itàlia que, per bé que unida i independent, dubtava encara d'alliberar-se de les estructures feudals. Cal subratllar, sobretot, l'estreta amistat d'aquests homes amb Giacosa i el fet singular que la darrera obra esmentada —aspra polèmica contra els negocis financers, als que tanmateix hom no oposa més que la feble honestetat d'un jove pintor, però de cap manera la veu dels sacrificats i de les víctimes inconscients— és justament dedicada a dos representants del món que Giacosa pretén condemnar.

La familiaritat amb De Angeli i Pirelli era constant. Hom organitzava plaents recepcions en les quals també participava el poeta i compositor Arrigo Boito. Les discussions i converses es barrejaven amb els jocs. No és, doncs, difícil imaginar que els dos industrials desaprovaven el to i el sentit moral de l'obra.

Si considerem aquestes particularitats i tantes altres de la seva vida, però sobretot el sentit de les seves obres, es fa evident que Giacosa es féu representant dels sentiments, preocupacions i drames d'aquesta classe dirigent, liberal conservadora, que realitzà, darrera de Cavour, la unificació italiana i es constituí després en l'element dominant del país, i n'exercí la direcció política, l'alta burocràcia i la gran indústria.

No tenim en compte, ben voluntàriament, els drames històrics de Giacosa, en vers i en prosa. Es tracta d'exercicis literaris, segons el gust de l'època i que van desaparèixer uns anys més tard, sense mai més ser impresos ni representats, per bé que en sorgir haguessin tingut un gran èxit. Els models francesos hi eren perceptibles a simple vista, com d'altra part ho eren en el renovellament realista que s'enceta el 1888 amb *Tristi amori*, es perllonga i es perfà amb *I diritti dell'anima* (Els drets de l'ànima, 1894), *Come le foglie* (Com les fulles, 1900), i en fi, *Il più forte*. De primer hi hagué la influència de Musset i dels postromàntics; després la de Becque, Ibsen i els postnaturalistes.

Originari del Piemont, Giacosa estava molt familiaritzat amb el teatre en llengua francesa. Fins i tot la influència ibseniana, perceptible a *Els drets de l'ànima* (el tema de la qual és tan proper al de *Casa de nines* i *La dama del mar*), es plega a una violència dramàtica de marca típicament naturalista, amb progressió escènica gradual. D'altra banda —i això permetria d'avaluar els fenòmens en els aspectes positius—, nombrosos problemes històrics i morals es plantejaren, alhora als burgesos francesos i italians. El destí dels personatges vincula, de manera aparentment singular, però de fet ben significativa, les vicissituds de l'amor amb les dels negocis: el drama rau precisament en aquesta simultaneïtat, per no dir coincidència.

A *Amors tristos*, tot això és vist amb puresa, amb una púdica poesia. La veritat i l'estil de Giacosa no s'adiuen amb l'èmfasi, amb els muts dolors, amb el provincianisme que desvetlla la seva pròpia tragèdia per la pintura de les desgràcies de cada dia, simples i mesquines. Veritat que cal no buscar mai en el drama romàntic, de colors encesos, sinó en l'enumeració crua de les despeses, la parada enutjosa i mortificant de les tertúlies, les lletres de canvi, les vanes especulacions: tot ens sembla revellit, polsós, podrit, amb prou feines rehabilitat pel somris d'un nen o per la sana irrupció del vigor juvenil, capaç de salvar-se pel candor.

Com les fulles de vegades llisca en el patetisme i, pel fet que hi plana una esperança, una possibilitat de rehabilitació, l'autor s'aixeca sobre els personatges, el suficient per entendre el públic i distreure'l de la crua realitat, que havia pintat amb tots els trets de la desagregació a *Amors tristos*. El mateix estil bandeja la sobrietat i l'autenticitat. Certament, el poder d'emoció sobre el públic italià —tradicionalment burgesos— d'aquesta obra, estava assegurat en atènyer aquella capa de la consciència on s'expressen els desigs, els abandonaments de l'ànima: on les aspiracions voldrien desembocar en una petita felicitat diària, feta de renúncies, a canvi de serenitats. Hi ha més veritat en Edoardo, personatge jove i repulsiu, representatiu de la nova generació, a *El més fort*, que en Massimo, l'honest enginyer de *Com les fulles*. Edoardo és un paradigma, profundament just, relacionat amb una complexa realitat. Mentre que Cesare, el protagonista de *El més fort*, no deixa de semblar-nos absurd en les seves explicacions: «Haig de treballar. Hom tanca el prestatge dels sentiments domèstics». En assumptes de treball: «En els negocis no hi ha pas interessos comuns. Hi ha el meu, que em fareix de prop, i el dels altres, que no m'interessa». La finalitat d'aquests esquematismes és d'escanyar els seus turments.

Els drets de l'ànima constitueix una d'aquelles obres que mostren la prostació, i després la revolta, de l'ànima femenina, tot reivindicant la llibertat d'acció. La violència moral del matrimoni hi emergeix amb encara més vehemència que a *Amors tristos*. Un dels fonaments del món de Giacosa s'hi esfondra, doncs, definitivament: el món en què l'havien educat, del que era, doncs, representant, del qual pretenia, ara, fer-ne la crítica (perquè la burgesia sempre li ha complagut estudiar-se i condemnar-se).

Repertori dialectal i drama verista

Els diversos dialectes italians, enfortits per l'ús i nodrits amb aportacions artístiques, ens ofereixen veritables llengües, amb un destí propi, amb una història particular, que defineix una precisa línia estètica, característica per

a cadascun d'ells. L'estudi de les produccions i de la parla quotidiana que reflecteixen, ens forneix constatacions adients per aclarir les actuals estructures del país. Un exemple mereix un lloc a part: el de la producció teatral (que es destaca de la producció literària, sobretot lírica), perquè depèn de la vida corrent del llenguatge, en contínua evolució. El caràcter particular del teatre dialectal rau justament en el registre quasi immediat, i tanmateix definitiu, d'aquesta evolució que, si més no en la producció teatral italiana, es distingeix netament de la de la llengua literària, per tal com es relaciona directament amb els fets de cada dia.

El juny de 1863, a Palerm, Giuseppe Rizzotto i Gaspare Mosca, dos joves actors d'una companyia dialectal siciliana, es trobaren i decidiren de preparar un espectacle, inspirat en esdeveniments i personatges reals, sobre les malifetes de la mafia. El vigor innat de *I mafiusi* (Els mafiosos), es relaciona sobretot amb l'humor colorista, l'empenta de la paròdia que beu del realisme popular, tan rude com es vulgui, però poderós i efectiu. Els actors en retenien allò que volien, ho posaven al dia, ho retocaven, improvisaven. El personatge de Jachinu Funciazza esdevingué, de llavors ençà, a Sicília, el símbol de l'home de la màfia, fanfarró i brutal. Les companyies de faràndula que, encara ara, tresquen en bon nombre Itàlia, segueixen representant *I mafiusi* com a plat fort del seu repertori.

D'altra part, tingué lloc la primera gran interpretació de Giovanni Grasso, directe successor de Rizzotto. S'entaulà, durant força anys, una polèmica per establir si l'autor era Rizzotto o Mosca. Segurament hi degué haver col·laboració sobre la base de la llibertat que l'interpret italià s'ha permès sempre envers el text —ben sovint per millorar-lo— i que feia de la seva interpretació una veritable creació.

A pocs mesos del naixement del *Mafiusi*, Vittorio Bersezio (1828-1900), periodista i polític famós, lliurava a una companyia de Torí, que representava en dialecte piemontès, *Le miserie d'Monssù Travet* (Les misèries del senyor Travet), eco desolador de les misèries que oprimien la classe petit burgesa del Nord, en una gran ciutat que s'encaminava al desenvolupament industrial. La pintura dels personatges i els contorns de la intriga són lleugers, delicats, poètics, més tocant al patètic que al còmic. Aquesta obra obtingué un llarg i immediat èxit.

I mafiusi constitueix la soca original del repertori meridional d'ambient popular, relacionat probablement, pel seu caràcter paròdic, amb els drames romàntics de bandits. *Le miserie d'Monssù Travet* és el punt de partida d'una bona part de repertoris, en dialecte o en italià, de la Itàlia septentrional, relacionats amb els medis desheretats de la petita burgesia, de la qual en registra les fallides. Labiche i Augier forniren sens dubte l'estructura de l'obra, però l'esperit és del tot autèntic i innovador, per tal com es relaciona amb una condició social, vista a través d'un personatge simbòlic (a Itàlia, el seu nòm esdevindrà un lloc comú). La realitat quotidiana d'aquest personatge,

el seu balanç econòmic i moral, les humiliacions que pateix, tot plegat és posar de relleu, per bé que hom cedeixi una mica a la compassió.

Neixen, doncs, als dos extrems del país, poc després de la proclamació de la unitat, dues visions clares i contrastades de la realitat afectiva del nou estat, d'una íntima crisi que es manifesta per una oposició: una petita burgesia que es proletaritzava, tot anticipant uns processos que de mica en mica es faran més generals, i una plebs que tendeix a la dignitat del proletari, tot cercant una rehabilitació exposada en el moviment del «feixos» socialistes sicilians (*fasci siciliani*), temptativa de conquerir l'autonomia i la consciència.

Naturalment, cada un d'aquests episodis recorre a la mimesi directa —identificable en la vida de cada dia entre els espectadors— d'un procés precursor i inspirador d'altres més complexos, al si d'un cos social a la recerca d'un nou equilibri i una unitat real. La sort d'una dramaturgia orientada en aquesta direcció roman lligada de manera decisiva a la personalitat i, val a dir, els capricis dels actors dialectals, mancats de textos per afirmar-se, però que, si n'eren capaços, remodelaven pel seu compte, sense preocupar-se gaire dels autors. Sabien que l'èxit depenia molt més de l'expressió del seu art d'actors, independentment de les formes, que de la significació i importància del repertori.

Edoardo Ferravilla i Gaetano Sbodio ofegaren els desenvolupaments del teatre milanès fent convergir els seus textos (diguem-ne, de «diàlegs») sobre les seves persones i les seves col·locacions, sovint fixes. Ferravilla va robar a Carlo Dossi el primer acte de *Una famiglia de cilapponi* (Una família de fanfarons) i el transformà en una farsa, *A class des asen* (La classe dels ases).

Sbodio arribà a posar Carlo Bertolazzi, a qui havia fet debutar el 1890 amb l'obra en un acte *Una scena de la vita* (Una escena de la vida), davant la impossibilitat de seguir escrivint en milanès (de practicar, doncs, un realisme autèntic) quan ja havia lliurat obres com *El nost Milan* (El nostre Milà), i *La gibigianna* (El miralleig). Bertolazzi encarà, així, el teatre en italià: les seves qualitats d'investigador de la misèria moral i material brillaren en els seus drames, reposant en un caràcter i una condició. Però la seva millor vena, la de la pintura dramàtica de l'ambient, la del llenguatge directe, de cada dia, no pogué portar-la al límit, per bé que ens hagi deixat dues obres que es compten entre el millor del teatre italià del segle XIX. El veritable Carlo Bertolazzi (1870-1917), el que encara no està disposat a renunciar, el que buscava de donar plena significança a la seva activitat, el descobrim en estreta relació amb aquella capacitat, plena de frescor, de descriure els estats d'ànim i les condicions de vida a Milà, amb un llenguatge purament utilitari, que defugia els equívocs, els ecos, els models exteriors.

En el teatre europeu de l'últim segle, la temptativa de Bertolazzi és, si fa no fa, l'única a mostrar imparcialment el món i els éssers que en fan part, sense recórrer a cap suport ideològic; aspectes que ja apareixen en els accents satírics de Becque, o en la problemàtica de tipus ibsenià, o en les interrogacions

sorgides de la situació social. Bertolazzi només té la intenció de descriure, de representar, sense ser forçat per cap motiu exterior.

A *El nost Milan* (1893), de vegades sembla que el traeixi la temptació del pintoresc, encara que just els forts accents i els colors puguin donar compte d'aquest drama que es desenvolupa en els barris baixos milanesos.

A *La gibigianna* (1898), l'equilibri dels tons es perfecte, la facultat de representar es fa reveladora, els personatges es destaquen del medi sense resultar aixafats. Bertolazzi, en un quadre d'una vitalitat concreta i immanent, reix plenament a descriure la psicologia, lligada a la condició social, dels personatges que es debaten entre una existència i un món dels quals en són alhora parts i víctimes. Bertolazzi no podrà mantenir gaire més aquest nivell de perfecció; la inspiració cedirà a les exigències teatrals, als personatges forçats, arran de l'artifici, encara que, al començament de les seves obres, esbossa en unes poques ratlles un ambient i el lloc que hi ocupa un personatge: la mentidera *Lulù* (1903), *L'egoista* (L'egoista, 1900), *La zitella* (La noia vella, 1915).

A *La gibigianna* conviuen els conflictes interiors i socials en una ciutat en vies d'industrialització, amb el trasbals que les condicions del desenvolupament llancen sobre les consciències. Una ciutat que cedeix a un íntim malefí, a l'amargor i el dolor d'aquell fi de segle; una ciutat capgirada pels moviments de rebel·lió, per una inquietud que no troba sortida afirmativa i cau en la renúncia, la humiliació, la desfeta. El conflicte entre Bianca i Enrico es lliga precisament a la seva situació econòmica, al desig de Bianca de viure d'acord amb les seves aspiracions, en un benestar que pot realitzar a través de la prostitució, més que en la misèria protegida per l'amor. El primer impuls, el dels mitjans per ascendir, de ben lluny seria superior al segon, l'amor, si Enrico no hagués intervingut amb la violència de la seva passió per emportar-se Bianca definitivament amb ell. Aquest cop, els ambients socials són estudiats en tota la seva varietat i complexitat. Els dos protagonistes, amb les seves vicissituds, hi destaquen. Entre els components fonamentals de la novel·la psicològica, se situa d'aquesta manera la recerca de l'èxit social a qualsevol preu. És en aquesta perspectiva que es revela el conflicte interior.

Els tres actes de *La guerra* (La guerra, 1896), de Pompeo Bettini i Ettore Albini progressen amb concisió. L'acció es decabdella segons una lògica d'acer. Desconcerta, encara que això permeti la millor resolució dramàtica de l'aventura dels personatges, l'evidència de la tesi: l'oberta condemna del nou estat de coses creat a partir del 1860. Condemna que no es vol solament expressió d'una amarga experiència històrica, sinó també acusació dels successors, trenta anys més tard. Aquesta actitud crítica adopta la màscara de la caricatura, i rellisca, de vegades, en l'escepticisme vulgar. Retrobem la lliçó d'objectivitat de les obres de Bertolazzi, en la pintura de la realitat de cada dia, reviscuda sobre l'escena. Les personalitats hi són detallades sense cap escrúpol romàntic, amb una penetració pensada per desvetllar la base del

comportament. N'existia un precedent: certs drames veristes, tot partint d'un punt de vista moral, descriuen el destí dels personatges i les situacions típiques de les classes superiors, a Milà. 1884: *La contessa Maria* (La comtessa Maria) —amb el rerafons d'una vaga— de Gerolamo Rovetta; 1889: *Levergini* (Les verges) de Marco Praga; 1890: *I Barbarò* (Els Barbarò) de Rovetta; 1892: *Le Rozeno* (Les Rozeno) de Giannino Anton Traversi; 1892: *I disonesti* (Els deshonestos), de Rovetta, també.

Les relacions de Giovanni Grasso i d'Angelo Musco amb els seus autors també van ser tempestuoses, perquè l'un i l'altre retallaven els textos a la seva mida i reemplaçaven descaradament les rèpliques escrites per les que improvisaven. Els autors (fins i tot Pirandello) o callaven o s'emmotllaven als actors. Pel que fa als autors sicilians, els veiem, de primer, dramàtics, amb Grasso, i després còmics amb Musco; o bé els dramàtics callaren per fer lloc als còmics.

Paral·lelament a la composició de *La guerra*, Giuseppe Giusti-Sinopoli (1866-1923) escrivia per a Grasso *La zolfara* (La sofrera), representada el 1895, no gaire després de la fundació d'un petit teatre per Garibaldi Bosco, a Palerm, seu dels «feixos» socialistes. Aquest teatre estava pensat per a la representació de drames socialistes, per a l'ús exclusiu dels obrers que hi pertanyien. Hom representà drames sobre els més recents esdeveniments de Sicília, com *Uno sciopero inconsulto* (Una vaga inconsiderada), monòleg sobre les desgràcies de Caltavuturo; i així, successivament, d'un esdeveniment a l'altre.

El teatre dialectal sicilià, que tingué en Luigi Capuana i Nino Martoglio els representants més coneguts, en general manifesta un culte estricte pel «sentit del teatre», tan vigorós en els dos grans actors Grasso i Musco. Fins i tot quan procedeixen de l'exercici literari, com és el cas de Capuana, no acusen pas les febleses d'aire acadèmic o ideològic. No es preocupen gaire de construir unes sòlides estructures escèniques, ajudats pel *verisme* que professen.

Ni el primer Pirandello no escapa a les prudències d'un teatralisme sense riscos, tal com li havia suggerit Musco, i que escombrarà més tard amb la descoberta que el teatre és hipocresia, destinat a sostenir els hipòcrites socials.

El drama de Giusti-Sinopoli combina la representació verista, a la Verga, amb una construcció teatral rude, però poderosa, a la manera dels drames de bandits (l'esquema romàntic del tirà sobre el qual l'humil venja per la violència les humiliacions). L'ambient de la sofrera i els seus protagonistes, tal com ens són presentats, mostren clarament el condicionament directe del personatge per l'ambient. Lligada a la història d'aquells anys, l'obra desenvolupa el tema de la traïció de classe i el de la dona atreta per una situació privilegiada. La llengua (l'italià) expressa una inflamada passionalitat.

L'any 1875, Giacinto Gallina i Riccardo Selvatico havien començat a treballar per a companyies vieneses. Després de 1890, Alfredo Testoni

(1856-1931), amb l'obra còmica *I Pisunent* (Els llogaters), i Augusto Novelli (1867-1927), amb les seves obretes, entre les que destaca *I morticino* (El mortet), estableixen les bases d'un teatre en dialecte, respectivament bolonyès i florentí. Testoni i Novelli no hagueren de barallar-se amb els intèrprets. Però el que semblava un avantatge esdevingué un entrebanc, per tal com això travava l'afirmació nacional del seu teatre, en relegar-lo al marc de les províncies.

Immediatament després de la formació del Regne d'Itàlia, hom havia experimentat el pes d'una allau de problemes que es plantejaven a la nació; igualment, cap a la fi del segle, importants sobressalts van fer trontollar la comunitat social. Procedien sobretot de les classes populars (el moviment s'escampa, dels «feixos» sicilians fins a les revoltes de Milà, sota el signe del socialisme, per bé que la revolta fou més aviat instintiva). Durant aquell temps, la burgesia establia les seves condicions i normes de vida. A aquestes dues fases corresponen repertoris diferents, públics i autors diversos, així com tradicions i resultats també diversos.

Giacinto Gallina (1825-1897) reprèn els models veristes tot temperant-los amb un lirisme contingut i patètic. A *Zente refada* (Els nous rics, 1877), *Serenissima* (Sereníssima, 1888), i *La famegia del santolo* (La família del padrí, 1893), estableix un quadre sensible, de vegades amarg, dels interiors petits burgesos, i desenvolupa alguns temes goldonians, per desembocar a una nova introspecció psicològica, en un context d'anàlisi social.

Alguns anys més tard, la generació successora de Giacosa i Gallina desenvolupa una producció teatral de fons regional i verista i tracta de constituir un repertori que, sobre una ampla base verista, encabeix el teatre en vers, el drama de grans problemes i l'aventura de l'espiritualitat.

Riccardo Selvatico (1849-1901), amb *I recini da festa* (Les arracades de festa) i Renoato Simoni (1875-1952) amb *La vedova* (La vídua), *Tramonto* (Crepuscle), *Congedo* (Adéus) o *Carlo Gozzi*, aporten al teatre venecià els sentiments d'intimitat continguda i nostàlgica, de gràcia natural i «desfeta» provincià (en el sentit poètic), sense tanmateix traspasar els límits de l'observació d'atmosferes i de pintura de caràcters.

A *Sperduti nel buio* (Perduts en les tenebres, 1905), de Roberto Bracco, els herois són dos personatges patètics dels baixos fons napolitans: un violonista cec i la seva companya, sobre qui pesa l'ombra d'un duc que abandonà la seva mare i la deixà en la misèria. Grasso interpretava el cec al film de Nino Martoglio, primer exemple de l'«estil italià» (adherit directament a la realitat; i, en els millors models, avui dia famosos, derivat del filó dialectal). Pels tons llòbrecs i ardents de l'atmosfera, per la violència realista de la seva història, *Sperduti nel buio* s'acosta als exemples més notables de frescos de vida popular copiats del natural. És l'única obra de l'autor digna encara d'interès.

D'Annunzio

El nou segle veu com, sobre la trama del teatre pagès sicilià de Verga i Capuana, Gabriele D'Annunzio (1863-1938) broda els seus versos i els símbols manllevats de la poesia simbolista de Maeterlinck i Swinburne, aplicats sobre l'observació verista i el gust pel folklore. Aquesta barreja, hàbil i astuta en tots els sentits, s'anomenarà *La figlia di Jorio* (La filla de Jorio, 1904) i *La fiaccola sotto il moggio* (La torxa sota el quartà, 1904). Avui dia, els artificis i faramalles s'han esvaït, posant al descobert el manierisme, l'academicisme i el plagi; les obres d'inspiració burgesa, *La gloria* (La glòria, 1899) i *Più che l'amore* (Més que l'amor, 1906), posen de manifest, potser grotescament, el naixement de concepcions feixistes. *La città morta* (La ciutat morta, 1898), *Francesca da Rimini* (1902), *La nave* (El navili, 1908) són purs exercicis retòrics, amb alguna complaença autobiogràfica, mística o nacionalista.

La comèdia humana de Nàpols

Scarpetta

La literatura dramàtica napolitana presenta una inesperada evolució històrica. Fins als darrers anys del segle XIX, es dedica sobretot a oferir una versió espectacular, conforme als gustos del poble napolità, de la literatura dramàtica dominant en italià o en altres dialectes. No hi manquen motius autòctons —bastaria citar la màscara de Pulcinella— però la seva presència és deguda a una sol·licitació exterior, que adopta aquí unes expressions específiques. Els autors es deixen portar per l'esperit d'imitació. En definitiva, el teatre venecià i el toscà seran, durant uns quants segles, dos pols constants d'atracció.

Cap al finals del segle XIX, l'exemple més significatiu de representació còmica —on l'ambient i el personatge, d'acord amb la tradició italiana, es barregen sobre un fons de vegades satíric, de vegades patètic— es troba en el teatre d'Edoardo Scarpetta (1853-1925), que succeí en el favor del públic napolità al darrer Pulcinella, Antonio Petito, de qui havia estat alumne predilecte. La conjuntura obligà Scarpetta a renovar el repertori, i tenir present, més que res, l'exigència de l'èxit. Provà, primer, de procurar-se'l amb la creació directa, *Miseria e nobilità* (Misèria i noblesa, 1887), on la intervenció purament còmica s'alia a l'observació de trets característics i tendències. És la farsa de la fam, veritable protagonista com als primers assaigs de Chaplin; de la lluita sense quarter contra la gana, vençuda a la fi mitjançant una empenta heroica, al cap de moltes i greus aventures. La fam en la seva perennitat, florida de pantomimes, de *lazzi*, de picades d'ull. Ens trobem de nou en la tradició de Pulcinella, però amb una consciència diferent dels esdeveniments. El joc de la fam esdevé obsessiu i, sota l'habitual solució còmica, s'amaguen l'amargor, l'escepticisme, una epopeia del quotidià.

Ben aviat s'exhaurí la seva força creativa i Scarpetta començà a adaptar el brillant repertori francès, transposant-lo a Nàpols i traduint-lo amb enginy al dialecte napolità. En aquestes versions no hi manquen les observacions i els personatges trets de la realitat napolitana: la refeta va, doncs, més lluny que l'original.

Un cas típic en aquest sentit: *Tre calzoni fortunati* (Tres pantalons afortunats), recentment recollida per Eduardo De Filippo. La comèdia parteix de l'esquema arlequinesc de la sort, que cau justament on més fort pesa la condició social. El tema originalment arrenca d'una farsa francesa, revisada per Scarpetta, a la qual De Filippo ha afegit la seva proposta. Quan hom la veu representar, no pensa pas en la pobresa del text, sinó en la substància èpica que Eduardo i els seus camarades aconsegueixen amb els mitjans més simples. Els treballadors en vaga per obtenir una puja de cinc lliures al dia, el pa que hom treu de la boca, la placeta de Nàpols on cadascú compara la misèria amb la de l'altre i en decanta les raons, vetací altres tants quadres vius, amb colors vigorosos i francs.

Viviani

Al cap de la llarga existència de Pulcinella, veiem disoldre's el personatge en una nova anàlisi del seu poble i del seu drama, que Raffaele Viviani (1888-1950) proposa amb un humor que ja no pertany a «l'esperit del putxinel·li»; amb una gran riquesa d'elements que concorren a la creació d'un «comèdia humana» de què Nàpols n'és el teatre. ¿És encara possible, avui dia, furnir una exposició de la seva obra, quan la vida que li infonia sobre l'escena ens cau tan lluny en el temps i la memòria? Podem emetre un judici crític sobre un teatre que només pren el seu veritable aspecte quan es representa, i que no prendrà mai més el que tenia quan l'autor el representava? És aquesta una llacuna que mai no podrem omplir, per molt que vingui el temps en què les obres de Viviani tornaran a circular i se les reconeixerà el lloc, en el teatre italià del segle XX, que avui dia, per exemple, acordem per a Belli i Porta pel que fa a la poesia italiana del darrer segle.

Per passar d'una a altra comparança (amb l'única finalitat d'aclarir certes relacions), hi ha una interdependència històrica similar entre, d'una part, Leopardi i aquests dos grans poetes dialectals, i d'altra, Pirandello i Viviani: interdependència que per simplificar podríem anomenar com una relació de classe. A la relació aristocràcia-burguesia en el segle XIX correspon —especialment a la primera meitat— la relació actual entre burgesia-classes populars. De la mateixa manera que Leopardi reprèn pel seu compte bona part de les exigències històriques de la burgesia del Risorgimento, veiem com

Pirandello, en la seva evocació humorística i idíl·lica del pagès sicilià, precisa els trets i els aspectes positius de la seva psicologia i sentit de la vida.

En aquest ordre de coses, Viviani representa una etapa decisiva en la història del teatre italià: per primer cop (i això es verifica en correlació amb els fets), s'hi manifesta l'aportació directa de la creació popular. Segons una tradició arrelada a Itàlia, Viviani nasqué sobre les taules: les del minúscul Opera dei Pupi (Teatre de titelles) que, a Nàpols com a Sicília, és el cor de totes les emocions teatrals. El 1917, després de la desfeta de Caporetto, el govern ordena el tancament dels teatres de varietats. Diverses companyies, entre les quals la que Viviani hi treballava aleshores, transformaren els seus espectacles de varietats en un nou tipus d'espectacle, on les cançons i les *macchiette* (siluetes còmiques) s'insereixen en una veritable intriga dramàtica, representada en prosa.

Al començament, les intervencions en el decurs d'aquesta intriga són nombroses i s'inspiren en fonts musicals autònomes i molt diverses. Després nasqué la *sceneggiata* (cançó dramatitzada), composició teatral que s'inspira en una cançó, de fons narratiu, com les *frottole* medievals, de què en desenvolupa elements i personatges. En aquest gènere, l'obra amb què debuta Viviani el 24 de desembre de 1917 al teatre Umberto, *O'vico* (El carreró), porta unes llavors destinades a conèixer un ample desenvolupament en els anys que segueixen.

A Viviani, el cant té la funció d'acme, de cresta, en el curs de la paràbola dramàtica, que més tard adoptarà Brecht. Però, mentre en aquest últim la solució reflecteix les exigències d'una civilització i una consciència teatral, en Viviani prové d'un coneixement instintiu i profund del públic, en particular del seu públic napolità, així com també d'implicacions de la seva visió del teatre i les possibilitats que, com a autor, s'ofereix en tant que intèrpret.

Encoratjat pel primer èxit, Viviani desplegà l'any 1918 una excepcional fecunditat. Treballador responsable i aferrissat, tant com a autor, com a actor o realitzador, es compromet sense embuts en la nova via, seguit per un grup d'actors fidels. Presenta un seguit d'obres en un acte: *Via Toledo di notte* (Carrer Toledo a la nit), *Piazza Ferrovia* (La plaça del tren), *Borgo S. Antonio* (Barri de St. Antoni), *Via Partenope* (Carrer Partenope), *Scalo marittimo* (Estació marítima), *Porta Capuana* (Porta de Càpua), *Piazza Municipio* (Plaça de l'Ajuntament), *Osteria di campagna* (Hostal del camp). El 1919 va escriure *Caffè di notte e di giorno* (Cafè de nit i de dia), *Marina di Sorrento* (Marina de Sorrento), *Eden Teatro* (Teatre Edén), *Lo spozalizio* (Les noces), *S. Lucia Nova* (Santa Llúcia Nova), *Festa di Piedigrotta* (La festa de Piedigrotta), *Campagna napoletana* (Camp de Nàpols). El cicle es tanca el 1920 amb un acte espiritualment autobiogràfic, on l'actor-autor encarna el seu propi personatge: Raffaele Viviani interpreta Raffaele Viani dels deu anys endavant: *La bohème de Viviani*. En aquesta obra depassa el marc de la farsa amb un propòsit que ens recorda *L'improptu de Versailles*: la paràbola de l'home de teatre.

A la vora de la necessitat d'expressar-se tot interpretant la vida del seu poble, Viviani col·loca sovint, com un contrapunt, el pretext del plaer del teatre. Res no ho palesa més, que un repàs als títols de les seves obres: recull els aspectes més dramàtics del vida de Nàpols i en pintar un ampli fresc, de caràcter coral, on tot se suma per posar de relleu un moment íntimament tràgic.

Viviani descriu els personatges més representatius de cada ambient, de cada grup social, en una perspectiva que sempre fa intervenir aspectes francament còmics, per atènyer, al capdavant, una substància feta de pena i de dolor. Les primeres obres en un acte, les de 1918, es limiten a esbossar els elements diversos d'un quadre fix. El descabdellament (val a dir, el seu destí), roman encara tancat, no surt pas de la ganga. L'acció es redueix a una escaramussa, a un fet divers.

Scalo marittimo és un drama sobre els emigrants i el món que els explota. Al moll de l'Immacolatella, el vapor salpa sense Mincuccio, que s'ha endarrerit a terra, atret pel joc, i es veu així separat de la seva mare Gemmina.

A *Borgo S. Antonio*, un *guappo* (un captaire, un aturat), abandonat per la seva dona decideix de triar-ne una altra per continuar la vida. Al fons, la parròquia que prepara un festa religiosa.

A *Piazza Municipio*, l'obrer Pascalino dispara sobre el cap de taller, que s'entén amb la seva dona.

A *Porta Capuana*, una dona enamorada i gelosa és assassinada pel marit d'una dona que va calumniar.

Via Toledo di notte i *Osteria di campagna* reprenen els personatges i textos que figuraven en els anteriors espectacles de varietats. Els temes sempre són quotidians, encara que un esperit nerviós i dramàtic els sostingui: Viviani desvela els moments crítics, els condueix a l'acme que mostra l'angoixa de cada dia. Tot i així, *Osteria di campagna* és sobretot una tarda de diumenge, l'alegria d'un hostal i els seus clients, amb la bona acció d'un *guappo* que detura dos enamorats, a punt de fer un mal cop de cap.

Caffè di notte e di giorno ens és descrit amb cançons, tonades, codolades, amb una tristesa característica. Més enllà dels personatges que hi desfilen —de vividors a desocupats que no saben on dormir— és el drama d'una ciutat que esclata.

Aquesta producció culmina amb *Lo sposalizio*, en dos actes. Peppeniello i 'Maculatina voldrien casar-se. Però el destí els ho impedeix. La malaltia i la pobresa els separen per a sempre més. 'Maculatina es casa amb un ric mercader, Vincenzino; i, durant les noces, una absurda festa inútil en què el contrabaixista i Colletta es diverteixen a cor què vols, anuncia que Peppeniello es mor. La jove casada fuig desesperada. L'espòs resta sol i el contrabaixista, un cop pagat, s'allunya desitjant-ne cent, de dies com aquells, ignorant de tota la tragèdia, preocupat només per la gana i pel sopar. Cadascun contribueix a compondre un conjunt de realitats i d'aventures, de dolors i alegries.

La música els acompanya dolçament i els versos són una mena de conclusió que subjeu a l'acció.

Sense que Viviani en tinguéssim una directa consciència, *Campagna napoletana* reprèn la vena rústega de la comèdia italiana. Però l'atmosfera arcàdica és definitivament abandonada, en profit d'un tractament directe, coral, de la vida d'ara, en els detalls més minsos. Com sempre, la intriga segueix una línia bastant clara, positiva en tot el que té d'elemental: el conflicte entre un pare i un fill, a propòsit d'un matrimoni per interès. Aquesta excusa permet tractar el món pagès, en la seva joia i en el seu patiment: Viviani en treu unes notes plenes de frescor i fixa els diversos personatges; al mateix temps, utilitza un cor que recrea la unitat.

Festa di Piedigrotta és únicament un quadre: bellugadís i variat, hi llueix tota la riquesa dels colors, dels tons, dels accents.

En aquest primer període creatiu, el predomini inicial de l'element coral s'ha vist reemplaçat per un equilibri més gran entre els cors i l'atmosfera, entre grup i individu, paral·lel a un creixement de l'esperit dramàtic.

Entre 1921 i 1926, el treball de Viviani es concentra en el personatge, en tant que individualitat, certament, però també com a expressió d'un ambient, d'un món, d'una condició. Els mateixos títols basten per adonar-se d'aquesta relació fonamental: *Circo equestre Sgueglia* (El circ Sgueglia, 1921), *Fatto di cronaca* (Fet divers, 1922), *Pescatori* (Pescadors, 1924), *La figliata* (La ventrada, 1924), *Zingari* (Zíngars, 1926), *Morte di Carnevale* (La mort de carnaval, 1926), *Guappo di cartone* (Trinxeraire de cartró, 1932).

Es tracta de mons molt avinents de Viviani, en directa relació amb la seva experiència de la vida i de les coses. Quan ens parla d'aquest ambient popular on nasqué, s'inspira en algun esdeveniment que el va impressionar. Aquesta actitud fonamental el seguirà fins a la darrera obra que escrigué i que mai no ha estat representada: *Muratori* (Paletes, 1942).

El període central de la seva activitat correspon a l'expansió del seu èxit arreu d'Itàlia i a la producció d'obres en tres actes. Evidentment, Viviani podia, d'ara endavant, meditar i preparar millor els espectacles, desenvolupar més àmpliament els temes.

Després de 1930 sobrevé una fase de replegament, de vegades de concessions al model burges de la comèdia dialectal. Viviani continua escrivint i representant, i obté sempre uns resultats escènics vius i perfectes; però passa que els motius es repeteixen, es banalitzen o de vegades freqüen la renúncia, quan no s'orienten cap a les solucions més fàcils, al si d'una visió paternalista del món popular (visió, per cert, força estesa, a l'època).

Circo equestre Sgueglia segueix la línia tradicional revitalitzant-la, i com electritzant-la pel recurs a formes i exercicis del circ. A més, la corba dramàtica també es destaca amb claredat dels quadres d'ambient i de costums de la dramaturgia burgesa, tot definint una nova solidaritat humana: d'aquesta manera, els personatges depassen, en el pla dels sentiments, la

desesperada condició on els col·loca la societat i la vida. *Zingari* i *Circo equestre Sguaglia* comparteixen la intenció de projectar simbòlicament certes situacions en l'esdevenidor, d'evocar l'eixida històrica que aquesta gent buscava i busca encara. Hom hi percep la marca del tràgic sentiment d'impotència que, per aquells anys, paralitzava el proletariat italià. Els personatges d'aquestes dues obres se situen en el límit entre la classe obrera i artesanal i el sub-proletariat.

L'accés a la consciència de classe es veu interromput un cop i un altre. *Zingari* mostra les al·lucinacions d'un jove gitano oprimat pel poder del cap i reduït a no esperar res més de l'amor. L'acció es desenrotlla en un clima que barreja el sentit primordial de la màgia, el risc constant que representa la vida, el desigs que s'ofeguen mútuament. El llenguatge, sovint argòtic, exhala l'espontaneïtat reprimida en les ànimes primitives, poc habituades a expressar-se.

A *La figliata*, el retrat irònic i deseixit dóna lloc a un judici moral sobre els conflictes íntims de cada dia. Una ambigua relació humana, el malestar amagat dels sentiments, porten a una condemna que sobretot ferix l'innocent, entrampat en els filats de les institucions.

Fatto di cronaca i *Pescatori* descriuen la vida de cada dia, en el primer cas en un ambient petit burgès, en el segon en un ambient popular. A través de conflictes violents: Viviani torna a fer servir l'enfrontament, amb una resolució sagnant, per tal de definir un món, amb les seves penes, eternes o inesperades. *Fatto di cronaca* col·loca en primer terme la figura del *scemolillo*, un «innocent» que, després d'un llarg turment, supera les inhibicions i arriba a destapar la veritat. En un ambient típic, *Pescatori* refà el drama d'un amor mòrbid, amb totes les seves conseqüències; els personatges i la natura humana se'ns hi presenten víctimes de les passions.

Viviani adopta un naturalisme inspirat en Verga, però va més enllà gràcies al caire de l'acció dramàtica, que fa dels personatges altres tantes figures vivents. Diàlegs i construcció romanen essencials, lligades a la naturalesa, a les servituds que imposa, al pes quotidià del treball.

Morte di Carnevale i *Guappo di cartone*, en canvi, tendeixen a una significació simbòlica, articuladora de tipus, on ja comença a despuntar l'exigència de la moralitat. La primera de les obres és resoltament còmica, per bé que els personatges, criatures envaïdes d'il·lusions que cauen miserablement, no entreveuen cap llum dins la seva vida; l'amor dels dos joves depèn de la usura del vell, de cap manera disposat a permetre'l. El vell usurer, que tothom creia mort, torna per exercir la seva opressió. Al si d'allò que és clarament una tragèdia, esclata el còmic, abrasador i mortificant.

Guappo di cartone assenjala clarament —potser massa— la formació d'un proletariat a partir del sub-proletariat napolità. El protagonista vivia de violències, d'una «lleï de l'ambient» que reservava la supervivència al més fort. Purga a la presó les penes durant un bon grapat d'anys, i a la fi comprèn la necessitat del treball, la joia de formar una família. Renuncia a ser un

brètol. Sembla esdevir un individu: en realitat, ha adquirit una consciència superior, i defensa les seves aspiracions contra tot perill exterior, al preu de durs sacrificis pel seu orgull. Com sempre a Viviani i, podríem dir, més que mai, el caràcter central i el desenvolupament del tema reposen sobre una sòlida estructura. Tanmateix, s'hi delata l'artifici de l'ofici, la intenció, que guanya per mà al natural, tot i la perfecció del diseny.

En aquest punt de la seva carrera, transformades algunes originalitats d'expressió en rutina, en el quadre d'una activitat teatral al capdavant fèrtil, Viviani seguirà produint, però sense ja poder sostreure's a un decandiment gradual.

De Filippo

Eduardo De Filippo s'inspira, des dels començaments, en temes d'Eduardo Scarpetta, tot desenvolupant els que aquest havia imaginat i deixat després de recórrer al repertori francès. Nascut el 24 de maig de 1900 a Nàpols, De Filippo començà de ben jove a interpretar a la companyia de Scarpetta, amb el seu germà Peppino i la germana Titina. Passà després a la companyia dialectal del Teatro Nuovo di Napoli (Nou Teatre de Nàpols). En el 1931-1932, constituí, amb el seu germà i la seva germana, la companyia del Teatro Umoreistico, al que proveïren de novetats, especialment Eduardo. El 1943, se separà de Peppino. La germana romangué amb ell fins el 1950.

Eduardo substitueix, per un examen de les psicologies en procés d'evolució, la recerca d'una forma ideal que havien portat els esteticants de començaments del segle XX, o la d'una significació metafísica, més o menys evidenciada després de la primera guerra, o la del «grotesc». Eduardo en descobreix l'evolució en el llenguatge directe de les efusions i les oposicions, de l'odi i de l'amor, de la gelosia i la possessió. Reflecteix un curs històric, i la seva fase actual, marcada per l'absorció gradual de la matèria popular per un enquadrament petit burgès.

Les primeres obres posen en escena, preferentment, personatges al marge de la societat, que pretenen retrobar el lloc a què creuen tenir dret. Estem en presència d'una renúncia moral, determinada per una renúncia històrica contra la qual, en definitiva, semblen revoltar-se aquests personatges. L'experiència teatral d'Eduardo Scarpetta és profundament assimilada, però no fins al punt d'encetar la veritat dels retrats psicològics. Experiència assumida en tant que mirall de les exigències del públic, molt fidel a Scarpetta. El gran èxit d'Eduardo De Filippo es degué justament al fet que reproduí certes realitats directament experimentades pel públic, gràcies a què hi estableix una immediata comunicació.

El primer De Filippo té un tarannà entre picaresc i paradoxal. De 1920 ençà, en l'obra en un acte *Farmacia di turno* (Farmàcia de guàrdia)—un simple *scherzo* còmic—, hom s'adona de l'originalitat de la seva imaginació, sobreror del seu *humorisme*: «Humor patètic», d'un gènere força particular, més dolorós que amarg, grotesc amb compassió. L'obra de Pirandello és lluny encara, per bé que *L'abito nuovo* (El vestit nou, 1936) procedeix d'una de les seves narracions.

El naturalisme del «teatre d'art» napolità, amb el seu *párbos* continu, perany d'araendavanta una altra època. De Filippoofereix una viva representació, molt aguda, d'una certa humanitat. Té esment, sobreror, de descriure'n els destins i els atzars. I assaja, amb tacte, de fornir-ne una humil interpretació.

Uomo e galantuomo (Home i galant home, 1922), *Sik-Sik l'artefice magico* (Sik-sik el màgic, 1929), *Ditegli sempre di sí* (Digues-li sí sempre, 1932), són tot just farses, però amb tota la força del terme, dotades de totes les possibilitats del gènere. Escrites molt probablement d'una tirada, la forma hi és lliure, ellenguatge s'hi acostava el màxim a la vida quotidiana. Assenyalen l'entrada a escena, en la plenitud del seu talent, dels tres germans De Filippo, que s'abandonen al fèrtil joc de la fantasia, al gust per la vida i els imprevisos.

Natale in casa Cupiello (Nadal a casa Cupiello, 1931), fou el primer gran èxit d'Eduardo autor, i dels tres germans com a actors. Era, al capdavall, una obra en un acte que trobava la justa expressió en el segon, que un tercer acte pleonàstic ve a afeixugar. Els dos primers actes ens donen el millor de l'art d'Eduardo: en manifesten el sentit i la fesomia. El seu «sentit de l'humor» troba el punt d'equilibri en els personatges de l'obra, que tan familiars semblen a l'autor (diuen que en Luca, Eduardo representava el seu avi). Extreuen els mitjans tot just de l'experiència viscuda, de la seva disposició instintiva a escenificar la vida, a objectivar a través de la representació un món i el seu dolor secret. La seva tècnica consisteix a produir un encadenament lògic d'esdeveniments a fi de desvetllar els trets i les crisis del grup familiar i de l'individu. L'originalitat d'Eduardo rau en el fet que trobava, més enllà de la farsa, la dada real del personatge. I tot això al llarg d'un debat, d'un conflicte entre els personatges, amb les febleses amb què els constreny la vida, però amb una empena que apunta clarament a una aspiració: un pessebre de Nadal que el protagonista construeix amb moltes dificultats, sense parar de repetir-se que no li agrada gens. El contrast entre la profunda ambició i la realitat immutable ens és plantejat per un seguit de subtils pinzellades psicològiques. Quan es dibuixa una situació moralment catastròfica, el personatge retroba inopinadament les raons de la seva vida. «Luca Cupiello considerava el món com una immensa juguina. En comprendre que amb aquesta juguina ja no podia distreure's com un nen sinó com un home... no ho resistí». Luca Cupiello juga i riu, de l'alegria que li encomana el pessebre, fins al moment que sent manifestar-se la vergonya i la passió de la seva filla. Aleshores s'enfronta amb la paràlisi i la mort. La innocència de Luca és

destinada a la condemna. Són personatge febles i sense recursos davant l'existència. Hom dubta de jurjar-los culpables. La desgràcia els ha envaït en raó de les circumstàncies on han estat llançats: misèria, ignorància... Joguines en mans de forces superiors, homes o esdeveniments. Però, i aquesta és la moral, de cap manera fins al punt de no entrellucar una sortida, un *finale* patètic on els afectes i els sentiments sobrevisquin.

La construcció dramàtica de *Non ti pago!* (No et pago!, 1940) resulta impecable. S'esmuny el desenllaç entre efectes còmics, suspens, cops de teatre, violències i silencis sense que l'espectador pugui deseiir-se'n, arrossegat pel divertiment. L'obra és bastida sobre la passió per la loteria, sobre els seus afeccionats, les víctimes, els afavorits. Tenim, és cert, la clàssica intriga que contempla un amor impedit que arriba a bon terme després de cent peripècies. No és sinó el pretext i el fil conductor per descriure amb un sincer afecte: la passió del joc que de molt ençà agita les capes populars napolitanes. Un personatge característic, de trets molt acusats, proclama els deures i drets d'aquesta passió, les seves penes i joies: Don Ferdinando Quagliolo, dit *o' capotuosto* (banya de marrà) pel seu absurd entestament, gerent d'una administració de loteries, perseguit per la desgràcia i resolt a enxampar l'ocasió que se li presenti, vingui d'on vingui. El quadre no està mancat de recursos. Tractat de manera realista, però puntejada d'agudeses, en un seguit d'invençons teatrals plenes d'originalitat.

La fortuna con l'effe maiuscola (La fortuna amb efa majúscula, 1942), en col·laboració amb Armando Curcio, no està mancada de força. No seria, amb això, difícil de trobar-hi mancances estructurals i conformisme, en les situacions i els personatges. Es tracta d'una típica farsa italiana, construïda sobre dades artificials i coincidències. Els personatges es redueixen a un esbós, procedents de vells esquemes, els de Pulcinella. Però l'obra posa en escena una època de fam i misèria, amb unes característiques pròpies, que accentua un rictus grotesc dissimulant el *páthos* i aferrant-se a una actitud, sense complaença.

El 1942, Eduardo presentà *L'erede* (L'hereu), amb un resultat que s'acostà al desastre. Hauria d'esperar vint-i-sis anys per conèixer l'èxit. Seguint una intriga ràpida i lineal, ens hi serveix un sàtira de la benevolença que, inesperadament de la seva part, posa en tela de judici la moral corrent, d'inspiració oficialment catòlica. A través d'un personatge del tot singular, Eduardo posa en qüestió els ensenyaments més o menys evangèlics de l'amor al proïsme i les bones accions, de les quals demostra la hipocresia fonamental. Sobretot posa de relleu de quina manera les bones intencions, dictades per l'ensenyament evangèlic, emmascaren la realitat dels interessos vulgars, normalment pecuniaris. La progressió conserva alguna cosa del *vaudeville* i l'atenció es concentra sobre el personatge central, que es resigna a l'explotació exercida en nom de la caritat, tot prenent-ne clara consciència. Sota una aparença de representació còmica lligada a una evident realitat, *L'erede* amaga

una substància que podem qualificar de revolucionària, perquè somou els mateixos fonaments sobre els que, de fa mil·lennis, reposa la vida en societat. Aquí i allí, sembla que aquesta obra curta només està esbossada, sense que això impedeixi accedir a la intuïció fonamental, realitzada en la representació d'un cas. Es comprèn que a l'època en què fou escrita, l'advertiment resultés incomprès. Més encara, no és pas estrany que encetés hostilitats inconscients. És lògic també que s'exposés amb formes banals, aparentment inofensives. Avui dia la seva importància resulta fonamental, per tal com fa una pregunta més que mai oberta i inquietant: la del comportament de l'home que no canvia, mentre els descobriments del seu geni se succeeixen a un ritme vertiginós i li fugen de les mans.

Alguns anys després de *L'erede*, sentirem a dir que l'infern són els altres; o bé que el portem dins nosaltres mateixos. Però Eduardo ja havia entrevist la relació amb els altres com quelcom que calia despullar i distingir clarament de la disfressa moral. Havia comprès, d'altra part, que una forma tradicional i corrent era la millor via per proposar un seguit de descobertes i atacar de front una realitat concreta, experimentada.

L'antic combatent de *Napoli milionaria* (Nàpols milionari, 1945) aconsegueix, fins i tot sense saber-ho, salvar —si més no en l'instant que cau el teló— la seva família del tràfic del mercat negre, a punt de sotsobrar. Però, en veure l'espectacle, hom preferia a la intervenció d'un *deus ex machina* bonàs, el desordre pintoresc d'abans. La guerra i els seus capgiraments han sotraguejat Eduardo. A l'estrena de *Napoli milionaria*, les al·lusions a una realitat encara candent —sobretot al primer acte— feren una gran impressió. Però la comèdia no progressava amb facilitat i el tema trobà una millor solució en el film del mateix Eduardo. En un cert moment de l'obra, apareixia sol sobre l'escena i pronunciava, de cara al públic, un discurs moral ple de tristesa. Com es pot deixar d'apreciar aquesta consciència i aquestes bones intencions? Però és de llavors que data la seva preocupació —a cops massa evident— de fer de la dramaturgia un instrument de polèmica moral.

Llevat dels rars moments d'alligonament (corresponents al desenllaç del tercer acte), *Questi fantasmi* (Aquests fantasmes, 1946) i *Filumena Marturano*, 1946, poden considerar-se dues obres tractades amb un púdic lirisme. Els personatges porten en si el drama de l'època i la condició. Malgrat les hipocresies i les obligacions, hom descobreix la raó de ser del lligam familiar, la llei que regeix els afectes.

A *Questi fantasmi*, Eduardo fixà una visió de l'estat de l'ànima contemporània, a través de la transformació del tarannà de l'heroi, crèdul i simple, en al·lucinat. Paquale Lojaco, home en lluita contra els fantasmes, és perseguit per la sort: però no té cap intenció de cedir-hi. Augmenten els patiments, els homes que l'envolten s'aferrissen contra ell, s'enfonsa en vicissituds caòtiques i insensates, cedeixen els lligams i les raons per viure, la vergonya i el mal floreixen arreu, però Lojaco en diu de tot plegat fantasmes, i sap que a la

fi vindrà una solució en què podrà confiar, que la vida seguirà, a despit de tota la desesperança que ens fereix. Una conversa amb el veí de davant ens revela la seva saviesa, la consolació enfront dels horrors de la vida. Alça la vista plorosa i es gira en totes direccions, enretirant els últims vels.

La moral de *Filumena Marturano* és simple: «els nens, són els nens». Filumena se'ns mostra des del moment que, agenollada davant un altaret de la marededéu, en un racó d'un carrer prop del port, s'escriidassa: «Digues-me, què he de fer d'aquest infant que porto?» La marededéu, i sobretot un profund sentiment, responen que el nen ha de viure, com els altres infants que naixessin més tard, quan Filumena s'haurà hagut de vendre, després de caure de misèria en misèria. La seva vida és en un entreforc. Cal que salvi els seus fills, procurar-los una vida honorable, una professió, un futur. De vint anys ençà manté una relació amb un ric fill de bona família, que un bon dia s'apassiona pel joc i els cavalls. Ella li és fidel, el serveix i ell li roba allò que necessita per als tres nens. El seu amant, és clar, s'enamora un dia d'una infermera joveneta i vol casar-s'hi. En aquest punt, Filumena es revolta, disposada a totes les violències. Revela la seva relació a la jove promesa i fa malbé les noces. Confessa al seu amant que té tres nens, l'existència dels quals ha preferit de mantenir secreta, i que un és seu. Quin? Filumena no ho dirà mai, per tal d'evitar la preferència egoïsta del seu pare. De tota manera, caldrà donar un nom als nens, que ja s'han fet grans. A la fi se celebren les noces de la parella i una nova família es forma enmig del l'alegria general, com era usual en les antigues comèdies. Filumena Marturano ha guanyat la batalla: els nens, són els nens! L'obra ha acomplert la seva tasca honestament, amb bon humor, amb una veritat dramàtica simple i diversa, magnificada en la interpretació de Titina De Filippo.

Un terrible replegament moral i un esperit de resignació fereix les capes més vives de la Itàlia de després de 1947. Les següents dues obres d'Eduardo, *Le bugie con le gambe lunghe* (Les mentides de cames llargues, 1947) i *Le voci di dentro* (Veus interiors, 1948), expliquen aquestes incertituds i aquest turment, en una forma perfectament personal, on l'amarga necessitat d'esplaiar-se sembla substituir l'exigència de representar objectivament, on la sincera inspiració sovint àmplia a la preocupació moralista.

Aquesta tendència s'accentua a *La grande magia* (La gran màgia, 1948), on l'autor es perd en una filosofia confusa, en una freda exposició conceptual. A *La paura numero uno* (La paura número u, 1950), el gran tema és la por que suscita universalment l'eventualitat d'una guerra, tractat sense energia i superficialment.

De mica en mica Eduardo s'allunya d'aquesta confusa recerca. Amb *Mia famiglia* (La meva família, 1955), i sobretot amb *Bene mio e core mio* (Bé meu i cor meu, 1955) repren el contacte amb la realitat i la vida de l'escena.

A *Bene mio e core mio* el vell esperit de l'epitalami i del *mariazo* clou amb una nota d'alegre ironia un quadre sobre la mitjana burgesia napolitana. Com

recorda maliciosament el títol, l'amor navega vent en popa quan una bona dot omple les veles. Eduardo exposa amb realisme el sentit actual de la vida, la inseparable relació amb els sentiments i els interessos, les aspiracions que fatalment coven en tota posició social i impuls existencial. L'espectador es troba en presència d'una construcció dramàtica sòlida, d'un desenvolupament cenyit i ric de perspectives que, en un cert sentit, fa balanç de la preguerra, i assenjala a una eixuta societat els seus mals i greus febleses morals, la prepara per a un exàmen de consciència objectiu.

A *Sabato Domenica Lunedi* (Dissabte, diumenge, dilluns, 1959) —tres actes, un per jornada—, Eduardo compon, sota un aspecte burlesc, una elegia a l'amor, considerat en els aspectes ordinaris. L'acció es desenvolupa, al llarg de tres actes, a la manera tradicional. Cada acte es constitueix de petits fragments escènics, juxtaposats com les peces d'un mosaic. La versemblança es respecta escrupolosament, tant pel que fa als esdeveniments com als personatges i les seves rèpliques. Això elimina tot el regust novel·lesc de l'obra i l'acosta a la recerca de Txèkhov en el domini de la construcció dramàtica: un «muntatge» de la realitat quotidiana que en revela el sentit.

A *Il sindaco del rione Sanità* (El batlle del barri Sanità, 1960), Eduardo realitza perfectament els seus propòsits. El seu art es mesura amb una realitat que contorneja i aclareix; fa aparèixer com el fruit del bon sentit conseqüències que de fet poden considerar-se moralment revolucionàries (potser en la mesura en què s'acosten a la saviesa popular). Els principis d'acció de Don Antonio parteixen de la vida de cada dia. «La» justícia no pot distingir entre falsos i veritables testimonis, entre aquells que coneixen el codi i saben defugir la seva influència i els ximplers que, al contrari, en cauen víctimes. Com distingir la bona fe de la mala fe? Solament «la seva» justícia, que no segueix els articles del codi i no escolta els falsos testimonis, pot fer-ho. Una crida als deures de la consciència i al seu pes determinant en la vida, tanca el drama i alhora ens fa una feixuga pregunta. L'apòleg resta en constant contacte amb la realitat diària; la tradueix en vida teatral i manlleua, per a això, diverses formes i significats: de la pantomima al gest ordinari, de la imatge lírica a una vena humorística contrastada. La simplicitat del procediment porta l'acció a sondar la intimitat dels personatges, mirall i mesura del present.

A *Il figlio di Pulcinella* (El fill de Pulcinella, 1957, representat el 1961), Eduardo practica un empelt audaç entre la representació de la vida napolitana i un simbolisme d'ascendent històric, en la línia de Verhaeren i Maiakovski. Vehicle d'aquest pas: la significació atribuïda a la màscara (particularment a Pulcinella). La màscara és, per a Eduardo, si nònim d'hipocresia i dissimulació, de servilisme. Pulcinella, emblema del seu poble, ha hagut d'adoptar-la per resistir (interiorment) la tirania dels amos. Però els temps canvien. El seu fill John, tornat d'Amèrica i entrat a contracor al servei del baró Vofà-Vofà, es troba col·locat davant unes precises alternatives: però refusa la màscara per

retrobar la seva cara, pura i neta, obtenint el dret a la sinceritat. Cap força no pot oposar-s'hi. El temps de Pulcinella ha ben passat. Els episodis de l'obra s'encadenen en un seguit lògic i coherent, fins i tot en els aspectes, diguem-ne surreals, fantàstics, onírics. La moral no és pas mala de veure. Sota l'aparença de peripècies i matisos humorístics, s'amaguen amargues veritats que Eduardo descobreix en el seu entorn. L'estructura escènica és capgirada: pantomimes, aparicions, números de *music-hall*.

Amb la comèdia musical *Tommaso d'Amalfi* (1963), Eduardo sembla voler sortir de les discretes mitges tintes de la seva producció més característica per encarar temes de més volada, amb un rerefons històric o polític, per mitjà d'una forma que ja no és dramàtica *stricto sensu*. Tenim, en la revolta del tribú napolità Masaniello (del seu nom vertader Tommaso Aniello, 1620-1647), força aspectes difícils de desxifrar. Tot creant una sèrie de quadres pintorescos, Eduardo De Filippo prodigà hàbils invencions escèniques, i accents que donen un fort *páthos* a l'episodi revolucionari. Adoptà una actitud satírica, obertament justiciera. Dos factors fonamentals hi manquen: quant a la construcció, una progressió teatral capaç d'atreure veritablement; quant a l'heroi, la complexitat psicològica. Masaniello, tal com és vist, presenta força zones ombrejades; es manté en l'estadi de l'esbós. D'altra part, hom hi troba algunes concessions al gust pels espectacles de revista.

A *Il contratto* (El contracte, 1967), Eduardo tracta un tema ja abordat diverses vegades, a saber, que l'interès econòmic acaba per condicionar tot el comportament humà (una mena de «materialisme psicològic»). L'heroi és una enèsima transformació d'Eduardo: és a dir, una exploració extremament racional de les estructures que governen la societat, tot buscant de treure'n profit per a la pròpia existència, i servir-se d'elles. Aquesta vegada, Eduardo no empra el dialecte napolità, sinó que es ceneix a l'època immediatament contemporània, a una *koiné*, doncs, que el desenvolupament econòmic d'Itàlia està convertint en una nova llengua, formada per absorció i transformació de les sabes dialectals. Amb l'elevació del nivell de vida i la nova consciència de les seves possibilitats, l'home del poble tendeix a pujar l'escala social, tan lluny com li permeten els límits personals. Concebeix la salvació com una forta millora dels recursos materials. Enmig d'aquesta fermentació, el personatge principal intervé manipulant les morts i les resurreccions, els contractes i els testaments, la major part de les vegades en profit seu. És tan hàbil que arriba a fer creure que està en possessió de poders paranormals. Som en plena conquesta de la societat del benestar, una fase positiva sota certs aspectes, tot i romandre lligada a les estructures clàssiques.

Els personatges d'Eduardo deixen entendre ben a les clares que en la pràctica hom no pot canviar la natura humana de l'interès, que obeeix a lleis fonamentals de l'espècie. Aquest raonament és més aviat aparent, per bé que sovint els motius escènics s'embullen.

A la darrera obra, *Il monumento* (El monument, 1969), Eduardo utilitza el

símbol del monument per fer l'adéu definitiu a la noció de pàtria, segons el gust del militarisme, a les patètiques emocions de la nació. Per moments sembla que això li forneix pretextos per a una pintura complexa d'uns personatges lligats a un destí comú, pintura on la versemblança competeix amb l'habilitat en l'art de representar. El resultat és una descripció artística-ment perfecta de la psicologia pròpia de cada personatge, a part de tot el que s'hi pugui superposar.

L'abast de la producció d'Eduardo De Filippo roman limitada a un quadre ben definit, d'altra part característic d'un mode de vida avui general. En aquest quadre, opera una anàlisi de fons moral en què es clarifiquen les relacions de la grisa quotidianitat de l'existència, amb personatges versemblants, vicissituds interiors veritables, entre els quatre murs entre els quals es desenrotlla la vida diària, en els seus aspectes familiars. La seva vitalitat teatral rau precisament en la capacitat d'observar els drames íntims gairebé subreptíciament, a través de la comicitat d'un llenguatge tret de l'ús comú. Amb dades que hom podria qualificar de periodístiques, assistim al despuntar d'un moment històric en la psicologia col·lectiva.

La creació d'una nova parla, densa, fa aparèixer l'italià mitjà, versió recent de l'home del carrer, a la recerca —febrosa i confusa— d'un benestar imaginable per primera vegada, que ja no sembla un miratge i, ironies de la sort, obscureix els altres valors. Aquesta constatació d'Eduardo es fa matèria dramàtica candent sense que, per això, les reminiscències morals es dissipin i, amb elles, la consciència.

Luigi Pirandello i els seus epígons

Pirandello

Luigi Pirandello (1867-1936) portà, fins a la fi de la Primera Guerra Mundial, una existència reclosa i fosca. Nascut a Agrigento, en la casa de camp «Caos», féu estudis regulars i obtingué el doctorat a Bonn, amb una tesi sobre el dialecte d'Agrigento. Durant molts d'anys, es consagrà al·l'ensenyament i al seu treball de narrador. De 1910 a 1920 es transformà lentament en dramaturg i, un cop apaivagades les greus protestes que acolliren el seu dialecte escènic, obtingué l'èxit i la celebritat, al seu país i a l'estranger.

Es lligà al feixisme, en nom d'un voluntarisme del «concret». Naturalment, els malentesos i les mútues malfiances foren freqüents. Després de 1925, la seva vena creadora començà a exhaurir-se. Interna la seva dona, boja, al costat de la qual havia viscut trenta anys de tràgic malson. Viatja per tot el món, arran de les representacions de les seves obres, amb la seva companyia, l'actriu principal de la qual era Marta Abba. En morir, i seguint els seus desigs, fou transportat a l'alba en el carro dels morts dels pobres i incinerat.

Cal buscar la gènesi del teatre de Pirandello en la seva prosa narrativa. En un assaig sobre els orígens del teatre italià, Pirandello afirmava que es localitzaven al *Decameró* on tot, personatges i situació, peripècies i llenguatge, apel·lava a una versió teatral, preparada per representar una societat. Aquesta afirmació sobre el *Decameró*, de Pirandello, podria aplicar-se també a la seva obra, llevat que clou tot un capítol de la història del teatre. I amb aquesta altra diferència: l'esperit i les formes de Boccaccio penetraren i inspiraren la dramaturgia italiana de la qual, amb Plaute, determinaren la natura; pel que fa a Pirandello, l'època, que ja veia les estructures teatrals fermament establertes, i certes circumstàncies favorables, feren que la transformació fos obra d'ell mateix. Sense la intervenció de Pirandello, la transformació no s'hauria pas produït.

Pretenem aquí examinar menys les circumstàncies que les característiques: cal no dubtar que, en la narrativa pirandelliana i, en particular, en les narracions, la matèria teatral és abundosa: en el to i el caràcter representable d'aquesta prosa, en el discurs sonor i vigorós, que sovint frega el monòleg.

A l'assaig *L'umorismo* (L'humorisme), fonamental per entendre la seva *forma mentis*, trobem disertacions històriques i lingüístiques, professorals i sovint depassades des de molts d'angles. De cop i volta, quan s'acosta la conclusió d'una exposició que no ens ha reservat gaires sorpreses —tret de la definició inicial d'«humorisme» en tant que «sentiment dels contraris»—, la imaginació pirandelliana s'inflama i, en poques pàgines, ens dóna una visió general de la seva concepció de l'existència, plena d'un dramàtic sarcasme. «És una mena de bomba de filtre que posa el cervell en comunicació amb els cors. En diuen Lògica, els senyors filòsofs... i molts desgraciats creuen que així el món es guareix dels seus molts mals; i bombegen i filtren fins que els cors se'ls asseca com un tros de suro i la seva caixa esdevé com una lleixa de farmàcia, plena de potets amb una etiqueta negra que porta dibuixada una calavera i dues tibies creuades i la llegenda: Verí.» El que no acaba de sorprendre és la manera com aquest filòleg, aquest professor, aquest burgès avorrit però resignat, concep de cop, i amplifica durant quaranta anys, un crit de revolta tan eixordador. És capaç de conferir una nova dimensió a l'existència, que revela a mesura que tresca el llarg trajecte de la narrativa (mentre que en el teatre arribarà, més tard, a una síntesi definitiva, que de mica en mica l'esterilitzarà.) El seu «humorisme» tendeix a demostrar que les condicions de la vida es troben en oposició irreductible amb les possibilitats, que els personatges individuals posen una prova molt dura als seus propis destins; vol fer palès l'isolament i la dispersió de la persona en una mar d'esdeveniments i d'hommes. Els sentiments condueixen a les aberracions, els pensaments als desequilibris, els fets a una direcció del tot oposada a la que hom desitjava.

És difícil de classificar les tres-cents quaranta narracions; l'autor ha embolicat les cartes ajuntant els textos, no per ordre cronològic o per temes, sinó d'acord amb una certa idea que molt particularment li interessava. Volgué significar que, en la seva activitat creativa, els temes reapareixen a intervals casuals i que hom no podia buscar-hi un *work in progress*, sinó un conjunt de figures, que dibuixava lentament, encara que hi hagi el perill de començar per l'última de la composició. Els ambients, els personatges, els humors, se segueixen amb independència de les èpoques, talment les peces dels mosaics. D'ençà dels primers reculls, hom passa dels ambients burgesos romans als ambients populars sicilians, de la tragèdia a la farsa, del drama psicològic al *vaudeville* brillant: personatges, situacions, diàleg, tenen ja un tarannà teatral; tot això resulta de la manera de contar de l'autor —en veu alta, diríem—, comunicativa, a la manera dels trobadors i els joglars.

Els darrers anys veuen nàixer diverses narracions —esparses en diversos reculls—, estilísticament més elaborades (en aquest sentit s'opera una

evolució: de primer, la voluntat d'explicar i compondre ambients i personatges predomina amb claredat; hi trobem amargues reflexions personals — per exemple a *Fortuna di essere cavallo* (La sort de ser cavall), o *Il geranio* (El gerani) — en una atmosfera rarificada. Aquest és precisament el punt en què el teatre hauria hagut de trobar una major dimensió (quan de fet, a *Els gegants de la muntanya* hi manca força).

Pirandello fa taula rasa de les hipocresies i coartades: desenvolupa, amb paciència i deseiximent, la fenomenologia d'una humanitat que no troba la pau, ni una concreta realitat en la seva existència, per tal com les condicions traven la desclosa i alienen fins les més belles energies, dissolen qualsevol resolució. Allò que, directament o indirectament, lliga el teatre de Pirandello a aquesta prosa narrativa és alhora un estil i la força de la confessió. Quan se n'allunya, s'exposa constantment a exhaurir-se, a perdre la substància. L'experiència de la confessió precedeix la de l'escriptura: Pirandello no pot sostreure's a aquest procés interior. Quan ho provarà, deu anys més tard, animat per l'èxit, escriurà dues obres sense vida ni significat, que no podran encabir-se en el seu repertori.

El temps és el crític i fa la tria d'aquesta obra dramàtica, quasi automàticament. Així, la producció que se separa de l'evolució anterior, no comprarà amb el favor del públic, que li nega tot interès. S'inscriu en aquest mateix context històric que descrivia Pirandello: temptativa de justificar l'acció dels personatges que s'escarrassen en la lluita pel poder i el privilegi, minats per un total desacord amb la consciència, per la dissimulació, per la baixesa. Tenim, doncs, en aquestes obres, el testimoni d'una falsa coartada: tot plegat sols té un valor documental. En realitat, Pirandello s'ha deixat arrossegar pel destí dels seus propis personatges, i n'ha esdevingut la víctima.

Aquesta osmosi entre la narrativa i el teatre engendra naturalment unes conseqüències decisives, pel que fa a determinar la natura de l'expressió dramàtica. Resulta lògic que el teatre registri i afini les significacions i les situacions que les narracions esbossaven. Sobre l'escenari, els personatges adquireixen tota una altra vitalitat. Les perspectives s'eixamplen. Els motius s'aprofundeixen. Això no lleva que moltes vegades l'acompliment estètic no romangui en les narracions, i que les *Novelle per un anno* (Narracions per a un any) constitueixin un panorama constantment representatiu, del qual l'obra dramàtica ofereix aquí i allí visions generals i desenvolupaments.

L'aspiració d'escriure drames neix en Pirandello al tombant del segle, amb una obra en acte: *La morsa* (El cargol), tret d'una narració. Les circumstàncies contribuïren a revelar-la. I sobretot, la comprensió que trobà en els ambients teatrals, gràcies a l'olfacte de Virgilio Talli, a la insistència de Musco i l'amistat de Nino Martoglio.

L'obra teatral de Nino Martoglio (1870-1921) no desembocà en cap resultat original. Però en quasi totes les seves obres hom troba un o altre motiu d'interès. De vegades, és un inici paradoxal, com a *San Giovanni decollato*

(La decapitació de Sant Joan, 1908) i a *Aria del continente* (Aire del continent, 1915).

De vegades, un ambient particular, com l'ambient pagès de *Annata ricca, massaru contentu* (Bona collita, pagès content). Altres, es tracta d'un personatge: el pidolaire cec de Nica (1903). Pirandello hi pren la mesura de les possibilitats i exigències teatrals.

En les dues obres escrites en col·laboració amb Martoglio, *A vilanza* (La balança) i *Cappidazzu paga tuttu* (Cappidazzu ho paga tot), la contribució de Pirandello és clarament perceptible, a la llum de les obres posteriors.

A *A vilanza* (1917), un personatge que ha vist com s'emportaven davant ell la seva dona, paga amb la mateixa moneda per pur esperit de venjança, que ell en diu equitat: la lògica l'empeny.

A *Cappidazzu paga tuttu*, el desenllaç de l'acció intervé al llarg d'una farsa de màscares sicilianes (dirigida per Giufa, un estúpid criat). L'heroi hi despulla les mesquineses i misèries dels que l'envolten. El record de *Hamlet* resulta evident. La constant comparança que estableixen els personatges entre ells i les màscares que els encarnen anuncia ja una nova concepció.

Lumie di Sicilia (Llimones de Sicília, 1913), *Il berretto a sonagli* (El barret de cascavells, 1916), *La giara* (La gerra, 1917), *La patente* (El certificat, 1917), *Pensaci Giacomino* (Pensa-hi, Giacomino, 1917) són adaptacions de narracions amb el mateix títol.

Liola (1917) és el personatge secundari d'un conte, que adopta aquí el primer paper i simbolitza la possibilitat de l'idil·li pagès, idea acaronada de molt temps ençà, des de Teòcrit i Ruzante. En aquest primer cicle, Pirandello representa, en un to tendre i joganer, humorístic i sentimental, el camp d'Agrigento o aquells que han emigrat, de poc ençà, a les ciutats de la península, amb les seves humiliacions i esperances. La forma clàssica i la bona llei de la vena dramàtica fan progressar la comèdia.

En la versió dialectal, *Liola* no té minva; assoleix una estranya perfecció en l'art de representar, mai més atesa a Itàlia, de Goldoni ençà, amb *Le baruffe chiozzotte*. Els recursos còmics amaguen un *páthos* tendre, una serena recerca, una nostàlgia, aguda i sincera, de la felicitat possible, de les imatges populars col·lides en la terra original, en una llibertat solar. Allò que, en italià literari, apareix en el diàleg com un artifici —necessari, però sempre artifici— resulta, en dialecte, observació directa i extracció lèxica, tretes de les lliçons quotidianes del treball i les relacions humanes. El mateix Pirandello explicà les raons de *Liola* i les altres obres dialectals o para-dialectals, en termes d'una claredat inconfusible: «Efectivament, el treball de creació, l'activitat imaginària que forneix l'escriptor —en llengua literària o dialectal— és sempre la mateixa. Aleshores, si això és cert, per què hom utilitza més el dialecte, és a dir, un mitjà de comunicació molt més restringit? No per raons artístiques, és clar; sinó per d'altres causes molt diverses, que redueixen tota la literatura dialectal a una qüestió de coneixement del mot o les coses

representades. O que el poeta no posseeix el coneixement del mitjà de comunicació més estès, que seria la llengua literària; o bé, tot i tenir aquest coneixement, estima que no el podrà utilitzar amb aquella vivacitat, amb aquella espontaneïtat naturals, que són la primera i principal condició de l'art; o la naturalesa de les imatges i els sentiments està tan fermament arrelada en la regió de la qual es fa portaveu, que un altre mitjà de comunicació li semblaria impropï i incoherent; o la cosa que vol representar és tan local que no podria exposar-se fora dels límits del coneixement directe».

Angelo Musco creà aquesta obra de teatre —i altres del primer període— no sense la còlera i la maledicció de Pirandello, a causa de la infidelitat al text.

Més endavant, el cicle d'Agrigento s'enriqueix amb dues altres obres: *L'altro figlio* (L'altre fill, 1923) i *La favola del figlio cambiato* (La fàula del fill canviat, 1932), que ressegueixen el drama d'aquesta regió: maternitats amargues i inconscients, sobtada invasió d'un món estranger. Les dues obres es corresponen amb dues narracions i, a *Longano* (Lluny), narració llarga, s'aprofundeixen i expliquen els temes: Nord i Sud, cosmopolitisme i dialectalisme, pàtria limitada pel cercle de l'horitzó i món sense fronteres, amb la necessitat de penetrar-hi, amb la seva presència viva i obsessiva.

La inspiració dramàtica de Pirandello coincideix amb l'expansió de l'art teatral a Itàlia: lligada al talent original de Musco, a l'experiència de directors com Virgilio Talli i Dario Niccodemi, a les interpretacions refinades de Ruggero Ruggeri i Emma Gramatica.

La segona part de la producció pirandelliana deurà molt a la influència de Marta Abba (la reconeixem en la Ilsa, de *Els gegants de la muntanya*, i en tants d'altres personatges i fantasmes acaronats per l'autor). D'altra part, Pirandello observa ben sovint els personatges a través del prisma de l'actor que els interpreta. Reconeix, en l'ànima de l'actor, la possibilitat del drama imaginat en tant que experiència de la vida, viscuda sota d'altra formes.

En l'època, el que més desconcertà el públic (però no impedí els intèrprets d'afrontar-lo) fou el model filosòfic (o, més ben dit, conceptual) de les més importants obres de Pirandello i, en particular, de les quatre que constitueixen el nucli de la temptativa de prendre consciència dramàtica d'una època. Avui dia, el temps les ha filtrades; hi notem sobretot la veritat dels personatges, del medi social en què es mouen, el drama de les seves existències personals.

A *Così è (se vi pare)* (Així és, si així us sembla, 1916), la societat provincial, xafardera i bescantadora, fa clarament la sensació d'una vida poc coneguda i humiliada, entre tanta baixesa. La mort d'una dona ha pertorbat l'esperit de la seva mare i el seu marit. S'esfondren, entre aquest món petit, hostil i maliciós. La serenitat que havien assolit és capgirada per la gent entre què han de viure, en raó de les seves ocupacions.

A *Enrico IV* (Enric IV, 1922), el trauma és igualment provocat per un

conflicte: entre l'individu, amb la consciència ofesa, i l'estret ambient aristocràtic en què l'empresonen les circumstàncies. El xoc es produeix amb tanta violència que el porta a la follia: follia que de mica en mica esdevé la inesperada condició d'una autèntica llibertat.

A *Sei personaggi in cerca d'autore* (Sis personatges en cerca d'autor, 1921), el conflicte entre l'autor i els personatges, desitjosos d'una vida pròpia, cedeix ràpidament el lloc al conflicte tràgic de la consciència malalta: aparença respectable, però recurs furtiu a la prostitució: integració en la societat, però dissimulada necessitat de disbauxa i d'un guany inconfesable. Doble consciència, típica d'una estructura social obligada a observar una moral exterior, en desacord amb la natura.

A *Stasera si recita a soggetto* (Aquesta nit improvisem, 1930) el dualisme dels conflictes es repeteix. Primer conflicte, que es revelarà ben aviat secundari: entre el personatge i l'interpret. Segon, més greu i destructor: entre les esperances i la realitat de la vida, tal com repercuteix en l'ànima desesperada d'una dona obligada a casar-se i que troba en el matrimoni una mort lenta, però segura, a què la condemna la mòrbida gelosia del marit.

L'ambient de *Sis personatges* és ciutadà: apunta a la possibilitat que es troba, en una ciutat, de dissimular el mal darrera una o altra façana. El de *Aquesta nit improvisem* és el típic de la província siciliana: ensopiment, opressió. En la mesura que escapa de la bonança de l'enunciació, el llenguatge dramàtic d'aquestes obres és nerviós, articulat de manera complexa i dialèctica, pensat per a l'escenari i les necessitats del debat que hi té lloc. Pirandello madura la forma parlada, a escala de la nació italiana. Quan aconsegueix de satisfer el més profund de la seva necessitat d'explicar-se, es descobreix, i reflecteix en els patiments dels personatges una dissociació psíquica operada pel conflicte entre individualitat i món exterior. Passarel·les entre ell mateix i els altres, els personatges encarnen un drama caracteritzat, una realitat actualitzada.

Un altre seguit d'obres —*La ragione degli altri* (La raó dels altres, 1915), *Ma non è una cosa seria* (Però no és cap cosa seriosa, 1918), *Il giuoco delle parti* (El joc dels papers, 1918), *Il piacere dell'onestà* (La voluptat de l'honestat, 1919), *Tutto per bene* (Tot sigui per bé, 1920), *Come prima, meglio di prima* (Com abans, millor que abans, 1920), *Vestire gli ignudi* (Vestir els despullats, 1922), *La signora Morli una e due* (La senyora Morli, una i dues, 1922)— explora les angoixes de la vida de cada dia, i hi proposa personatges arravatats per les opressions i els mals que els ofeguen. El nus dramàtic és sempre tan viu com el patiment. L'angle de visió roman limitat al quadre d'un ambient o d'una família. En definitiva, Pirandello segueix la via oberta per Ibsen amb uns drames encara realistes, desenvolupats des de l'interior.

Quins foren, en Pirandello, els efectes pràctics i estètics de l'eco i l'interès que ben aviat aixecà? Ignorat, o gairebé, fins als cinquanta anys, quan ja havia donat el millor de si mateix en les narracions i novel·les, obté, amb les obres de teatre, una notorietat que ben aviat esdevé celebritat. I les discussions sobre

la seva obra es fan més i més violentes. Ben sovint romanen en les aparences més superficials, als aspectes més declarats d'una poètica. Davant tot això, com reaccionà Pirandello? Es comporta com si fos un del seus personatges, tan esverats que es deixen emportar per les il·lusions. S'enamora puerilment, perdudament, d'una actriu a qui guanyava de quaranta anys. Es lliga sense reserves al feixisme, fins al punt de lliurar un telegrama de solidaritat a Mussolini en ocasió de l'assassinat de Matteotti. Dirigeix companyies i teatres que gaudeixen d'un ple suport governamental. Intenta, fins i tot, construir una temàtica i una ideologia que aportarien al règim unes bases intel·lectuals, com havia estat ja el cas de Giovanni Gentile. D'aquí a jutjar negativament tota la producció d'aquest període hi ha molt camí. Mai les correlacions no són directes. Coexistiren dins ell, pels mateixos anys, ànimes diferents. De tot això tracta una obra com *Aquesta nit improvisem* (treta tanmateix de *Adéu Leonora*, una narració anterior). Després, cap a la fi de la seva vida, trobarem l'esfondrament d'aquest comportament orgullós, adoptat després de l'èxit que havia fet d'un modest professor-escriptor un personatge de moda entre les elits internacionals. El resultat en fou la «faula», que es voldrà alliberadora, de *Els gegants de la muntanya*, i sobretot els accents dels últims fragments i narracions.

Resulta natural que, en el decurs d'aquesta llarga evolució, Pirandello hagi continuat complaent-se en concepcions personals, abans que escriure en funció d'una actriu o de missatges, incorporant-se a allò que considerava un nou espiritualisme: aquesta és la raó de *Ciascuno a suo modo* (Al gust de cadascú, 1926), *remake* hàbil, dictat per la inesperada certesa de la importància conquerida, segura d'ara endavant: l'incita a explotar el seu registre, però d'aquesta manera crea una artificial «a la manera de...». Les interrogacions de Pirandello sobre l'estètica del drama cal que no siguin interpretades en el sentit tradicionalment filosòfic —en aquest cas, semblarien puerils— sinó sobretot en un sentit de veritat psicològica: la que afecta l'estat d'ànim de les capes, molt sovint parasitàries, de les que Pirandello es fa portaveu, un cop allunyat d'aquesta burgesia, conscient encara dels seus deures socials, que havia engendrat l'obra i la crítica de Verga.

Pirandello utilitza certes tensions dialèctiques com el paper de tornasol que revela el desori —fruit d'una estructura social (i els seus reflexos sobre els costums) desconcertant i degradant— que ha envaït les consciències de la nació. No resultaria pas difícil de reconèixer en aquests personatges —aristocràtics i populars— els orígens psicològics del feixisme.

Els grans drames escrits en el període que va de la guerra a l'afirmació del feixisme —*Al gust de cadascú*, *Sis personatges en cerca d'autor*, *Enric IV*— revelen una alienació, com a conseqüència de la qual, qualsevol gest o sentiment es consideren perduts. La gran onada de malestar és ben palesa en aquesta protesta ontològica, amarga i crua, que Pirandello engega en el gran fresc de les seves narracions, a la qual, tanmateix, gràcies als llums de l'escena, afegeix

raons menys circumstancials i més coherents. L'esgarriament dels personatges, enfrontats amb la inseguretat moral i material de la seva existència, adopta en les seves obres uns accents fortament tràgics. La descripció esdevé perfectament adequada i Pirandello s'hi implica personalment. No té res de sorprenent que, en aquest terreny, arrelés el feixisme, en tant que revenja de les capes petits burgeses per les frustracions patides. Els personatges de Pirandello es revoltent contra les vexacions de la vida. La consolació que un més enllà hipotètic oferiria ja no els fa cap efecte.

Vet ací una ideologia que s'obre als miratges del poder i la vitalitat, fruit d'una cridanera voluntat d'energia: com no abandonar-se a aquesta panacea il·lusòria? La còlera de Pirandello exhalà en formes que, com el teatre, s'hi esqueien. Fent això, explotà hàbilment, i amb originalitat, l'estructura del drama del segle XIX (comparable per cert a la de la societat de l'època), amb l'esperança de trobar-hi un *ubi consistam*.

Més que per adhesió, Pirandello participa en l'entrada del feixisme sobre l'escenari lliscant de mica en mica en la il·lusió fàcil del mite, en la pretensió d'una palingènesi aprocident de dalt, una justícia concedida, no pas conquerida.

Així, a *Lazzaro* (Llàtzer, 1928) i *La nova colònia* (La nova colònia, 1926): la revolta inicial s'ha apaivagat. Ara, es creu amb el deure de forjar, amb solidaritat amb la nova classe dirigent, unes faules pseudo-religioses i místiques, adequades per perpetuar el misteri, per crear un sacerdoti estatal. Com ell mateix intentà explicar, Pirandello volgué sacrificar el «mite de l'art» a *Els gegants de la muntanya*, després d'haver abordat el «mite de la religió» a *Llàtzer*, i el «mite social» a *La nova colònia*.

L'èmfasi de les construccions i les estadístiques, les poderoses musculatures dels frescos, la «romanitat» bufonesca, esdevenen, en la seva imaginació, aquets «gegants de la muntanya» a qui la directora teatral Ilsa (evident projecció de la seva aspiració poètica) vol presentar la *Faula del fill canviat*, és a dir el buf de la poesia. Els gegants desdenyaran l'espectacle i concediran als humils el favor que, furiosos de no copsar-ne el sentit, es llançaran sobre Ilsa i l'esbocinaran. El màgic Crotonè encara complica més la paràbola del poeta Pirandello, assassinat per uns contemporanis sords al seu missatge. És el símbol mediador en el conflicte, versió humil de Prospero i dispensador d'al·lucinacions en què la imaginació triomfa, en la temptativa de proposar elements més vitalitzants que els de la realitat quotidiana. A l'acte tercer, no escrit i del qual tot just en resta un esbós, els gegants, els que dominen, han de destruir la companyia de comedians infelïços decidits a donar-los un espectacle i afirmar d'aquesta manera la llibertat de l'art, al si de les massacres i les relacions de força. Pirandello reconeix aquí, molt confusament, la seva feblesa davant el món que ha encetat. Ha volgut substituir les incisives radiografies d'abans per la intervenció directa en qualitat de dramaturg. Però llança la seva obstinada voluntat en una empresa de suïcidi, cap on el mena el fervor —el d'Ilsa— per la utopia d'una regeneració.

Tal és el llarg camí transcorregut des de *Liola*, d'ençà d'aquell personatge que encarnava la natura del pagès sicilià, d'on partiren el pensament i l'experiència de Pirandello. Gramsci s'interessà ben aviat per *Liola*; i és ben coneguda la predilecció de Pirandello per aquesta obra (a través de certes cartes). *Liola* són les premisses, els orígens, allò que és primordial. Som lliurats a les dades primeres de la societat: on es troba la terra, base de l'alimentació.

Després els drames es desenvolupen a Roma, on viuen molts dels que, com Pirandellos'han trasplantat, entre el ciment i l'asfalt, en aquestes construccions noves i asfixiants, generadores de contradiccions insolubles entre pols d'unitat i dissociació. Contradiccions que es repetiran en major escala (país i capital nacional, Nord i Sud d'Europa). Les capes socials evolucionen, però en sotrats feixucs de conseqüències. El mite busca resoldre's en ètica. El personatge típic de Pirandello és llavors el petit burgès, convertit en transformista. Per trobar una sortida al suïcidi, descobreix la violència; després busca de nou la protecció i els instruments de poder en un castell de creences. Sembla que vol ensulsiar-se sota els enderrocs que s'esfondren; tot i així, ho fa per salvar-se.

Tot això ho comprèn definitivament Pirandello, al cap de trenta anys de penes i avorrida aplicació quotidiana. El seu *Liola* evocava un món perdut, agafat en el cargol de la condició contemporània. Ja no és possible que l'esperit retrobi aquest floriment:

Aquesta nit he dormit sota els estels
i els estels m'han protegit
el meu llit no fa ni dos metres de terra
i el coixí m'és un card ben amarg
Angoixes, fam, set, desconhort?
No em fan cap por —sé cantar
canto i la joia eixampla el meu ésser
la terra és tota meva i tota la mar
per a tots vull el sol la salvació
per a mi vull les jovenetes
amb cares de petarrell rosses i arriassades
i una vella dolça com la meva mare.

Rosso di San Secondo

Allò que més sorprèn en tornar a sentir els personatges i els diàlegs de Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), és notar-los íntimament lligats a una època i a un món que no existeix, per molt que els intèrprets i les figures

que en sobreixen encara viuen.

A *Marionette, che passione!* (Titelles, quina passió!, 1918), *La bella addormentata* (La bella dorment, 1919), *La scala* (L'escala, 1925) —les seves obres més reeixides—, és difícil de recuperar la concreta realitat de què es reclamen, les experiències que pretenen transposar. Erraríem si ens ateníem a les dades reals que s'hi exposen: un món al marge de l'art, la Sicília pagesa o els misteris profans d'una illa de cases. En realitat, és la vida íntima de l'autor que es projecta en aquestes imatges; són els seus sentiments, nascuts d'experiències viscudes, que es reflecteixen en la fantasmagoria dels personatges i els universos evocats. Cap intenció de ser objectiu, sinó solament la vessada d'una vida interior, consagrada a les traïcions, a les gelosies, als fracassos de l'amor. Per contra, resulta singular de veure viure, en aquestes obres, uns estats d'ànim individuals que conegué tota una generació, que marcaren el límits i les complaències, els gustos i les febleses.

Si no tinguéssim en compte aquesta circumstància fonamental, que es troba en la base de la seva creativitat, el llenguatge enssemblaria incompreensible, i no podríem desxifrar les al·lusions a tendències i a modes que, en el seu temps (entre la Primera Guerra Mundial i el feixisme) eren no només corrents, sinó gairebé conreades com un vici.

Bontempelli

Massimo Bontempelli (1878-1960) creà personatges abocats a la vida comuna, però penetrats d'innocència o d'un saber massa gran. De primer desconeguda, després revelada, una fatalitat pesa a sobre d'ells i, ben entès, crida la mort. Aquest esquema és aplicat per Bontempelli als materials que li forneix la província italiana, vista des d'una perspectiva «metafísica» (lade, en pintura, els «records d'Itàlia» de De Chirico; o la de Carrà i Morandi durant els anys de la guerra) que té per origen més o menys conscient la concepció stendhaliana. Es tracta d'una província replegada en ella mateixa, oblidadissa de la seva història, girada cap a les passions més íntimes, secretes, i de vegades vergonyoses.

Guardia alla luna (Guaita la lluna, 1922) resulta francament expressio-nista. El dolor de la mare, que busca amb ansietat la filla perduda, s'emmarca en un seguit de quadres evocadors de tipus i atmosferes variadíssimes. El tema hi és tractat de manera lineal; el desenvolupament és massa abstracte i massa general.

Siepe a nordovest (Bardissa al nord-oest, 1926), espectacle per a titelles, actors, putxinel·lis, acaba per encallar-se justament en el punt de la troballa, és a dir, la comparació entre les tres maneres de representar el drama.

Nostra Dea (La nostra deessa, 1928) i *Minnie la cànida* (Minnie la càndida, 1930) són les obres centrals del primer període de Bontempelli i, molt millor que les obres contemporànies de Pirandelo (llevat *Aquesta nit improvisem*), representen el paper de la dramaturgia adient a l'època, tot buscant uns desenvolupaments adequats. La lluita de l'home contra les manifestacions instintives, la fatalitat que el porta a esfondrar-se davant el seu poder, la innocència que no pot rebel·lar-se i acaba perduda, vet ací els temes dominants, tractats amb lucidesa psicològica i un contingut moviment dramàtic. Es tracta d'una alienació que es crea un mateix, en l'exercici de la vida en comú, sota l'imperi dels mecanismes ofegadors que s'hi determinen.

Minnie i *La nostra deessa* marquen les metamorfosis i el drama del candor. La possibilitat del qual obsessiona la imaginació de Bontempelli: «no saber» destinat a trobar i coronar el seu «saber»; la natura i l'esperit; un dualisme les parts del qual no s'entrecoren.

La fame (La fam, 1936) ens presenta un personatge vigorós, amarg, i un record, una obsessió que l'animen. El seu desenvolupament és travat per una base massa vaga, mítica, que no lliga amb el caràcter concret i terrible de la fam i la seva presència, fins al punt d'afeblir-ne el poder i aminorar la tragèdia.

Nembo (Núvol, 1938) introdueix, en l'evocació mítica d'una esfereïdora catàstrofe col·lectiva, un nou sentit de l'amor. L'obra explica també la imminència de la fatalitat, profetitzant els successos d'Hiroshima del 1945. El joc i la innocència seran les dues forces que, aliades, podran vèncer aquesta fatalitat: definiran un amor on s'uneix el «saber» de Marzio amb el «no-saber» de Regina. La fatalitat serveix per conèixer, per comprendre, a través d'un nou estat de gràcia, on es troba i comença l'amor.

Betti

L'obra d'Ugo Betti (1892-1953) és escrita en una llengua homògena, dramàticament flexible i rica en recursos per a la interpretació de l'actor. Una llengua que no es deriva de cap parla dialectal. S'acosta molt a l'argot adoptat per la burocràcia, tant pel tractament dels assumptes com per les relacions (Betti era magistrat): és doncs precisa, àrida, esquemàtica, sense fantasia. Quan Betti prova d'evadir-se en el lirisme, es veu molt clar que no és, per als personatges, més que una coartada adequada per expressar la seva natura immutable, amb tanta amargor com més coses tenen per avergonyir-se'n.

La progressió dramàtica segueix els models fixats per la tradició d'Ibsen. No hi ha una gran varietat de personatges: es tracta de lleugeres variacions entorn de figures que, amb tota evidència, han poblat la vida de l'autor. Els

segons plans només hi són per a comoditat del autor. La descripció i la creació d'un clima resten lluny de tota referència directa: els personatges principals representen sobretot una tendència particular, deformadora, de la psique, sorpresa en un moment del seu desenvolupament. Com un fantasma strindbergià de la *Sonata*, Betti es reclou en el seu medi, obsessionat per la tendència d'aquest al mal i per la vana il·lusió d'un rescat.

Tràgicament manifesta la mala consciència d'aquells que, tot conquerint en la seva esfera una posició de privilegi, no poden evitar d'experimentar íntimament, en els gestos de la seva vida privada, l'abjecció i la vergonya de sentir-se lligats a actes que no poden recusar, però que acaben repugnant-los vivament. Allò que afebleix la creativitat de Betti, allò que solament la fa autèntica a estones, és l'absència de l'«altre», l'absència de confrontacions i paral·lelismes, de conflictes no predeterminats pels seus propis postulats; en resum, d'una autèntica llibertat interior.

És indubtable que, en el teatre italià s'ha deixat enrera una etapa històrica amb la feixuga condemna d'ells mateixos i del seu món, doncs, pronunciada pels jutges de *Frana allo scalo Nord* (Eslavissament al dic nord, 1936) i *Corruzione al palazzo di giustizia* (Corrupció al palau de justícia, 1949).

Il diluvio (El diluvi, 1943) sembla, amb una violència menyspreadora i caricaturesca, endreçar un acte d'acusació al mateix món de Betti.

Al començament, Betti no obtingué més que un èxit d'estima intel·lectual. Després convencé, amb el gènere lleuger, bastant subtil, de *I nostri sogni* (Els nostres somnis, 1937), *Una bella giornata di settembre* (Una bella jornada de setembre, 1937), *Il paese delle vacanze* (La vila de vacances, 1942), on la seva vena crepuscular tendeix a l'idil·li.

Vento notturno (Vent nocturn), representat per primer cop a Milà l'any 1945, segurament fou escrit abans de la guerra, o potser just abans, quan tot la feia preveure. Hi trobem les tenebres d'un esperit turmentat i deprimit. Del qual els miserables personatges es fan eco constantment.

A *Corrupció al palau de justícia*, el jutge Betti testimonia sobre el que li és de sobres conegut. Endemés, abandonant la feblesa de manllevar tècniques teatrals arreu, se ceneix aquí a la més simple, i la més segura per cert, de les que els segles han experimentat: la tècnica de la investigació i l'interrogatori. L'obra comença amb un quadre viu i molt agre del palau de justícia, on nia la «lepra» de la corrupció. Hom hi reconeix el llòbrec *Palazzaccio* (el «palau espantós») romà; les figures dels jutges es dibuixen de manera tan incisiva que no podem estar-nos de pensar en models trets de la realitat. Quant al personatge del conseller Erzi, expressament encarregat pel ministre de la investigació, ¿com no identificar-lo amb el mateix Betti, alt magistrat?

Des de les primeres escenes, apareix amb evidència el conflicte entre la intrínseca culpabilitat de tot home, per tant, de tot jutge, i la necessitat, en la vida social, d'un judici i d'un càstig. El drama és vivament interessant, en la mesura que subsisteix el sentiment i el malson de la justícia, així com

sobresurten del turment i del misteri que envolta la consciència dels jutges: la del president Vanan, feble i senil, sobre qui des de molt temps ençà s'acumulen les sospites, i la dels dos refrendaris, culpables l'un i l'altre. El primer, escèptic i sarcàstic, mor en acusar-se, després d'haver amenaçat l'altre de denunciar-lo, en una escena de gust guinyolesc; l'ombra de la sospita aflora en cada jutge, cosa que augmenta hàbilment l'emoció dramàtica, segons el mecanisme de la intriga policíaca. Tant més com en cadascun s'agita la memòria de nombroses faltes que indefectiblement han marcat les vides respectives.

El crític incompreensible que llança la filla de Vanan en el punt de caure per la caixa de l'ascensor, certament per suïcidar-se, retruny com un acte acusatori contra la corrupció a què ha hagut d'assistir. Anuncia la justícia final.

Ispezione (Inspecció, 1947), *Marito e moglie* (Marit i muller, 1947), *Lotta fino all'alba* (Lluita fins a l'alba, 1949), *Delitto all'isola delle capre* (Delicte a l'illa de les cabres, 1950), *Irene innocente* (1950) donen lliure curs als dolors que causen les situacions morals ambíguës, al si de famílies aclaparades entre els quatre murs de la vida quotidiana, en el curs d'un seguici de vexacions i de fracassos humiliants i abjectes.

Aquestes obres reflecteixen no solament la consciència malalta, glaçada, de l'autor, sinó la feblesa d'àmplies capes burgeses, incapaces de triar-se un destí, i les coartades a què recorren aquells qui s'arroguen el dret de dirigir els esperits en nom de principis que amaguen d'altres interessos i motivacions.

Aquests mecanismes mentals, aquestes directives de l'acció, menen, per la força de les coses, a profundes desgràcies, a greus deformacions de la ment, de les quals ret comptes Betti d'acord amb la seva manera habitual, és a dir, explotar formes dramàtiques i troballes que pertanyen a la tradició dramàtica, per donar la paraula a personatges que, en definitiva, no són sinó els miralls multifacètics de la seva pròpia personalitat. Els personatges masculins són violents i ambigus, les intrigues tèrboles, les dones són sempre les víctimes.

A poc a poc, l'obra de Betti reflecteix l'atmosfera asfixiant que comença a pesar sobre Itàlia i Europa Occidental. És el testimoni del sentiment d'opressió que engendra la Guerra Freda.

Amb *Il giocatore* (El jugador, 1951), no cal tenir en compte, com a les altres obres anteriors, les inclinacions ideològiques per mitjà de les quals Betti volia amagar — i amagar-se — el mòbil secret que l'empenyia a escriure. Éssers suprems, jutges de tota mena, símbols que restaven un veritable vernís d'hipòstasis sense pudor. En realitat, la natura de Betti —del Betti autor, val a dir— cedeix als impulsos que revelen sense gaire dificultat els seus orígens. Origen que resideix en complexos generadors d'un profund sentiment de falta i vergonya, que Betti es complau a exhibir.

Diverses vegades, Ennio, el jugador, apel·la a la turpitud de tot el gènere

humà per explicar les raons del seu comportament. Els homes són «gripaus repugnants, que modulen la seva veu»; és a dir, que només són superiors a les bèsties en el fet que són capaços d'ocultar els seus apetits amb la riquesa de la imaginació, dels seus gestos hipòcrites. Sobre l'abjecció del gènere humà no cal dubtar, ni del fet que els seus conflictes són tots de naturalesa bestial, de violència i de luxúria.

Per sobre graviten els conflictes: deïtat, justícia, amor. Tot plegat, màscares risibles. Com en tota l'obra de Betti, aquesta actitud s'acompanya d'una mena d'esteticisme, que no només juga amb els mots, sinó també amb les idees i els grans principis. I com tot esteticisme, poua en forces intel·lectuals admirades per Betti i que vol imitar.

Aquesta vegada, però, adopta una progressió dramàtica insòlita i més convincent, una construcció que en certs passatges comporta una veritable funció emotiva; llavors el drama ja no és una barreja de *leitmotiv* culturals escollits a l'avançada, sinó el mateix conflicte d'una certa cultura i de certes posicions ideològiques (dites «espiritualistes», en realitat característiques de la consciència doble).

La regina e gli insorti (La reina i els insurgents, 1951) i *L'aiuola bruciata* (La platea cremada, 1953) intervenen en la lluita política, amb la intenció de pintar com a personatges frustrats i persecutors aquells que prenen la iniciativa de les revolucions socials.

Mentre que les estimades víctimes de cor pur apareixen com unes figures simbòliques que defensen els principis tradicionals i la noblesa de sentiments contra el maquiavel·lisme polític. Aquest període coincideix amb l'agreuament de la tensió interna i internacional.

Amb *La fuggitiva* (La fugitiva, 1953), Betti acaba la seva obra retornant al tema del debat entre existències ofegades per un món implacablement burgès. Les construccions metafísiques no serveixen sinó per justificar les tendències i els desviaments de la imaginació. La realitat del poder que hom ha volgut conquerir deixa una amarga bocassa.

EL DESENVOLUPAMENT DEL TEATRE ALS ESTATS UNITS

O'Neill

A diferència d'altres activitats artístiques i per raons històriques, el teatre es va despertar força tard als Estats Units en comparació amb la cultura i el teatre europeus. Fins a la guerra del 1914-18, el teatre no podia considerar-s'hi com un veritable fet artístic, sinó com un costum, com una distracció. Faltaven autors i els actors no tenien consciència clara del seu art. Els intents de Henry James (1843-1916) havien estat infructuosos, tant en les seves perspectives crítiques com pel que feia a la composició dramàtica. James va viure molt temps fora del seu país, seduït, entre altres coses, pel teatre europeu, en la vida del qual no va poder intervenir.

En els anys precedents i posteriors a l'entrada a la guerra, en tot el país hi ha un floriment cultural inesperat i abundant. D'aleshores són les epopeies cinematogràfiques de Griffith i de Chaplin. Hi hagué revistes que van acollir els debuts de James Joyce, Ezra Pound i T.S. Eliot. Amb Marcel Duchamp, Man Ray i Picabia tenim una mostra ingènua i diabòlica del dadaisme. I dins aquest clima van néixer el Guild Theatre i el teatre dels Princtown Players, que aculliren les primeres obres d'Eugene O'Neill (1888-1953).

Dels primers intents del segle XVII, i els melodrames i les farses del segle XIX va sorgir una vasta obra dramàtica, un important fresc escènic de la nova civilització americana. És l'aventura del «triomf»: el teatre, als Estats Units, descriu o bé combat aquesta lluita acarnissada; o, millor encara, intenta proposar-li mites, és a dir, sublimacions, o l'ofega en unes relacions de força entre l'heroi i els éssers que l'envolten o li fan d'horitzó. El teatre vol suscitar

una ruptura brusca amb la llei en vigor: crea una llei antagonista. Sempre, és clar, per indicar com actuar per tal d'exercir un poder sobre el món exterior: hi ha múltiples camins, de vegades ben imprevisibles, però cap dels que el teatre glorifica no dona com a resultat definitiu l'èxit (de l'instint de rapinya). El teatre mostra que només queda el buit. Assumeix la tasca de trobar altres continguts i altres directrius per a la vida: però això també cau en el no-res. Home i dona s'identifiquen o intercanvien els seus papers, en una forma de matriarcat: queda un poder que es manifesta amb una violència més o menys dissimulada, o una subjecció.

El teatre representa avui un compromís especulatiu al marge de la classe benestant (es pot repetir, a aquest respecte, el que descriu Veblen quan parla dels «estudis superiors com expressió de la civilització financera»), sobrevinguda a l'estadi industrial-estatal. La seva finalitat és la confessió (en el sentit masoquista) i l'agradable descoberta d'una situació de fet. Per exemple, en *The Hairy Ape* (El mico pelut) d'O'Neill, es pot constatar l'abisme que separa una delicada joveneta de la classe benestant *yankee* (de les capes superiors) i un bèstia gegantí que consumeix per ella els seus dies dins la calor d'una caldera. L'espectador és seduït per aquest contrast, sensible com una pruija.

A meitat del segle XIX hi va haver allò que se'n diu el renaixement americà, amb l'eclosió d'algunes personalitats la influència de les quals es va exercir fins i tot sobre la cultura europea: Poe, Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne, Whitman. Aquesta floració va seguir de prop el naixement de la nació americana. Fenomen autòcton i original, s'assembla més a la nostra Edat Mitjana que al nostre Renaixement. I no més tard de mig segle després, vindrà una producció nova i vasta, tant literària com teatral, sovint sota el signe d'una trobada directa amb la cultura europea. Com a l'Edat Mitjana, el teatre no va tenir manera d'expressar-se plenament; igual que en el Renaixement, hi va arribar en contacte amb el teatre clàssic redescobert; així, als Estats Units, el teatre, en el seu aspecte artístic, començà a viure a la vella de la Primera Guerra Mundial, seguint les passes dels grans moviments teatrals europeus de finals del segle XIX i començaments del XX. Eugene O'Neill pertany a aquesta generació d'escriptors americans, avui dia venerables o desapareguts, que van intentar fer un empelt d'on sorgiria un mónespiritual en el si del qual, l'oposició americana actuaria sota l'estimulació dels corrents culturals més vius de la civilització occidental. En altres termes, aquests autors intentaren conservar la nacionalitat de la seva obra inserint-se en la universalitat. Els noms més grans de l'època, Robert Frost, Carl Sandburg, Edgar Lee Masters i Sherwood Anderson, aconseguiren de concretar aquestes aspiracions.

Per a O'Neill, la tasca va ser més àrdua perquè, dins la cultura dels Estats Units, no hi havia cap precedent valuós pel que fa a la forma dramàtica. Fill d'actors i autodidacte, com ho recordarà en els seus darrers drames, O'Neill

va madurar la seva vocació teatral durant una estada involuntària a un sanatori. En el primer període de producció, es lliga —pel que fa a la construcció dramàtica— a les experiències europees. Pel que fa al contingut, es manté fonamentalment fidel a la tradició de l'*American revival*, amb el sentiment de la falta i l'expiació sorgit de la concepció puritana.

Quan assoleix la maduresa plena, O'Neill construeix alguns grans drames amb l'ajuda de concepcions psicoanalítiques. S'inspira en mites clàssics i intenta tornar a descriure el sentit de la història americana, les característiques de l'esperit *yankee*, partint de les vicissituds d'alguns grups familiars. Els seus darrers drames són una veritable saga de la família i del món, i no van ser representants fins que va haver mort. La seva confessió havia esdevingut personal.

Per altra banda, l'autobiografisme també neix sota la influència de la literatura europea. Però en els drames d'O'Neill, el caràcter únic, típicament americà, de les seves experiències personals —sovint profundament tràgiques— hi és ancorat sòlidament. L'osmosi dels motius mena sovint a uns entrecavalcaments on símbol i personatge xoquen, i potser fins i tot es neutralitzen mútuament; el significat humà s'hi perd, a la recerca de seduccions d'una temàtica exterior; i la psicologia es trenca en una sèrie d'actituds no sempre versemblants. Les vel·leïtats de l'autor tendeixen a sobreposar-se a l'acció natural i als personatges.

S'ha de dir que la vida d'O'Neill havia pres un tombant tràgic. Durant anys sencers, va estar immobilitzat per una cruel malaltia que el va portar a la mort i l'impedí d'escriure si no era al dictat. La seva existència, així com la seva obra, es desenvoluparen, doncs, entre violentes contradiccions i tot buscant en va una confiança interior.

En *The Moon of the Caribbees and other Plays of the Sea* (La lluna dels caribenys i altres drames de la mar, 1917), l'aventura del *Mayflower* es repeteix en formes diverses. O'Neill exposa les fases d'un vagabundeig a través de mars i terres, de pirates i de colons, a la recerca d'un port. Hi ha només un sol argument. No fa més que repetir un destí d'aïllament i d'introversió. El drama individual s'hi reflecteix d'una forma comuna: la de no trobar una finalitat a la vida quan no s'ha aconseguit comprometre-la en el camí de la conquesta. O'Neill reviu la seva pròpia experiència, perquè havia estat mariner.

Al'ombra de la visió complexa de Melville, dins l'halo nebulós que envolta la Nova Anglaterra (la terra promesa dels pelegrins que desembarcaven de la vella Anglaterra), ressona l'eco de la *Balada del vell mariner* de Coleridge. Els baleners i els vaixells de càrrega, els de cabotatge i els guardacostes, transporten una humanitat a la deriva, que es vol evadir però que només cultiva el somni d'aquesta evasió, mitjançant la qual intenta consolar-se, i una nostàlgia sense calma. Els personatges són tractats amb vigor i realisme, evidentment trets del natural, de memòria. Aquestes obres semblen d'envergadura feble, però en realitat obren grans perspectives. D'aquests episodis

plens de color, John Ford en va fer una pel·lícula bastant fidel en l'esperit.

Alguns anys més tard, O'Neill en va reprendre els principals temes en el drama *Anna Christie* (1920), on els contrastos es perden en l'atmosfera d'un port. Abandonant-se a la imaginació, O'Neill se serveix d'un material realista per presentar-nos una intriga de caràcters novel·lescós. No és casualitat que Greta Garbo, en el cim de la seva glòria, en fos la intèrpret a la pantalla, on va incorporar un personatge absolutament romàntic, segons el seu propi mite: el de l'*amor fati*.

The Hairy Ape (El mico pelut, 1921) constitueix per a O'Neill el primer intent dramàtic important. S'inspira en reivindicacions socials —és característic en ell la necessitat de buscar, un rera l'altre, diversos estimulants, fins un drama d'edificació catòlica, *Days Without End* (Dies sense fi, 1933)— i, per altra banda, en enquestes sobre les relacions sexuals i les seves repercussions a nivell de subconscient, enquestes inaugurades a l'època. Yank, el xofer, «fa marxar el rafiote..., les màquines que fan valsejar el món», i és ell «el qui transforma el ferro en acer». En ell trobem la vitalitat i la brutalitat de la natura. És feliç de la seva força, encara que serveixi un altre món, el món de la classe benestant que viu per sobre d'ell i que li sembla tan llunyana que fins i tot no en percep l'existència. Una *miss* rossa i fràgil baixa del pont, per pura curiositat, i es troba dins la sala de màquines. Yank està en contacte directe amb el foc de les calderes. Ella contempla el cos i el rostre d'ell, de mico pelut. Yank troba la seva mirada. I un altre univers se li revela. Més tard, ell deixarà el vaixell per poder-se passejar per la Cinquena Avinguda, a la recerca d'aquell encontre fugitiu que, en l'un i en l'altra, ha engendrat una mescla de repulsió i atracció. Per primera vegada, ell pren consciència de ser una altra cosa que no un mico pelut, simple instrument en mans dels febles i astuts maniquins que desfilen davant els seus ulls. Els provoca i els insulta. L'empresonen. I la presó és pitjor que la cel·la de la caldera on tenia la seva dura feina. Quan està en llibertat, es dóna a l'alcohol per fer callar l'angoixa que l'ofega des que ha pres consciència de la seva inferioritat. Se'n va a Central Park a la recerca de l'únic ésser que creu que és el seu semblant: un goril·la del zoo. Tremolós, s'acosta al barrots. I el goril·la l'esclafa amb els braços.

Descobrir que la fatiga del treball no solament no té sentit sinó que és imposada des de dalt, condueix forçosament a la desorientació i a la desesperació. O'Neill s'inspira directament en una realitat universal i quotidiana, per cedir immediatament, sense gaire resistència, a la seducció del símbol, al qual subjecta el desenvolupament dramàtic. Aquesta tendència s'agreuja en el drama següent: *The Great God Brown* (El gran deu Brown, 1925), on els personatges han de portar màscares que simbolitzen la seva realitat interior. El drama es perd en abstraccions prolíxes, més remarcables sota l'aspecte de la recerca que sota la resonància escènica.

Quan O'Neill sondeja l'ànima negra, evidentment situa l'objecte del

seu examen fora d'ell, la qual cosa li evita deformat-lo. Els espectacles i els intèrprets negres americans van contribuir molt, fins llavors, a la vida de l'espectacle de la nació. Potser fins i tot en són els pols de referència. La consciència crítica dels *yankees* es va dirigir en primer lloc cap al tema de la coexistència amb els negres; van pensar, en termes dramàtics, en la naturalesa de les accions i les reaccions que naturalment se'n derivaven. El que els negres deien d'ells mateixos depassa aquest quadre, perquè es tracta en realitat d'una nació que viu enmig d'una altra, amb el seu món animista on, encara de vegades, s'expressen lliurement els instints sagrats de les grans creacions humanes.

Emperor Jones (Emperador Jones, 1920) s'inspira probablement en el cap de la revolta negra d'Haití, un segle abans. L'heroi mena el seu poble a la rebel·lió. El poder l'emborratxa. Jones esdevé més tirànic i més cruel que els blancs. En el seu subconscient s'agiten forces obscures que no arriba a controlar i que l'obsedeixen. Són les «pors informes» que O'Neill materialitza en les veus que assalten Jones i minen la seva moral. Són les forces de la natura que el negre no ha aconseguit mai dominar i que s'ensenyoreixen d'ell quan intenta construir una vida, quan intenta exercir un poder. Oprimeix els seus semblants perquè no es pot controlar. No arriba a legalitzar la violència. En un llarg monòleg fet de quadres separats, O'Neill expressa l'ascensió al tro i la caiguda de l'heroi, amb un ritme obsessiu i al·lucinant (que agafa, sens dubte, d'alguns dramaturgs expressionistes alemanys). La matèria li va perfectament. La representació adquireix un ampli moviment tràgic, encarregat d'una vida encara lligada al món ancestral, a un món amb una història que no es pot escapar de la seva pròpia condemna.

All God's Children got Wings (Tots els fills de Déu tenen ales, 1923): però el negre no aconsegueix volar, no pot arribar al que el blanc pensa i sent. Uns vincles personals uneixen de vegades els dos mons, però una inquietud cada cop més gran agita aquest contacte, comporta gelosia i rencor vindicatiu en el blanc, decidit a compensar una superioritat física i natural que ha sacrificat per fer-se amo del seu destí, per vèncer la natura negant-la en el seu si.

Desire under the Elms (Desig sota els oms, 1924) sembla avui una matèria informe. Els dos termes del conflicte són els següents: d'una banda, l'instint que lliga el camperol a la terra, sobretot quan és de la seva propietat, conquerida a força d'una feina molt dura —la qual cosa el fa gelosament conservador, lligat a la religió dogmàtica que li garanteix els seus béns; de l'altra, l'instint que lliga la mare al seu fill. Lligam igualment possible, en la relació directa entre els dos sexes, quan la dona domina i l'amor matern no ha donat fermesa a l'home des de la infància. El drama se situa en el vessant occidental del camp nordamericà. Una casa pesada, construïda pedra a pedra a l'ombra d'uns oms. La religió sota formes sufocants oprimeix i fanatitza els esperits. Per als personatges, l'existència només és possible al

preu d'una revolta contra les cadenes morals que aquesta religió forja. El Senyor i el llenguatge inflammat de la *Biblia* obsedeixen el pensament i la paraula: en són els fantasmes tràgics. Per aconseguir tot això, O'Neill recorre a un naturalisme sense matisos.

A *Strange Interlude* (Estrany intermedi, 1927), la mirada es desplaça per posar-se sobre la naturalesa de l'instint de «vida-mare». La vida és «Déu-mare» diu Nina; la seva flama és l'instint que engendra i alimenta. Fins al seu declivi, viurà a través de Gordon que, amb el seu avió, dominava el cel i va caure durant la guerra. Ella viurà per un Gordon nou que creu que té a les entranyes, imatge eterna d'el «meu» que ella adquireix tot existint. En la seva recerca d'un nou Gordon, tres homes omplen la seva vida: un pare, un marit, un amant. Són els tres termes, discordants i encavalcats, entre els quals es teixeix el destí de la família. Per a ells Nina satisfà el seu instint de «vida-mare». Oprimida pel seu pare, Nina es refugia en l'amistat de l'«estimat vell Charlie», que ella anomena pare, perquè la seva feblesa troba un suport sòlid en ell. Sam és el seu marit, però no li pot donar Gordon perquè té una follia hereditària. L'amor que sent per ell no és més que una il·lusió, que s'esvaeix en braços de Ned, que Nina estimarà perquè li dona un fill. Quan Sam mor, quan Ned ja no la sent seva, Gordon té vint anys. I l'abandona pel seu «estrany intermedi» amb Mabel. La sang de Nina es calma i es coagula. Nina se'n va cap a la mort.

L'home lliure és feliç, d'això n'està segur O'Neill. Però descriu, explica i fa descobrir les condicions de servitud que el mateix fet de néixer ens provoca. Per moments, amb l'acció suspesa, se sent la veu enterrada dels morts que intenten rompre l'opressió; la veu s'eleva contra les necessitats que teixeixen la vida social i la mateixa naturalesa dels homes.

A *Mourning Becomes Electra* (El dol escau a Electra, 1931) ens trobem en presència d'una gran família americana. Les relacions entre els personatges uneixen la passió a la violència. La lluita es manté sempre amagada, es dissimula darrere un joc psicològic monstruós, que permet la impunitat i fa que l'acció de la família sigui inamovible. Fins que hi ha un factor exterior que la mina. Amb una criada pobra apareixen les illes dels mars del Sud i la llibertat de l'amor. Per ella un dels Mannon fuig. El seu fill il·legítim, el capità Brant, apareix de sobte a la casa. Tot el que era latent i inhibit irromp bruscament. Ezra Mannon és assassinat per la seva dona, instrument de la venjança de Brant. La seva filla Lavínia, que estimava el pare, obliga el germà a menar la mare fins al suïcidi. Orin, que prefereix l'amor de la germana al de la mare, no aguanta els remordiments i es mata. Lavínia s'enclaustra al casal, entre els morts. Els Mannon pertanyen a la raça dels conqueridors. Senten sobre seu l'ombra de la falta, i això els impulsa al crim. La família és el suport central de les lluites, l'arma ofensiva i defensiva per excel·lència per arribar al poder. Fins i tot els intents d'evasió són breus i acaben en fracassos clamorosos; però també són un perill cada cop més greu: van destruint

l'edifici dels Mannon (un gran casal, amb pòrtic de columnes dòriques per façana, heretatge directe del món clàssic i de les seves normes) fins a fer-ne una tomba on Lavínia, única supervivent, es tanca a les fosques per esperar la mort.

Ab, Wilderness! (Oh, solitud!, 1932) posa en escena el món d'un poblet. El sentiment i l'afecte poden revestir amb la seva gràcia les constants de la lluita per l'existència. En aquestes condicions és fàcil obeir els preceptes de la moral, acceptar els seus fonaments de justícia. Escoltant les converses amables que es desenvolupen en la intimitat d'una de les innombrables cases escampades als poblets i a l'interior del país, es cultiva la impressió d'un paradís terrenal erigit per les lleis humanes, on el treball i la llar són la seguretat de l'existència, on les estacions se succeeixen amb els seus capricis però amb una dolcesa constant.

Aquesta obra idíl·lica no va ser més que un breu parèntesi, que va precedir un període llarg d'inactivitat. *The Iceman Cometh* (La vinguda de l'home de les neus, 1939), amb els seus personatges amarats d'alcohol, culmina una obra de destrucció de valors, condemna la consciència i acaba en el buit.

En la seva abundant obra, O'Neill dona sempre mostres d'un sincrètisme ansiós. Les experiències culturals s'acumulen en els textos, sovint a diversos nivells. Però ara se n'allibera, perquè vol portar a escena la seva autobiografia secreta per fer-la representar després de la seva mort. Tanca el present, el passat i el futur en una acció-conversa de vint-i-quatre hores, amb decorat únic, que doblega a les exigències de la forma escènica.

Hom es creu sincer, n'està conveçut; però, l'és realment? Expressa una opinió sincera, però fins a quin punt és coneixement? És gairebé fatal que un es faci una idea errònia de si mateix; i, no obstant això, quan s'exposa hom es creu sincer. ¿Fins a quin punt la idea que O'Neill es va fer de si mateix, de la seva joventut, de la seva família, corresponia a la realitat dels fets, i sobretot a aquesta veritat de la qual la intuïció és el fet de l'art? El problema està plantejat i les intencions de l'autor no hi poden canviar res.

En el seu intent més important del gènere, *Long Day's Journey into Night* (El llarg viatge vers la nit, acabat el 1941), O'Neill descriu James Tyron (que representa el seu pare) com un actor que ha conegut la notorietat però que ha renunciat a les seves primeres ambicions per set de diners. Ara sembla només dedicat al creixement de les seves terres. Ha esdevingut avar fins a la mania, i l'únic consol és el whisky. La seva dona, Mary, és morfíndmana fins a les darreres conseqüències, i a més mitòmana. Dels seus dos fills, el més gran, James, actua a Broadway quan en té ocasió i porta una vida dissoluta. L'esfondrament moral i físic dels seus pares l'ha aclapat. El fill petit, Edmund (l'autor mateix, pel que sembla), ha fugit i s'ha embarcat com a mariner a la marina mercant. El cansament i la pobresa l'han fet tuberculós. Beu, escriu versos, llegeix, es desespera i es baralla amb tota la família. Les escenes, els crits, les botelles de whisky són presents tot el dia, amb la finalitat

evident de posar a la vista tots els ressorts amagats. Dues circumstàncies fonamentals sostenen aquest propòsit: el descobriment que Mary es lliura cada cop més sovint a la morfina, i la visita del merge que descobreix la malaltia d'Edmund. Evidentment, el drama explota amb tonalitats fortes, carregades. Però ara que la intenció era la sinceritat a qualsevol preu, el fons d'aquest drama és un trist alliberament.

A *A Moon for the Misbegotten* (Una lluna per als bastards, 1943), O'Neill, que ja havia retratat el seu germà en el drama autobiogràfic precedent, aquí en descriu el seu destí final. James Tyron junior estima obstinadament l'alcohol. Un tumor al cervell s'emporta ràpidament la mare. El dolor de James és tan fort que encara es resisteix menys a la crida del whisky. En el decurs del viatge que fa d'un extrem a l'altre dels Estats Units per acompanyar la despulla, al consol de l'alcohol hi afegeix el d'una puta. Se'n penedirà, però massa tard. No podrà conèixer l'amor en aquell món baix. Vet aquí els antecedents. Quan s'alça el teló ens trobem a una granja de Connecticut, propietat dels James, llogada a Phil Hogan, irlandès alcohòlic i incoherent, que recorda molt els personatges de Synge i d'O'Casey (força divertits, però, del món miner). La filla Josie té pocs atractius femenins però, com a bona irlandesa, té entusiasme i generositat. Pare i filla es dediquen a atrapar James per maquinari un bon casament, o com a mínim per tornar a comprar la granja a baix preu. Però no tenen en compte els seus tristos precedents, que el fan poc inclinat a la seducció. En segon terme hi ha el contrast entre l'efervescència dels instints pàgans i la realitat llunyana de Broadway, evocada contínuament. Es passa de la farsa camperola inicial al desbordament dels complexos, i d'aquí al pessimisme alcohòlic, del qual O'Neill s'ha convertit en propagandista convençut a les seves darreres obres. A part d'això, no posa gaire cosa de si mateix en aquest idil·li camperol. Es tracta d'un parèntesi en la saga familiar. Per altra banda, la vivacitat dels contrastos i dels tipus humans no hi manca gens.

A *Touch of the Poet* (La marca del poeta, 1958), el darrer dels drames pòstums d'O'Neill, té d'autobiogràfic el temperament de Cornelius Melody, fatxenda i romàntic, mesquí i somiador, massa semblant a James Tyron per no despertar la sospita d'una reminiscència personal de l'autor. Aquí, amb més claredat que en els altres drames autobiogràfics, es perfila l'antítesi entre el desenfrè present i la memòria d'un passat gloriós i aventurer, entre la dura llei de l'existència quotidiana i l'evasió cap al record d'una joventut lluminosa i feliç. Antítesi pròpia a la visió que O'Neill té de la vida, que més d'una vegada va dramatitzar, entre les forces clares i les forces obscures, d'on reneix sempre la vida, en un cel carregat de tempestats, de grans esperances i de petites certeses.

Intents de teatre social

En el quadre dels moviments culturals de caràcter autònom que es manifesten als Estats Units durant els anys 20, es van evidenciar intencions d'enquesta social.

A *Processional* (1924), el subtítol del qual precisa que es tracta d'una «simfonia-jazz de la vida americana», John Howard Lawson (nascut el 1895) uneix la novetat del tema a la novetat de la tècnica teatral. S'hi veu convergir els procediments del *music-hall* i les peripècies d'una vaga. Hi floreix l'amor, com a blanc de les intervencions vanes del Ku-klux-klan. L'autor recorre a motius melodramàtics convencionals, tot assumint-los (com a *L'òpera de tres rals* de Brecht) per l'eco que desvetllen en l'esperit del públic. Aquest conjunt d'elements fa ressaltar una polèmica de bona llei, típica d'un cert període històric. La resta de l'obra conserva el caràcter d'una aprehensió de la realitat hàbil i atrevida.

En la dramaturgia de Clifford Odets (1906-1963), els temes socials ocupen igualment un lloc destacat, sobretot al principi (que correspon a la crisi de 1929). *Awake and Sing* (Desperta't i canta, 1935) és un quadre penetrant d'ambients i de personatges proletaris, amb un fons de polèmica indignada que vol posar en crisi l'*American way of life*. *Waiting for Lefty* (Tot esperant l'Esquerrà, 1935) és una obra singular, en un acte, que ens fa assistir a una reunió sindical on es discuteix l'inici d'una vaga. Hi ha esquetxos que il·lustren els diferents discursos. La notícia de l'assassinat de l'agitador sindical Lefty (L'Esquerrà) comporta el vot per la vaga. L'obra adopta les formes típiques del teatre d'agitació, a la moda els anys anteriors a Moscou i a Berlín. Aquest gènere, lligat voluntàriament a circumstàncies ocasionals, aquí troba una manera d'exposició incisiva.

Tennessee Williams

La inspiració tènue però fina de Thornton Wilder (nascut el 1897-1975) es mou entre uns mitjans teatralment refinats i els ambients, trets amb realisme, de la vida quotidiana. Les seves nombroses obres en un acte són paràboles vinculades a les singularitats d'un cert món. *Our Town* (El nostre poble, 1938) descriu, amb llibertat d'ús de mitjans dramàtics, la vida i els personatges d'un petit centre urbà dels Estats Units. Els sentiments hi són vistos sota el seu aspecte poètic. *The Skin of Our Teeth* (La pell de les nostres dents, 1942) és una al·legoria burleta, semblant a les de Shaw, sobre el tema dels destins humans.

Les anàlisis que Lilian Hellman (1905-1984) dedica a les estructures psicològiques de l'alta burgesia *yankee* són més aprofundides, però expressades en un estil més tradicional. *The Little Foxes* (Les guineus, 1939) n'és el millor exemple. Dramàticament elevada, lúcida en la seva demostració, l'obra intenta aclarir les evolucions que pateix Regina Hubbard sota l'impuls de la cobdícia.

El brillant lirisme de William Saroyan (1908-1981) en *The Time of Your Life* (El temps de la vostra vida, 1939), la crida romàntica a la justícia de Maxwell Anderson (1888-1959) a *Winterset* (1936), el pacifisme sincer d'Irwin Shaw (1913-1984) a *Bury the Dead* (Enterreu els morts, 1938), les instàncies morals de Robert Ardrey (1908-1980) a *Thunder Rock* (1939), els drames d'actualitat de Robert Emmet Sherwood (1896-1955) i d'Elmer Rice (nascut el 1892) varen tenir un eco durador. Després de la guerra va aparèixer una nova generació.

Tennessee Williams (1914-1983) pertany a aquesta raça de dramaturgs que cultiven un univers propi, amb les seves figures simbòliques. Certament que fa una evolució, però sense separar-se gaire dels seus primers descobriments. No ens ofereix sorpreses, sinó més aviat desenvolupaments i crides. El punt de partida és el recull d'obres en un acte amb les quals va inaugurar la seva activitat, i que tenen, en germen, els seus personatges, els drames, els llocs, les situacions. És, en un cert sentit, un món proper al de Faulkner.

A *27 Wagons full of Cotton* (27 vagons plens de cotó «i altres peces en un acte», 1946), la vena de Tennessee Williams és exempta de complaències i de preocupacions exteriors. El teatralisme no hi abunda com a les seves obres següents. Els casos de patologia sexual, que són, tant en aquestes obres com en les altres, al centre de les preocupacions, aquí no són cultivades artificialment fins a caure en el gust per les anomalies. Williams escull els ambients segons un criteri folklòric «exotitzant» i dóna als seus personatges malalties nervioses. La seva inclinació més secreta i més autèntica —lirisme que, al mateix temps, és afecte per les seves criatures— apareix aquí més clarament que enlloc.

La galeria de retrats va des de mares imperioses i opressives a víctimes pròximes al suïcidi, a fadrinardes mitòmanes per falta de satisfaccions, a infants amb la consciència devastada. En definitiva, el tema és sempre l'oposició entre les exigències físiques i les possibilitats concretes que ofereix l'existència; oposició viscuda sota la capa de les inhibicions. Naturalment, la contradicció esdevé tràgica i té per rerafons l'aspiració a la llibertat i a la plenitud expansiva de les relacions sexuals. Es tracta de temes desenvolupats gairebé des de mig segle ençà en la cultura anglosaxona. L'escenari, una vegada més, en presenta una vulgarització, endolcida per aquest lirisme estetitzant que va impregnar bona part de les lletres nordamericanes de després de la darrera guerra, com es pot veure en Truman Capote i en Carson McCullers.

Aquests autors també van provar la via del teatre, i seguiren les passes de Tennessee Williams; van adaptar a l'escenari les seves obres narratives més pròpies a aquesta finalitat: *The Grass Harp* (L'arpa d'herba, 1951) de Truman Capote (1924-1984); *The Wedding Party* (La festa de noces, 1950) de Carson McCullers (1917-1967).

L'interès d'aquests intents és intel·lectual i no va trobar una sortida pròpiament teatral, de manera que aquests autors no varen continuar per aquest camí. Els temes i els ambients són força pròxims als de Tennessee Williams, però no tenen la mateixa cruessa. S'hi sobreposen el lirisme i la nostàlgia, és a dir una descripció més subtil de l'ambient, en detriment de l'interès per l'espectador.

En relació a les tradicions de la cultura anglosaxona, impregnades d'exigències morals, tota aquesta recerca autònoma pren el sentit de refús, de revolta; però, en substància, queda aïllada, només testimonia una tendència passatgera nascuda d'un narcisisme que agafa com a pretext la qüestió sexual.

La primera obra important —reconeguda com a tal per un públic ampli— que Tennessee Williams va escriure és *The Glass Menagerie* (Figures de vidre, 1945). Reflecteix els comportaments quotidians i els fixa en una dimensió, sense obrir-los més perspectives que la catàstrofe on seran precipitats els personatges.

Tenim, doncs, un habitatge miserable, perdut en els barris baixos de la gran ciutat. Laura hi camina a passets curts, coixa, diàfana, mandrosa. Viu només de somnis a través dels reflexos blaus i platejats de les seves figures de vidre, un petit tresor d'animals de cristall, entre els quals ha situat inconscientment el símbol fàl·lic de l'unicorn. De tota la família, només la mare, Amanda, fa la vida de cada dia, amb el mercat i els rebuts d'electricitat. Des de fa molts anys, Laura només recull els detritus i somia misèries. Tom, poeta (secret), passa el dia a la feina, en els soterranis d'un magatzem, i la nit, en la fosca opriment dels cinemes. Hi ha un visitant, que Amanda veu ja que posa l'anell al dit de Laura: és Jim, dedicat a la radiotècnica, a la recerca d'augment de sou, mastegador febrós de ciclet. Besa Laura breument, però, com un bon noi, s'apressa a dir públicament a la família que està promès de fa anys. És el final. Amb gestos poc hàbils, Amanda recomforta Laura, que està trencada com el cor del petit animal de vidre que Jim ha fet caure sense voler.

El drama resideix en l'aparició passatgera i il·lusòria de la felicitat. El fantasma de l'amor s'esvaeix. Ens trobem en el secret de les existències d'avui en dia, condemnades al treball sense saber perquè serveix ni quina finalitat persegueix. El petitburgès i l'obrer americans viuen sense perspectives. Per damunt d'ells hi ha imatges enlluernadores i els orípells del «lux», que ells veuen com en somnis. L'èxit pertany al qui s'aixeca. La qüestió que alguns es posen, ara arriba a les masses: per què fer-ho?

A *A Streetcar Named Desire* (Un tramvia anomenat Desig, 1949) entra en

escena Nova Orleans, amb el seu carrer dels Camps Elisis i un vell tramvia que té per nom Desig; és el color dels edificis, les variacions del jazz, el soroll de les veus i una llarg seguit de sobresalts en l'ànima de Blanche, que ha perdut l'amor quan ha descobert que el seu marit cedia a tendències anormals. Ell, que sap el menyspreu que li té la dona, no pot resistir la vergonya, i es mata a la vorera d'un llac, prop d'un *dancing* on l'ha portada. I també es el final per a Blanche: el seu desig ja no serà mai més satisfet, la seva recerca extenuant només la portarà al caos. A l'hotel Flamingo, Blanche té la porta oberta a tots els passants, perquè espia l'amor en cada rostre sense poder-lo reconèixer. A més, es mestra, i sedueix un alumne de disset anys. Llegeix poetes. Ningu no vol escoltar-la. És la faula del seu petit món. I no deixa d'oferir-se, però només la volen per divertir-se. Aleshores es dirigeix als Camps Elisis de Nova Orleans; a la nit, troba un jove obrer i se li ofereix, quan el seu rostre no mostra la fatiga dels anys. Llavors cedeix a la brutalitat del seu cunyat, l'egoisme brutal del qual és la causa directa del seu deliri. Fins i tot amb ell Blanche busca el desig, no pot estar-se'n. Però el sotrac és tan fort que perd la consciència. La fan tancar perquè deixi d'irritar el seu món.

El tema que Tennessee Williams recull aquí en to menor —amb més patetisme que sentit tràgic, i que condueix a la seva solució natural sense buscar-ne les causes ni els efectes, sinó amb esperit d'anàlisi atenta— deriva de l'exègesi duta a terme per Faulkner sobre el sentiment de la falta i de la condemna, d'una expiació sense esperança. Sentiment que pesa sobre els estats del Sud. Amb Faulkner i altres escriptors del Sud en descobrim els símptomes secrets. Tennessee Williams en fa massa fàcilment símbols d'evasió sentimental.

Summer and Smoke (Estiu i fum, 1948) és un exercici complaent de l'autor sobre els seus propis motius. Hi trobem l'habitual personatge femení vist sota l'angle de l'homosexualitat masculina, és a dir ridículament assedegat d'amor, fins al punt d'inspirar repugnància. L'heroi sembla simpàtic, més aviat brutal, disposat a tornar a entrar dins la norma després d'un aprenentatge de dissolució. Estem als estats del Sud, més justament a l'embocadura del Mississipi. L'estiu és calorós sobre els sentits, les il·lusions se'n van com el fum. Molta d'hipocresia i una mica de deliri travessen el poble, notablement segons la perspectiva on Tennessee Williams situa la seva aventura (1911). L'afegit de dos personatges exòtics, el pare i la filla Gonzales, mostra unes fórmules a la moda per obtenir còctels saborosos i, des del principi, és evident que la seva tasca serà de desfer el nus dramàtic ja que representen la intrusió d'un món estrany.

El mateix exotisme es manifesta en *The Rose Tattoo* (La rosa tatuada, 1951), anàlisi de personatges en to humorístico-sexual, del qual els emigrants italians en són les víctimes.

Camino Real (1953) i *Orpheus Descending* (El descens d'Orfeu, 1957) pertanyen

a la recerca portada a terme per Tennessee Williams en el domini de la pròpia inspiració i esdevenen purs exercicis formals.

A *A Cat on a Hot Tin Roof* (La gata sobre un teulat de zinc calent, 1955), el drama de fons sexual substitueix el romanticisme crepuscular. Aquí ens presenta sense vacil·lar un divertiment d'artificis aparents, a base de grans escenes i cops de teatre. No pretèn en absolut amagar que la seva única finalitat és fer estremir l'espectador mitjà de mecanismes i de convencions, de la falsedat dels quals l'autor és el primer convençut, però s'agrada de provar-ne l'eficàcia en vistes a l'èxit. *La gata sobre un teulat de zinc calent* projecta el tema sexual sobre el teló d'una deformació psicològica interior.

A *Sweet Bird of Youth* (Dolç ocell de joventut, 1960) repren el mateix tema en un llenguatge escènic cru i directe, que vol escandalitzar; és a dir, vol atreure una atenció mòrbida, particularment a Broadway, on encara hi havia una repressió puritana activa i on s'arribava a sublimar-la en una imatge idealitzada de les relacions sexuals. El protagonista, pobre i bell, ha viscut a un poblet provincià on només ha aconseguit atreure les mirades femenines i suscitat l'enveja dels nois de la seva edat. S'evadeix, doncs, per intentar l'èxit. Esdevé *gigolo*, entretingut per una dona rica i madura, antiga actriu a la recerca d'emocions. La població indignada el persegueix. Finalment, un grup de joves brètols el sorpren i el castra, per venjar-se'n. El drama es basa en aquesta escena mestra que, encara que passi entre bastidors, procura un calfred de complaença basat en el complex de castració que la psicoanàlisi diu que és tan estès.

Com es pot veure, la temàtica de Tennessee Williams ha acabat per perdre tot el contacte amb una veritat directa i ha esdevingut l'explotació repetida i hiperbòlica de motius d'èxit d'aquell qui ha trobat el favor del públic. També posa en moviment un mecanisme d'excitació de la sensibilitat semblant al reflexos condicionats que descriu Pavlov.

The Night of the Iguana (La nit de la iguana, 1961), obra en un acte transformada en drama en tres actes, no comporta res de nou en vista a la producció precedent. El decorat s'ha desplaçat dels estats del Sud a Mèxic. L'exotisme s'accentua i, amb ell, el novel·lesc i el melodramàtic.

En Tennessee Williams és fonamental l'impuls psicològic que fa que el personatge sigui la víctima més o menys conscient. Representant aquest impuls, l'autor no fa mai abstracció de l'ambient on viu, del qual n'és un producte enmig de circumstàncies determinades. A les lleis evolutives de l'home, en tant que subjecte biològic, s'hi superposen dialècticament les lleis de les estructures socials on es desenvolupa. Així es crea un entrecruament de causes i efectes.

Arthur Miller

En els seus drames, Arthur Miller (1915) relega a segon terme les reaccions, diguem-ne biològiques, de l'individu per concentrar-se sobretot en el seu comportament de cara a les normes socials que en determinen l'existència, la posició, l'èxit.

Miller construeix els personatges i la intriga de manera tradicional. D'una banda, reflecteix la naturalesa i les contradiccions de certs esdeveniments que afecten determinats ambients; de l'altra, tendeix a posar-los en perspectiva, de manera que n'aclareix en sentir, encara que sigui implícit. En les seves obres, la historicitat s'exerceix tant per referència directa a les hipocresies notòries de l'*American way of life* com per l'actualitat dels temes que exposa, pel retrat que fa dels estats d'ànim. Adjunta una consciència moral proclamada (sempre es percep la incursió en la realitat representada) al sentit de la construcció dramàtica. Aquesta associació li assegura l'afecte i l'estima del seu públic. Pel que fa a l'autenticitat, sembla dubtosa en moltes relacions. Corrents diversos, ja visus i eficaços en la cultura dels Estats Units, conflueixen en el teatre de Miller.

Awake and Sing de Clifford Odets conté en germen una gran part de les seves concepcions; per exemple, l'arquetipus dels personatges. L'obra, desigual però valenta, de John Howard Lawson s'obria ja a horitzons més amplis. En altres paraules, Miller recull els fruits del que havien sembrat les avantguardes americanes (en sentit ideològic) del Group Theatre al Federal Theatre, i obté l'èxit que tan avar havia estat deu anys abans.

A *All My Sons* (Tots eren els meus fills, 1949), es va parlar d'ibsenisme. Després d'unes quantes generacions, el conflicte inherent a la família americana va esdevenir obert. La rebel·lió, en aquest drama, es determina concretament. No es fuig pas davant les responsabilitats. Joe Keller, fabricant d'armes, ha lliurat a l'aviació del seu país en guerra uns cilindres de motor avariats. Cauen vint-i-un avions. Esclata l'escàndol, seguit d'un procés. Joe Keller se'n surt inculpanent el seu soci, i remprèn la seva profitosa activitat. Tot continuaria dins les regles, i el sistema de l'*struggle for life* es consagraria definitivament si el drama no revisqués, d'una manera tràgica, en la consciència dels fills, que s'hi rebel·len. Es creu que Larry, el més gran, ha desaparegut en vol. Annie, la seva promesa, revela que s'ha suïcidat pel pes de la vergonya i l'escàndol. El fill petit, Chris, ha volgut creure en el seu pare però, com Larry, situat davant el sacrifici quotidià de la guerra, ha vist sorgir en ell el sentit de la responsabilitat i la certesa que el seu pare ha matat. La certesa que el seu pare, sense saber-ho, és un enemic. L'ataca quan descobreix l'engany del procés i es desespera quan el sap culpable de la mort de Larry.

El contrast entre dues generacions, entre dues maneres de veure la vida i la societat humana, queda com a màxim a nivell d'enunciat. I el que poden ser els termes actuals, als Estats Units, són explicats des de l'exterior. Chris experimenta una incertesa real, però de manera indistinta. La seva inquietud el posa en un estat tràgic d'angoixa. Vol deixar la casa paterna. Per què? Per anar on? Per ara, tot és vague i només és certa la desorientació que tenen els antagonistes.

Amb *Death of a Salesman* (La mort d'un viatjant, 1949), Arthur Miller sembla voler arribar al fons del procés iniciat. Les sospites que podien néixer quant a la naturalesa de l'obra de Miller, eran nombroses: el *leitmotiv* (insuficiència de l'*American way of life*) no era original, després d'una literatura americana tan abundant sobre el tema, i les raons d'aquesta insuficiència no han estat pas aprofundides. S'hi discerneix l'evidència d'un partit pres literari (literatura de segon ordre) de cara a la realitat examinada, una inclinació al patetisme; aleshores el buf tràgic no ve dels fets en si, sinó de la voluntat de l'autor, d'una ambició generosa. S'hi opera una curiosa barreja —que aviat esdevé confusió— de detalls crus i de percepcions metafísiques. L'escenari es converteix en tribunal, però no s'hi distingeix entre l'acte d'acusació i els arguments de la defensa; no s'hi sap ben bé qui és el condemnat (de manera que les intencions, de tendència ibseniana encara, semblen ofegades per les dades reals que s'hi aporten).

Si hem de dir la veritat, així com l'estil del diàleg és de factura diguem-ne «cinematogràfica» (és a dir, que segeuix les formes corrents del llenguatge que desencadenen fàcilment les emocions del públic), també la construcció i el propòsit del drama deriven clarament de la gran literatura americana (per exemple de Thomas Wolfe); aquesta polarització s'exerceix sobre un pla que imposa l'obra a un públic ampli i que, de tant en tant, sacseja. L'escena central és el descobriment, per part del fill gran, un adolescent, d'una aventura del seu pare Willy. Un ídol, que era l'ideal de la vida, cau. Aleshores el suspensen als exàmens, després robarà, fracassarà en tot. Mai no es podrà guarir d'aquest traumatisme i de la seva ruïna total, que serà la causa d'una trobada fortuïta amb l'amant del seu pare, i que arrossegarà tota la família. Willy assisteix a la decadència del seu fill, progressiva com la seva pròpia. Ara està cansat, té l'esperit pertorbat. El fan fora de la feina per ineficàcia. I se suïcida per beneficiar els seus amb l'assegurança de vida. Fins al darrer moment, havia pensat poder tenir èxit i riqueses amb les seves maneres de fer simpàtiques, «populars», ben vistes. L'èxit consistia a vendre bé la mercaderia. Els seus fills l'haurien no només seguit sinó sobrepassat. El *common man* viu per somiar-se superhome. Ara bé, la gran indústria ja no té necessitat de viatjans dotats d'una personalitat forta. Les persones desapareixen dins la massa, els superhomes es tornen humorístics. La seva individualitat perjudicaria el procés de producció. Ja s'ha acabat l'època de l'oncle Charlie i de la caça de l'èxit. I mor, ell, l'heroi de l'èxit, el

personatge que, pot ser, havia estat el protagonista de la història americana.

En relació a *Death of a Salesman*, *The Crucible* (Les bruixes de Salem, 1953) no presenta pas gaire novetats en el terreny artístic. El drama precedent proposava un examen més detallat de les psicologies, una progressió més rica i menys fàcilment determinada per la tesi. *The Crucible* posseeix un atot que li confereix una força més gran: la presa de posició en el si de l'actualitat. Els personatges tenen la pasta de l'heroi modern, han deixat d'assemblar-se a l'heroi romàntic a l'estil de Schiller. Però el drama és sempre el mateix: el conflicte entre el bé i el mal.

Des de les primeres escenes es veu fàcilment on ens vol portar l'acció i, no obstant això, se segueix amb agoixa l'espectacle del sacrifici de John Proctor. Una vegada més, el teatre es fa intèrpret d'una situació portada al paroxisme; ja sigui perquè les creences per les quals hom és jutjat d'irrespectuós ja només pertanyen a alguns, que les volen imposar encara que ni ells mateixos hi creguin, o perquè aquestes creences entren en oposició flagrant amb l'evolució històrica. *The Crucible* il·lustra aquesta situació tot explicant els esdeveniments de fa dos segles. Però el procés de les bruixes esdevé una al·legoria dels processos actuals contra l'esquerra. La inhumanitat dels procediments amb els quals es rodeja l'acusat per mostrar-lo culpable, l'absurditat d'una definició de la veritat que en fa l'instrument del poder, formen la intriga i l'ossada psicològica del drama. Però la semblança amb el film de Carl Th. Dreyer, tret de la novel·la de Wiers Jensen, *Dies Irae*, evidencia la feblesa artística del text de Miller en relació a la complexitat de la visió de Dreyer, a la puresa del seu estil, a la claredat de la seva lluita per la llibertat espiritual. Però Miller té la força de l'actualitat, el vigor de la tensió i de la progressió escènica, l'impuls de l'heroisme i dels ideals dels dos protagonistes, tractats molt hàbilment, amb les perplexitats, les febleses aparents, que es resolen finalment en el comportament previst.

Els personatges de *The Crucible* són, en conjunt, molt generals. En l'essencial, personifiquen cadascun d'ells un element del teorema que es vol demostrar. Les posicions ideològiques de Miller estan mancades de matèria ètica, contràriament a les de Schiller. Corren el risc de semblar demostratives, no lligades concretament a una realitat històrica. El que l'autor mostra és la representació de psicologies histèriques col·lectives i de les infamies que en poden néixer pel mecanisme d'un procés. Però hi ha dues trampes que el guaiten a meitat del camí. La primera, la més comuna, li és posada per l'èxit. La segona, per la temptació de crear un edifici teòric, una obra abstretament ideal, inscrita en les seves estructures conceptuals, a la qual es tracta de fer adherir el seu treball. L'experiència cultural és el que desactiva aquestes peces (la qual, sovint, porta una manca d'espontaneïtat.)

Existeixen dues versions de *A View from the Bridge* (Panorama des del pont, 1955). La primera, en un acte i en vers (que no va ser considerada gaire brillant), es fa eco de les concepcions i temptatives de T.S. Eliot (d'una

naturalesa ben diferent). La segona, en prosa, cedeix totalment a l'exigència teatral i a la nineta dels seus ulls, el naturalisme; hi alia, com ha fet notar justament Eric Bentley, el sexe a la política (o potser hi fa predominar el primer). No és fins cap al final que s'arriba al tema de la delació, amb el que això comporta, tant de cara a les relacions generals entre llei natural i llei social, com de cara a les delacions anticomunistes, corrents en aquell moment. Bentley remarca també la presència d'un motiu típicament teatral: «ho és o no ho és» (homosexual) —suspense d'algunes peces cèlebres de Lillian Hellman, de Tennessee Williams, de Robert Anderson. L'ambient mateix i l'intent de versificar es remunten a Maxwell Anderson (*Winterset*).

En resum, per un tema que només exigia un llenguatge, però ben precís, ens trobem en presència de diversos llenguatges escènics. Hi ha confusió entre voluntats subjectives i realitats objectives, entre exigències interiors i experiències només consumades a mitges. Ens trobem, també, amb el tot inserit, com és costum en Miller, en una harmonització escènica precisa, en una escriptura sobradament vigorosa. Sovint passa, potser la majoria de vegades, que el creador deixa escapar la creació de les mans, sense captar-ne el sentit veritable. Però aquí sembla diferent: a la confusió de les intencions correspon la confusió del fet dramàtic (encara que busqui, si no explicar, com a mínim constatar); al desordre dels temes correspon la improbabilitat de les psicologies —que se'ns apareix particularment en aquesta obra, perquè en coneixem els orígens nacionals.

La vida dels emigrants italians a Amèrica ha suscitat sovint l'interès i la curiositat dels *yankées*, són in comptables els films que l'agafen com a fons de les intrigues melodramàtiques, i un bon nombre d'obres teatrals se n'inspiren directament. Miller fa la impressió de treure les constants psicològiques del món que vol representar, més d'una literatura preexistents, que no pas de les seves experiències personals. Qui conegui la Sicília de l'època sap bé que els joves tenen una mentalitat molt més evolucionada que la dels dos emigrants Marco i Rodolfo. Igualment, l'encegament d'Eddie Carbone davant els seus instints i les seves inclinacions, hi són, sembla, per a la comoditat de l'autor que vol caracteritzar el personatge (estimar la filla d'una germana de la dona, fins i tot si se l'educa com a filla pròpia, no és gaire greu, sobretot per a les poblacions meridionals, per justificar traumatismes psíquics).

És evident que Miller vol posar en contradicció flagrant tres gèneres de llei: la de l'instint, la de la solidaritat (*omertà*), d'ús en la màfia, i la llei civil. Les referències directes al que passava al voltant de Miller durant la campanya maccarthysta (i més particularment a Elia Kazan) són clares. El que ens deixa perplexos és la contradicció entre el desig d'afrontar francament aquestes situacions —profundament tràgiques— i l'adaptació forçada d'un tema i d'un ambient a aquest fi. D'aquí ve una certa vel·leïtat, una certa manca de maduresa intel·lectual, que es tradueix en una dificultat profunda davant la

finalitat que s'havia fixat i en una forma prestigiosa, però simplista, damunt l'escenari.

La introducció de Miller al seu recull d'obres dramàtiques es revela molt aproximativa en el pla tèdric. En canvi, ens forneix elements interessants pel que fa a les seves experiències concretes. El turment d'un dramaturg en contacte directe amb l'escenari hi és ben descrit i detallat. Miller confessa haver escrit vuit obres teatrals abans de veure representada la primera, i a continuació explica que l'elaboració de les següents va ser lenta i complexa. També declara que la seva obra preferida és *A Memory of Two Mondays* (Record de dos dilluns, 1955). No obstant això, va tenir menys èxit que altres obres, ja sigui perquè era en un sol acte (forma de la qual el públic i la gent de teatre desconfien), ja sigui perquè els pecats majors de Miller s'hi atenuen en favor de recerques psicològiques; és a dir, que hi abandona el teatralisme buscant una participació més íntima en la vida dels personatges i el seu destí.

A Memory of Two Mondays desvela la vena autèntica de Miller, no destorbada pel melodrama, lliure de convenció i de simbolisme. El llenguatge i l'art de la representació hi abandonen tot recurs exterior. El petit drama que esclata dins el despatx d'expedició posa en evidència l'angoixa de les innumerables vides lligades a un treball al qual se senten absolutament estranys, en un ambient que la força de les coses fa desolador. El jove heroi de l'obra aconsegueix evadir-se'n, i això fa que la condició dels seus col·legues encara sigui més negra. A força de detalls i particularitats reunits atentament, Miller aconsegueix suggerir l'atmosfera de trista resignació on viuen els grups cada cop més grans de la burocràcia. Fa versemblants les accions, que són en realitat reaccions, i els sentiments que són ressentiments. És la derrota.

After the Fall (Després de la caiguda, 1963), que evoca les relacions entre l'autor i Marilyn Monroe, així com entre els intel·lectuals i les autoritats dels Estats Units, no ofereix gran cosa de nou. És típicament una obra per al gran públic, posada al dia en el pla tècnic gràcies al *flash-back*, i enlluernadora d'autobiografisme fàcil.

El repertori de Broadway

El repertori mitjà de Broadway no basa la seva atracció en l'habilitat teatral, aplicada a variacions sobre un tema que esdevé cada cop més convencional (per exemple l'adulteri). Té per base temes realistes, particularitats de costums, problemes socials, referències directes de la vida quotidiana vista en els elements més característics i, en cert sentit, més dramàtics. És per això que aquest repertori és variat i presenta interès de

contingut, que descriu la societat americana en un to sovint humorístic, de vegades greu, i que constitueix un testimoni encara que quedi en la superfície. Les seves formes, ben construïdes segons les regles dramàtiques, de vegades tenen audàcies mesurades que les fan *up to date*. Per assolir un èxit complet (que arriba un cop cada vint obres), cal que a la felicitat inspiració de l'autor en la tria d'un tema de gran interès (eventualment un poc escandalós), s'hi afegeixi la possibilitat de donar treball a Broadway (i atesos els costos de producció elevats, això no és gens fàcil).

L'adaptació que varen fer Howard Lindsay (1889-1968) i Russel Crouse (1893-1966) d'un conjunt de contes de Clarence Day es va mantenir en cartell deu anys. *Les històries de la família Day* varen aparèixer al començament en forma de breus esquetxos en el *New Yorker*, i eren records que Day fill evocava des del llit on jaia paralitzat. Aquestes *Històries* estaven destinades a esdevenir naturalment un clàssic americà. Són un document cordial sobre una nació a la recerca de la tradició, reproduïxen els alts i baixos d'una vida serena, en honor d'un públic sacsejat per veritables borrasques. *Life with Father* (La vida amb el pare, 1939) conserva la gràcia i l'elegància irònica dels records victorians. En un món de carrosses, de tradicions, de negocis naixents, de tramvies de cavalls, de plantes d'interior, de fru-frus i de puntes, es desenvolupa l'alegre història d'un baptisme que gira cap a la història d'amor. El pare, industriós, lògic i pràctic, i la mare, tendra, il·lògica i aparentment eixebrada, són els personatges reals, els tipus d'una tradició familiar establerta. No coneixen ni dubtes, ni incerteses; viuen en un món sòlid. Un creu en els diners, l'altra en l'església episcopal; les seves baralles són proves d'amor, un amor que no es diuen però que es veu a través de la seva seguretat. Clarence Day i, a través d'ell, Lindsay i Crouse, han presentat aquí un passatemps sense conseqüències. La continuació, *Life with Mother* (La vida amb la mare, 1949), entusiasma set anys els espectadors.

A Tea and Sympathy (Te i simpatia, 1954), de Robert Anderson (1917), Tom Lee, hoste d'un «college», té la desgràcia de preferir la música al beisbol, de jugar bé al tennis però sense energia, i d'interessar-se més pels poetes que per les noies. Els seus companys, que observen amb escàndol els seus cabells llargs, el seu pas lleuger i delicat, ja no tenen dubtes quan saben que se n'ha anat a prendre un bany al riu amb el professor suplent Harris. Per contra, Laura, dona de Bill, el professor a qui el pare de Tom ha confiat el seu fill i amb els quals viu, ha comprès que Tom és un home, però un home diferent, que posseeix les virtuts, i no la rudesia, de l'adolescència. El joc dramàtic és hàbil. En l'espectador no advertit, s'ha creat una tensió creixent sobre el punt de saber si Tom és o no és això de què se l'acusa. La polèmica es basa en el mite de la virilitat, de moda a les escoles americanes, i en la preponderància que hi pren de vegades l'ambició esportiva.

A Hatful of Rain (Un barret ple de pluja, 1954), de Michael V. Gazzo, les imatges, els personatges i les psicologies són rebuscades, a excepció d'algunes

particularitats menors, agafades de la vida quotidiana. Segons la filosofia de Gazzo, «es treballa, es treballa i, a fi de comptes, ens troben amb un capell ple de pluja». Aquest aforisme i la família que es troba en l'obra recorden molt *La mort d'un viatjant*. La variant és que un dels fills, heroi de la Guerra de Corea, s'ha habituat a la morfina per guarir-se de les seqüeles de la tortura i de la captivitat. Acabada la cura, refusa de renunciar al paradís artificial i porta una existència cada vegada més envilida, fins que la dona i la família aconsegueixen salvar-lo en el moment en què estava a punt de caure definitivament sota l'autoritat dels venedors clandestins.

A *Marty* (1955) i a *Middlenight* (Mitjanit, 1957), Paddy Chayefsky (1923) agafa una determinada burgesia novaïorquesa en els aspectes més vulgars i intenta revelar-ne el drama secret. En fotografia els actes típics, les reaccions, els caràcters, preocupant-se de no fer intervenir mai la seva personalitat, si més no de manera evident. Això repeteix l'experiència portada a terme pel teatre intimista francès després de la primera guerra, la complica amb problemes sexuals i hi negligeix la recerca d'estil per adherir-se a la crònica quotidiana.

L'autor que ha suscitat més interès aquests darrers temps és William Inge (1913-1973), a qui devem *Come Back Little Sheba* (Torna, petita Sheba, 1950), *Picnic* (1953), i *Dark at the Top of the Stairs* (Fosca dalt dels estels, 1958). No hi ha gaire unitat d'inspiració entre les tres obres, i no es pot dir que l'autor s'hagi circumscrit a un món propi. Es constata una tendència a descriure la vida quotidiana de famílies americanes mitjanes, amb les alegries i les penes, en el si d'esdeveniments normals. Els personatges hi són esbossats amb un cert sabor i les atmosferes estan pintades amb realisme i veritat. L'autor vol, sobretot, fer agradable la representació, tintada de lirisme. William Inge no sorprèn mai, no ultrapassa els límits del bon gust i tampoc no decep. El seu repertori és característic d'una societat a què agrada trobar-se retratada en l'escenari, en petites aventures del *common man*, i verificar així la solidesa de les seves estructures.

Broadway renova lentament temes i maneres. El *musical show* és la seva força. El gran èxit de *West Side Story* (1960) n'és el millor exemple. S'inspira en una idea de Jérôme Robbins (1918): situar la història de Romeu i Julieta en el West Side, entre els portorriqueny i els *teddy-boys*, i contar-la en seqüències coreogràfiques, de cançons, i amb algunes escenes breus parlades. Dit altrament, segons un sistema semblant al clàssic de l'òpera vienesa. El text és d'Arthur Laurents (1918) i la música de Leonard Bernstein (1918-1990) —però la música només hi té una funció decorativa. Els intèrprets són joves, frescos, espontanis. L'univers plàstic i passional, ja evocat per Robbins en els seus ballets (de *The Cage* a *Opus Jazz*), es tradueix en un drama destinat a públics molt amplis i es comercialitza d'una manera determinada. Els intermedis coreogràfics són, de fet, els moments culminants de l'espectacle. Els intèrprets haurien de ser cantants i, a la vegada, dansarins

i actors. Però en realitat són dansarins capaços de cantar i d'interpretar.

L'espectacle s'organitza al voltant del muntatge coreogràfic de Robbins, que és d'una tècnica segura. Robbins no compta amb els recursos individuals sinó amb els dels conjunts; ni amb els del text (que no surt pas dels carrils de la banalitat), sinó amb la fusió entre els intèrprets i amb la convicció que els anima. Les particularitats realistes de la intriga i del diàleg són prou vagues per engendrar un interès de debò. Més vives són les notes de color, quan el vestuari domina sobre l'escena que s'interpreta, o el gest i l'actitud sobre la inflexió. Les diferents formes adoptades s'equilibren amb naturalitat. La successió de quadres i el ritme són clars i brillants.

En els conjunts prestigiosos, on millor s'expressa el talent de Robbins, veiem aparèixer els nusos dramàtics que organitzen la progressió. La forma mixta i contaminada no exclou en absolut la tensió dramàtica, però és la dansa i no la música el que l'aguanta. Dansa que, sense caure mai en la pantomima, de vegades assoleix una força de vida i de realisme que fa de Robbins l'intèrpret per excel·lència de la vida, en una metròpoli on la massa pateix directament l'engranatge social i, per tant, es més inquieta.

Les adaptacions de grans obres novel·lístiques —Dostoievski, Tolstoi, Cervantes, Flaubert— donen de vegades bon resultat, perquè subsisteix alguna cosa dels seus personatges sòlids. Els dubtes només arriben als qui ja coneixen l'original. Es pot crear un equivalent escènic del teixit narratiu. En alguns casos, la transposició s'aguanta o, com a màxim, vulgaritza honestament l'obra d'art original.

Però no sempre és possible operar en bones condicions. Habitualment, hi ha tal distància entre l'espectacle i el relat, i l'empobriment és tal, que l'original, en lloc de ser vulgaritzat, sembla sobretot desviat. Aleshores, l'efecte de l'adaptació és francament negatiu. El diàleg narratiu té un sentit ben diferent del diàleg dramàtic i, en la majoria dels casos, transferir damunt l'escenari un diàleg incorporat a una narració és absolutament arbitrari. Per damunt de tot, això falseja el significat artístic. Per regla general (amb honroses excepcions, certament), com més mediocre és una novel·la, millor s'assoleixen les seves transposicions teatrals, perquè aquestes transposicions tenen menys dificultats per resoldre i s'exerceixen sobre una matèria primera prou bruta; per tant, subjecta a una nova elaboració.

Així doncs, Broadway ha agafat per costum l'adaptació de *best-sellers*, amb la condició que els personatges i les atmosferes no siguin massa minces per fer-ho. L'experiència mostra, en efecte, que sovint l'èxit de llibreria afavoreix de manera decisiva l'èxit al teatre. En la majoria dels casos, el mòbil és, doncs, del tot exterior. Aquest costum s'ha estès molt després dels vuit anys de representació que va tenir *Tobacco Road* (La ruta del tabac), versió de Jack Kirkland d'una novel·la d'Ersine Caldwell.

MITE I SIMBOLISME

De Maeterlinck a Ghelderode

A finals del segle XIX, a Europa es constata un moviment cultural complex que es rebel·la contra la societat, agitant uns ideals aparentment antiburgesos. Aquest fenomen és específicament cultural, s'inspira en un renovament de l'estudi de l'antiguitat pagana i en la descoberta dels tres grans profetes no escoltats del segle, Kierkegaard, Dostoievski i Nietzsche. Se sotmet la vida i l'art a nous criteris de judici, els de la bellesa i de la llibertat moral, de la forma perfecta. Les expressions d'aquest moviment són nombroses, les influències culturals que les causen directament són diverses i de vegades contradictòries; és una confluència d'elements contrastants. Però l'orientació general és única i acabarà per portar, com veurem, a una visió purificada de la vida, que serà realista encara que miri als cims (*La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *The Elder Statesman* d'Eliot).

Com s'ha observat, aquest moviment, de vegades anomenat impròpiament «decadentisme», és l'expressió d'un medi burgès que aspira a una hegemonia, basada en motius coherents i exercida segons mètodes obertament estranys a tota moderació moral. No és pas aquest el lloc de discutir-ne la importància històrica. El que s'hi pot posar en evidència és la perfecció artística i, per tant, el significat de determinades obres i l'exemple que han donat. El substracte dels interessos hegemònics que dissimulaven no treu res al fet que expressen una consonància amb un estat d'ànim inscrit en la història (la recerca d'una vida superior, excepcional) i que, per tant, són reveladores.

La majoria dels creadors d'aquest moviment han preferit la poesia lírica o

l'assaig a la novel·la, i han vist en l'art dramàtic el vehicle més apropiat als seus desigs i a les seves aspiracions respecte del públic. Recordant l'experiència grega, han volgut donar al gènere dramàtic l'abast d'un esdeveniment col·lectiu. Han alimentat els somnis i les al·lucinacions d'un públic determinat, desitjós com ells d'evadir-se de l'època industrial i de dominar-la. Representaven un intent d'afirmar-se i donaven una visió onírica a aquesta afirmació, a la qual aspiraven debades vastes capes socials, a les quals l'escenari va donar un succedani.

Creador de poca inspiració, Maurice Maeterlinck (1862-1949) tingué el mèrit d'haver elaborat una forma teatral lliure de les convencions realistes i dedicada a l'evocació del món i d'estats d'ànim. La seva característica principal és, en definitiva, suggerir. En ell, el lirisme esdevé *leitmotiu* de l'emoció. L'exemple de Maeterlinck va tenir molta ressonància. Flamenc de llengua francesa, el jove poeta trobà ràpidament el seu lloc en el moviment literari simbolista, nascut a París. El seu lirisme entronca amb el dels seus amics i companys de treball, Georges Rodenbach o Emile Verhaeren, amb una nota sens dubte més continguda, més delicada, que intentava crear atmosferes que s'elevessin de la zona subterrània de l'esperit.

Després del seu primer recull de versos, Maeterlinck, establert a París, escrigué una sèrie d'obres en un acte, de contingut enrarit, però on s'inscriuen els temes dominants de l'existència—el somni, la puresa, la mort—, amb un impuls de vegades místic, de vegades purament poètic. Són obres els personatges de les quals perden tota la matèria per esdevenir fantasmes pàl·lids d'una realitat viscuda en un temps vagament arcaic. Les més singulars i al·lucinants —*Les Aveugles* (Els cecs, 1890), *L'Intruse* (1890) i *La Mort de Tintagiles* (1891)— representen, en el moment de la seva creació, la fase més avançada de la recerca dramàtica perquè instauren una relació nova entre el personatge i l'atmosfera, i donen la primacia a aquesta última, en un context expressat i no expressat, etern i present.

Pelléas et Mélisande (1892), en tres actes, és un assaig més actiu en aquesta direcció. Claude Debussy va prendre fidelment el tema per a la seva òpera, en la qual els atractius de l'escenari coronaren la seva música.

La primera producció de Maeterlinck es desenvolupà durant els deu darrers anys del segle XIX i, a poc a poc, va agafar una gran importància en l'evolució històrica de les formes dramàtiques. El seu art, fet de suspensions, d'accents, de rèpliques breus que cauen en el silenci i que suggereixen imatges fantàstiques, es trobà en clara oposició amb el teatre naturalista que era el que aleshores primava. Els primers drames seus, degut a aquesta rebel·lió contra l'estreta versemblança del fet escènic, contra les lleis tècniques que en regulaven els efectes, en favor d'un lliure abandonament a la visió imaginària, exerciren una influència potent i modificaren l'estructura de l'espectacle teatral.

Devem al poeta simbolista Paul Fort, en col·laboració amb Lugné-Poe, el

naixement del Théâtre d'Art, forta reacció contra els principis del Théâtre Libre. La dramaturgia de Maeterlinck hi té un lloc central i serveix d'abanderada per a la recerca profundament poètica que Lugné-Poe es proposava (i que va continuar molt de temps, amb fortuna diversa i en les direccions més variades, inclosa la d'un teatre-circ ambulat).

Després de 1900, Maeterlinck es va fer capdavanter decidit de la fe catòlica i del seu aspecte «sensorial», i va cultivar el gust d'una ironia màgica: *Monna Vanna* (1902), *L'Oiseau bleu* (L'ocell blau, 1908), *Le Miracle de Saint Antoine* (1910). Al mateix temps, publica les obres de contingut edificant, d'una ètica «redescoberta», de gènere preraphaelita. En aquest segon grup, la vena de Maeterlinck se sotmet més a l'escenari i es fa més concret quant a les intrigues i als personatges, sense deixar l'ambient de falla que li era propi. En queda el gust flamenc per la imatge, aquesta vegada temperada per un somriure afectuós. La llegenda baixa a la vida quotidiana i esdevé apleg.

Per una refracció singular, aquests tres drames foren rebuts per la cultura russa de l'època, que es dirigia, abans que esclatés la Revolució, cap a una floració mística i simbolista. Van ser muntats per directors com Stanislavski, Meyerhold i Vakhtangov, que els utilitzaren per crear noves formes d'art teatral, en uns espectacles que foren fites en la història de l'escena russa.

Dins el quadre del teatre simbolista, Emile Verhaeren (1855-1916) va escriure un gran drama de caràcter social, *Les Aubes* (1898), on els temes revolucionaris del socialisme van penetrar les formes dramàtiques d'avantguarda. És una història on hi prenen part les masses i els líders que els volen rescatar de la servitud, en un moviment coral grandios. Aquest drama va tenir també una funció singular en la vida teatral russa: inaugurar, l'any 1919, el nou Teatre de Meyerhold i, en conseqüència, tot el teatre revolucio-nari soviètic. Maeterlinck i Verhaeren varen tenir, així, una importància històrica com a iniciadors d'un nou sentiment i d'una nova llibertat dins el teatre.

Un altre belga, Fernand Crommelynck (1885-1970) col·loca els mateixos ambients i el mateix univers en un pla deliberadament humorístic, grotesc, segons el gust de la primera postguerra. Per això, porta a l'exasperació paradoxal les dades que li ofereix la relació entre l'individu, el proïsme i la societat. L'obsessió abstracta de l'adulteri és tan pesada que la víctima decideix la certesa i no la sospita, per tant obliga la dona a consumir la traïció davant els seus ulls. Es tracta de *Le Cocu magnifique* (El banyut magnífic, 1920), peça rica, d'un llenguatge brillant, ardent, apassionat, desbordant. L'alegria que donen l'or i el poder que se'n deriva es transforma progressivament en malson; és *Tripes d'or* (Tripes d'or, 1925) on, per una fatalitat, la digestió del personatge produeix residus preciosos. Amb tota evidència, el procediment és dur, fins a les conseqüències extremes, unes constatacions sobre els dos pivots de l'existència humana, l'amor i el profit; es tracta de reproduir en termes immediats i concrets el que passa en l'interior d'una ànima, de descriure'n teatralment els moviments.

Carine ou la Jeune Fille folle de son âme (Carine o la seva estimada noia boja, 1929), i *Chaud et Froid* (Calent i fred, 1934), persegueixen igualment les anomalies i els absurds que es teixien en l'ànima humana, però en un to més agradable i dins els límits d'un joc còmic normal.

Crommelynck fa aquí l'entrada al teatre de *boulevard*, paral·lelament a les amargues constatacions d'un Stève Passeur, a la malenconia d'un André Birabeau, als brillants esbossos de costums d'un Edouard Bourdet i al lirisme sentimental d'un Marcel Achard. La seva vena més pura es vincula, com amb Maeterlinck, a la visió flamenca d'un món obscur i ardent, a les imatges d'Ensor traduïdes en un diàleg de vegades cru, de vegades líric, de vegades desencantat, de vegades turbulent. L'establiment de Crommelynck a París augmenta el seu ofici i les seves referències culturals, però li fa perdre el seu univers autònom i tancat.

Michel de Ghelderode (1898-1962) parteix d'una matriu completament semblant, però s'obre cap al terreny fantàstic. Interpretat gairebé sempre en teatres d'avantguarda, la seva producció, molt vasta, reuneix i expressa els temes culturals més diversos d'aquest segle. La seva imaginació transposa les llegendes històriques o locals de què es nodreix: *La Mort du Docteur Faust* (La mort del doctor Faust, 1926), *Barrabas* (1929), *Escorial* (1929), *Hop Signor* (1938), *Fastes d'enfer* (Fastos d'infern, 1942).

Magie rouge (Màgia roja, 1931) és una construcció massiva i fantasista sobre el tema de l'avar enganyat, amb un llenguatge sarcàstic i inflat. *La Balade du Gran Macabre, farce pur rhétoriciens* (La balada del Gran Macabre, farsa per a retòrics, 1934), amuntega motius simbòlics, lírics i grotescos, amb alguns trets força sorprenents d'humor negre. És una història farcida de tota mena de temes fabulosos i llegendaris, que s'inspiren en la tradició de l'art flamenc.

A *Escorial* i *L'École des Bouffons* (1937), Ghelderode imagina una sèrie de personatges llegendaris, bufons de la cort de Carles V i de la de Felip II. Aquestes obres assoleixen una gran intensitat dramàtica perquè responen millor que les altres a la naturalesa psicològica secreta del seu autor. Reflecteixen directament la seva imaginació, que gaudeix a desvelar l'informe i el monstruós, encara que sigui des d'aparences molt caricaturesques i, en última anàlisi, agradables.

Ghelderode troba els accents més sincers i més personals quan s'inspira en la naturalesa i en la gent del seu país, per exemple a la pantomima *Masques ostendais* (Màscares d'Ostende). La seva obra és, en gran part, una reelaboració cultural, però el vigor dramàtic s'alia a una fantasia agitada, al·lucinada, inclinada a les potències subterrànies, als malsons del subconscient.

Tagore

En l'autor indi Rabindranâth Tagore (1861-1941) trobem les dues característiques determinants de la seva cultura: la tradició, vinculada a les manifestacions poètiques en un sentit líric-religiós, i el modernisme, directament sensible a l'influència de la civilització occidental, particularment l'anglesa.

Tagore va compondre cert nombre d'obres de teatre amb intencions més morals que artístiques. Volia que les representessin els alumnes d'un institut que havia fundat ell. En aquestes composicions utilitàries, estimulades per l'exemple de Maeterlinck, va fer reviuere l'antiga tradició dramàtica índia que, sota el model dels escriptors clàssics (dels segles IV al VIII), manifesta un amable desencantament, contaminat per les noves idees humanitàries i pacifistes. Per exemple, *Chitra* (1912) s'inspira en els relats del *Mahabharata*.

Entre els drames de contingut líric i llegendari, el més real, el més viu, sembla *Amal o la carta del rei* (1915), sens dubte perquè es desenvolupa en la realitat quotidiana.

Claudiel

La vasta producció de Paul Claudel (1868-1955) es presenta, segons les seves intencions, com el coronament de les perspectives obertes pels escriptors simbolistes francesos. Claudel vol fer desembocar aquestes perspectives sobre visions del món noves i més amples, que extreu primer de Wagner i de Nietzsche, després de la lectura de la *Bíblia*, de la qual intenta a poc a poc de retrobar l'estil. La seva inspiració s'abeura també en l'apologètica catòlica i en els grans místics espanyols. Així elabora la pròpia dramatúrgia, exuberant i miquelangèlica fins a l'èmfasi. Els continguts fideistes corren el risc, en tot moment, de dissoldre's en el més pur esteticisme, en una aprensió de la imatge i de la passió que no es realitza si no és per la vehemència barroca.

Paul Claudel va començar a escriure els seus drames a finals del segle XIX, sense preocupar-se de la cursa sobre l'escenari. En efecte, la majoria de les seves obres teatrals no van ser presentades al públic en sales normals fins unes quantes desenes d'anys més tard. *Tête d'or* (Cap d'or, 1889) va haver d'esperar més de mig segle el muntatge de Jean-Louis Barrault, fins ara l'exegeta més fidel i més tenaç de Claudel. *Tête d'or* té un gran buf líric, els seus accents són agafats de Rimbaud, però amb una eloqüència més imperiosa. L'heroi és un conqueridor jove i ros, davant del qual es dobleguen els pobles i les ciutats.

L'obra evidencia la frescor d'expressió de l'autor que representa, en un dia ideal, els somnis de conquesta i de glòria nascuts amb l'ensenyament de *Zaratustra* i orquestrats amb el vigor de la *Tetralogia* wagneriana. Aquí la simfonia és verbal i abunden els colors i les imatges.

Després de *Tête d'or* vé la primera versió de *La Ville* (La ciutat, 1892), on Claudel exposa, en termes de conflicte dramàtic, el seu projecte de ciutat ideal, alliberada de les servituds del mercantilisme modern. Set anys després, quan es va convertir al catolicisme i va transformar la seva vida i les seves concepcions, Claudel va tornar a escriure el gran fresc, aquesta vegada sotmet la ciutat que imagina als principis evangèlics. El reialme d'Utopia esdevé la nova Jerusalem.

En *L'Echange* (El canvi, 1900), quan ha aprofundit l'experiència del món industrial als Estats Units, on va estar com a diplomàtic, combat el sistema capitalista en favor d'una comunió franciscana dels béns. Això a través de conflictes violents entre personatges del món ianquí, proveïts, però, de finalitats al·legòriques. A partir d'ara, la característica dominant és la necessitat d'un *condottiero* a qui corresponen les decisions i que assumeix la responsabilitat moral de cara al próisme. La caritat cristiana tendeix a transformar-se en un fordisme anticipat, amb intencions clarament paternalistes.

És evident que Claudel conserva les vel·leïtats contingudes en la ideologia de la joventut i intenta explotar el pensament cristià per afirmar-les en la vida social. El missatge evangèlic esdevé un instrument per posar en pràctica una voluntat de dominació dels esperits. L'apostolat esdevé poderós i és natural que, per descriure els herois —que personifiquen les seves aspiracions i ocupen un gran espai històric i que van des del *Cid* de Corneille al general De Gaulle—, Claudel es dirigeix a les dues estructures jeràrquiques de sempre, és a dir l'Església i l'Imperi. El sentit de l'autoritat, de la catedral, del deure, de la fe rígida, de la passió continguda, de la supremacia, troba en ell el xantre sumptuós, tant en funció de l'imperialisme modern com de l'antic ordre espiritual elevat per l'Església romana. Ordre necessari, segons Claudel, no tant pels seus continguts com per l'exigència formal d'una disposició suprema contra la qual no és possible rebel·lar-se.

Claudel escriu en deu anys la trilogia històrica de *L'Otage* (L'ostatge), *Le Pain dur* (El pa dur) i *Le Père humilié* (El pare humiliat), que publicarà entre 1909 i 1916. En el decurs d'una intriga que dura prop de mig segle, posa en contacte la història dels nobles Coufontaine i la dels plebeus Toussaint-Turelure. L'arc històric va de la Revolució Francesa a la restauració de Lluís XVIII. La grandesa d'ànima i l'honor estan al costat dels aristòcrates, segons l'esquema obligatori de les transposicions novel·lesques més comunes. Les intrigues, la venalitat, la baixesa dels mitjans i de les finalitats estan al costat dels plebeus, els quals, en definitiva, només aspiren a l'enriquiment, al poder, al control dels incontinentius de l'Estat. I, enmig de tot, una víctima innocent en

la seva puresa d'ànima: el Pontífex. I heus aquí que els grans principis tradicionals, catòlics i imperialistes, conquereixen també els plebeus esdevinguts poderosos. Els Toussaint-Turelure hereten la missió històrica dels Coufontaine pel matrimoni dels hereus respectius. I tots es transformen en una gran família burgesa, disposada a agafar les regnes de la indústria i de les finances. Comprenen fins a quin punt és indispensable per a la seva hegemonia enfortir els principis catòlics, i aleshores manifesten la seva total devoció al Papa. Aquí l'estil de Claudel esdevé més sec i tens. Vol il·lustrar l'evolució històrica com l'intangibilitat dels principis mitjançant personatges exemplars. Sense renunciar, això no obstant, al manteniment d'una retòrica ben oliada, a un vocabulari ric i fastuós.

Aquesta trilogia havia estat precedida pel drama potser més sincer de Claudel, que es relaciona directament amb les seves experiències personals sense recórrer als embelliments de la idealització. Claudel és el veritable protagonista de *Partage de midi* (1906). Des de feia anys era diplomàtic a Extrem-Orient i, naturalment, havia aprofitat la seva estada per estudiar la cultura i el món espiritual asiàtics. En el conflicte interior que sorgí entre alguns europeus en missió diplomàtica, el seu estil es va fer més lliure, més aeri, més brillant, una mica com el dels *hai-kai* i dels *nô* japonesos.

Entre els dos personatges principals esclata una passió implacable. Naturalment, Claudel expressa aquesta passió amb volades líriques, amples i trèmuls. Els esdeveniments històrics (la revolta dels bòxers) separen els dos amants. Quan es retroben hi ha una cosa que s'hi interposa: l'amor de Déu. En aquest cas, no es tracta d'un raptè místic, sinó d'un *amor fati*, d'un amor per la pròpia tasca, per la pròpia missió, diguem fins i tot del propi poder, o deure, que no es pot sacrificar a l'amor terrenal, per molt elevat i transfigurat que sigui. El dolor de la renúncia esclata en accents dramàtics perquè, en realitat, la trobada entre els dos éssers havia estat ideal. Però l'amor de Déu, és a dir, de la finalitat que es fixa a si mateix, no coneix rival, no pot passar a un segon pla. Quan hom se situa en el terreny del transcendent, l'amor per una criatura humana es revela impossible, irrealitzable. Les efusions de Claudel arriben de vegades a un grau extrem d'incandescència i de fervor desbordant, frenètic. Per sota, per una vegada, hi ha una pena sincera, la d'una ruptura sens dubte patida.

En conclusió d'aquesta dramaturgia i de les intencions desproporcionades a les possibilitats del poeta que les enfronta, amb l'única ajuda d'un riu d'imatges, Paul Claudel descriu, a *Le Soulier de satin* (La sabatilla de setí, 1929), la vasta epopeia de la conquesta, per la monarquia espanyola, del nou món descobert per Colom. El que Èsquil havia significat per a la civilització grega, Claudel, el seu traductor, ho voldria expressar per a la civilització cristiana. Aquesta vegada són Lope de Vega i Calderón els qui mantenen, de lluny, la inspiració del poeta. Li suggereixen un vast moviment èsenc, de caràcter coral, que reposa sobre una munió de personatges, tots hereus de la

gran empresa. Les intrigues amoroses es mesclen amb els esdeveniments històrics. Les unes influeixen als altres. Al llarg dels quatre dies en què es divideix l'espectacle, en surt una multiplicitat prou àgil, una peripècia viscuda, la visió ampla i imaginativa d'un món llançat a la conquesta amb tots els seus recursos espirituals. Aquí, com en altres bandes, Claudel utilitza amb abundància l'encant que envolta l'evocació exòtica, la meravella i la curiositat que desperta en els espectadors, el seu halo líric. Una vegada més, la veritable religió de Claudel es desmostra la del poder. Ressona, en la seva dramaturgia, en rèpliques sonores, en versets de tipus bíblic.

Claudel també va escriure per al teatre obres menors, amb caràcter de faula, on recorre de vegades a un humor ingenu i pesat. Va treballar amb Darius Milhaud en *Le Livre de Christophe Colomb* (El llibre de Cristòfol Colom, 1926), exaltació de l'heroi com a descobridor d'una realitat divina. La forma és la d'una recitació amb acompanyament musical, cors i personatges gairebé estàtics. Forma que hauria volgut que fos l'exemple d'una nova relació entre la música i el drama, entre l'obra i el públic.

Substancialment vinculat a les seduccions verbals, el teatre de Claudel queda tancat en uns límits precisos i restringits, i es dirigeix a un públic sensible sobretot a una sublimació plena d'imatges del món burgès. El discurs és sempre voluntàriament carregat d'èmfasi líric, de metàfores redundants, sota les quals s'amaga una orientació ben clara, per tant un significat històric. L'ambició de Claudel s'arma de retòrica, de paroxisme verbal, d'un sincretisme lúcid. L'onada de la imaginació pren el sentit d'un decorat de festa, d'un element de prestigi.

La Nouvelle Revue française

La generació de Paul Claudel va concebre l'activitat teatral com una prova de la seva vocació artística en un sentit definitiu. És estrany que, entre els poetes, els novel·listes, els assagistes, la temptació de l'escenari no s'obris pas com a conclusió i coronament d'una obra. Això es va produir com a reacció contra el naturalisme francès del segle XIX, per al qual el drama, amb les seves al·legories i idealitzacions, s'oposava als pressupòsits científics sobre els quals es volia bastir l'obra d'art.

No és casualitat que el reformador del teatre francès, Jacques Copeau, es presenti com a crític literari i teatral sever, en estreta simbiosi espiritual amb els escriptors de la *Nouvelle Revue française*, que va dirigir durant un temps. L'orientació lírica i transfiguradora que aleshores va prendre superioritat (encara que no trobés més que una acollida ocasional a les sales normals), es

presta per naturalesa a la forma dramàtica, com és constatable històricament.

El teatre d'André Gide (1869-1951) s'elabora en oposició amb Claudel, però en segueix durant un cert temps la mateixa línia artística. L'autor es preocupa sobretot de la forma i del pensament, i menys de la validesa escènica. Negligeix, per tant, enfrontar-se al teatre amb els instruments que li són propis. Al llarg de la seva obra, Gide va traduir al teatre les inclinacions que dominaven, una rera l'altra, la seva sensibilitat i les seves reflexions. Tenim, doncs, per començar, el simbolisme inflammat, el transport líric dels sentiments —amb conseqüències estetitizants— en *Saül* (1897-98) i en *Le Roi Candaulé* (1899). I el sentit pagà de l'«aliment terrenal» en el mite de *Perséphone* (1934). Quan l'esteticisme inicial es deixa penetrar per un examen de les possibilitats morals, en la perspectiva d'una ètica lliure i assossegadora, tenim *Oedipe* (1930), on el mite s'aclareix i s'essencialitza en un debat sobre el comportament humà, sobre la possibilitat de jutjar-lo.

Jean Schlumberger (1877-1968) aborda l'escenari amb rigor d'estil i densitat de continguts ideològics en *La Mort de Sparte* (1910). Roger Martin du Gard (1881-1958) esbossa una representació còmica, d'estructura molieresca, en un ambient camperol, en *Le Testament du Père Leleu* (El Testament del vell Leleu, 1914).

Els nobles intents teatrals d'aquests escriptors semblen donar el paradigma de la dificultat que hi ha en combinar la literatura i l'escena, exigència impossible d'eliminar. En els darrers anys de la seva vida, Gide va voler apuntar més directament a una finalitat concreta, escrivint comèdies satíriques i de costums com *Robert ou l'intérêt général* (Robert, o l'interès general, 1939) i *Le Treizième Arbre* (El tretzè arbre, 1948). Intentava desemmascarar les hipocresies socials. Però amb el temps, les exigències eren unes altres. Després de la presa de contacte duta a terme per la *Nouvelle Revue française* i per Copeau, el miratge de l'escena no va deixar de perseguir l'home de lletres francès. En són una prova, per exemple, les faules de Jules Supervielle o els accents sarcàstics de cabaret de Jacques Prévert, entre les dues guerres; després de 1945, el pesat neoclassicisme de Thierry Maulnier o les bromes somrients de Jean Tardieu i de Raymond Queneau.

Durant els anys vint hi va haver una florida d'autors, el record dels quals es va dissipar lentament. No obstant això, tenien un talent clar, de vegades voluntàriament modest, però no sense sinceritat. Eren Jean-Jacques Bernard, amb *Martine* (1922); Charles Vildrac, amb *Le Paquebot Tenacity* (El paquebot Tenacity, 1920) i *La Bronille* (La baralla, 1930); Denys Amiel i André Obey, amb *La Souriante Mme. Beudet* (La somrient senyora Beudet, 1921). Eren perites veritats sense resplendor, que il·luminaven, però, les psicologies quotidianes, l'existència real de l'home del carrer.

Més endavant, André Obey va crear una sèrie d'evocacions: els rius de França (*Loire*, 1933), la Primera Guerra Mundial (*La Bataille de la Marne*, La batalla del Marne, 1931), els mites (*Le Viol de Luçèce*, La violació de Lucrecia;

Noé, 1931). Henry-René Lenormand, al contrari, va apostar pel dramàtic i exòtic, especialment amb *Le Simoun* (El xaloc, 1920).

Cocteau

La dramaturgia de Jean Cocteau (1889-1963) constitueix un fenomen a part, absolutament particular perquè es recolza obertament en un mimetisme dinàmic.

A *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Els casats de la torre Eiffel, 1921), una forma escènica original (pantomima regulada per dos parlants espirituals que narren l'acció) serveix de suport a una imaginació directament inspirada en la del duaner Rousseau.

A *Orphée* (Orfeu, 1925), el neoclassicisme aleshores de moda es va enriquir amb una sensibilitat aguda davant les perturbacions de la ment, amb un sentit del sobrenatural i de la metafísica (que aleshores es rehabilitava), però també amb una tendresa irònica: es veu en escena un àngel en carn i ossos.

Probablement seguint l'exemple de Gide, Cocteau s'acosta també al mite d'Èdip. Primer amb *Oedipus Rex* (1926), text llatí per a la música de Stravinsky. Després amb *La Machine infernale* (La màquina infernal, 1934), que agafa el mite amb sobreentesos culturalistes, en un moviment escènic i psicològic ben viu. Aleshores va descobrir les qualitats dramàtiques, la teatralitat, les estructures de la qual sostenen qualsevol construcció. La seva observació va esdevenir realista, es va girar cap al medi ambient, cap a la realitat psicològica de cadadia, i va conferir un nou resplendor al món legítim tradicional transformant-lo en conversa telefònica, en la qual se sent, evidentment, una sola veu: es tracta de *La Voix humaine* (La veu humana, 1930), crida d'una dona abandonada i pretext d'interpretacions cèlebres, gràcies sobretot als canvis. *Le Bel Indifférent* (El bell indiferent, 1940), un altre monòleg, és una variació del primer, gairebé un refregit; aquesta vegada, l'home cruel no està a l'altre extrem del telèfon, sinó en escena, només que no parla ni escolta.

Una característica del manierisme de Cocteau és la seva manera de moure's en diferents plans estilístics, en una evolució que resumeix la de tota la cultura europea d'aquest segle. Cocteau passa del neoromanticisme heretat d'Apollinaire i de Reverdy al neoclassicisme inaugurat després de la Primera Guerra per Picasso i Stravinsky, i llavors al neoromanticisme que va florir després de la guerra, sota les formes més diverses i per algunes temporades. Es podrien trobar altres tendències en la seva llarga collita d'obres, en el seu treball com a director i en la seva pintura. En efecte, Cocteau va ser, sobretot, un mestre funàmbul de l'estil i de la tècnica. És aquest gust per la tècnica el

que el va impulsar cap a les formes d'art més difícils, sempre els cercava una funció precisa on aplicar el seu estil innovador. La poesia, la novel·la, el teatre, el cinema, no perden mai de vista la seva finalitat. Pel que fa a l'estructura, gairebé sempre es va referir als exemples precedents. Certament, va travessar aquest bosc cultural de formes, de símbols i, fins i tot, de modes, amb una agilitat extraordinària, amb un deseiximent que sempre, o gairebé sempre, el va portar a l'èxit.

L'obra en un acte *L'Ecole des Veuves* (L'escola de les vídues) és típica en aquests aspectes. El tema deriva de la cèlebre *Matrona d'Efes* de Petroni, que Cocteau no canvia gaire pel que fa al fons, però que interpreta. D'altra banda, el seu treball va ser sempre un treball continu d'interpretació, d'execució i el va portar a terme amb l'esperit i l'elegància que li eren propis, i sobretot amb una introspecció atenta de l'ànima femenina. Representat per primera vegada el 1936, per l'actriu Arletty, aleshores jove i cèlebre, l'obra va tenir un èxit immediat, que el temps va confirmar quan es va tornar a representar, els anys 1954 i 1956.

El teatre de Cocteau es va orientar a continuació cap a formes que tocaven de prop el teatre de *boulevard*. Va donar irònicament la rèplica a Bataille i a Bernstein per poder revisar, mitjançant els seus esquemes i personatges, certes consideracions sobre la manera de viure en ús entre el públic del teatre de *boulevard*.

A *Les Parents terribles* (Els pares terribles, 1938) i a *Les Monstres sacrés* (Els monstres sagrats, 1940) es deixa agafar per l'efecte teatral i la veritat psicològica només s'hi transparenta alguns moments. No obstant això, el tret és vigorós i dibuixa una *Weltanschauung* menor, típicament burgesa.

El seu darrer bocí de bravura en el teatre, *L'Aigle a deux têtes* (L'àguila de dos caps, 1946), és un melodrama de fons històric. Aquesta vegada la font és Sardou, que Cocteau dissimula darrere un llenguatge esteticitzant, però no desprovist de ressonàncies escèniques, ni de seducció per a un públic no gaire advertit.

Va intentar fins i tot d'assimilar Racine i els alexandrins amb *Renaud et Armide* (1941), però no va ser més que un pobre intent. En definitiva, el teatre va ser per a Cocteau un instrument mitjançant el qual va exercir les seves facultats i va assolir un públic ampli; ho va voler fer per última vegada amb *Bacchus* (1952), construcció de personatges emblemàtics en una situació per edificar.

Giraudoux

Jean Giraudoux (1882-1944), que s'inicia en la literatura com a novel·lista i contista d'estil, va trobar en el teatre la forma més adaptada a la seva personalitat i a la seva necessitat d'expressar-se, fins al punt que, una vegada obtinguts els primers èxits, en part gràcies a les direccions de Jouvet, va acabar per consagrar-hi totalment la seva activitat d'escriptor. Com Claudel, Giraudoux era diplomàtic de carrera, però va exercir sobretot a París, al Quai d'Orsay, on va ser un dels inspiradors de la política europeista de Briand i de Berthelot.

Giraudoux pertany al cercles dirigits de la burgesia francesa que, entre les dues guerres, es van sentir atrets per la possibilitat d'obtenir l'hegemonia política d'Europa. Reflecteix noblement uns ideals i unes concepcions de vida, el sentit d'una civilització.

Un altre representant d'aquests cercles treballava al Quai d'Orsay, prop de Giraudoux: el poeta Saint-John Perse, la inspiració del qual s'acosta a alguns trets a la de Giraudoux, en perseguir amb consciència i netedat una nova epopeia interior.

Louis Jouvet va ser una trobada fonamental per a Giraudoux; li va dirigir gairebé totes les seves obres. Jouvet s'inclinava per un anarquisme sentimental i alhora irònic. Aquest acord entre l'anarquista Jouvet i el conservador refinat Giraudoux no és pas contra natura, com podria semblar a primera vista. Es basa en una visió clàssica del món, però que, clàssicament, en mina les bases.

Giraudoux va debutar el 1928 amb l'adaptació teatral de la seva novel·la *Siegfried*, on el personatge d'un amnèsic serveix per confrontar dues nacions, França i Alemanya, eternament rivals i, no obstant això, destinades a reconèixer-se i a unir-se en tant que nucli d'una civilització europea. Per al teatre, s'hi va introduir un final feliç que simbolitzava l'aliança espiritual volguda per Briand i Stresemann. En realitat, hi havia un final diferent segons el qual Siegfried era assassinat per un sicari de la Santa Vehme.

A partir d'aquest moment, en les seves obres, Giraudoux imagina una conciliació ideal dels contraris que no es podia verificar en la realitat (i amb la qual es barallava dramàticament). *Amphitryon* 38 (1929) és la partida d'un neoclassicisme personal i, d'altra banda, és també l'exercici efectiu de la professió teatral. Segons un ús típic en la història del teatre occidental, Giraudoux se serveix de les aventures de personatges clàssics per expressar les pròpies aspiracions sentimentals, les pròpies reflexions sobre el món. En el seu primer intent, es limita a fer notar maliciosament els casos on l'amor xoca amb la fidelitat o amb la infidelitat. I això per a un públic d'élite, que es reconeixia en els personatges com la cort de Lluís XIV es reconeixia en els de l'*Amphitryon* de Molière. Potser, però, Giraudoux se sentia més pròxim a

l'*Amphitryon* de Kleist. Sota l'impuls del seu Siegfried, sentia en el seu fur intern els grans temes del romanticisme alemany, les vicissituds i els horitzons d'aquesta cultura, que en ell s'harmonitza amb els records clàssics i amb l'exemple del seu estimat Racine.

És així que, seguint la petja de Hebbel, neix una *Judith* (1932) on negligeix la preocupació per la construcció dramàtica, per abandonar-se a un sentit tràgic (i romàntic) de l'amor, destinat a trobar només sortida en la mort, per una consciència de si que gairebé és obsessiva. Judith representa precisament el punt extrem d'un romanticisme que Giraudoux tanca en formes clàssiques, però on l'esperança i la desesperança no coneixen límit.

Probablement, per adquirir una teatralitat que li sigui pròpia, Giraudoux expressa, a *Intermezzo* (1933), la vida i personatges quotidians, dibuixar a la manera del *vaudeville*. El sobrenatural intervé sota l'aspecte d'un espectre, forma imaginària que només parla a Isabelle i als infants dels quals és institutriu. Tot el poble s'alia per destruir-lo; mentre que per a Isabelle constitueix l'única llibertat, justament perquè ha franquejat els confins de la mort. És un *intermezzo* pròpiament dit, enmig d'aquesta evocació de mites, d'aquests desenvolupaments de cicles històrics, viscuts en la intimitat de les consciències de personatges llegendaris: Electra, Ondina, Ulisses, Hèctor, la boja de Chaillot, Judith.

Aquí, per primera vegada, el dramaturg Giraudoux baixa a examinar una aventura quotidiana, una qüestió viva. L'ambient i els seus herois són fàcils de reconèixer si ens posem a escoltar aquesta província francesa, on Giraudoux ja havia trobat criatures de somni, en les notícies de *Provinciales*. Deixant de banda els grans problemes i esdeveniments simbòlics de la humanitat, s'inclina davant la modèstia d'un món petit, que gairebé fotografia i on, sota exteriors fútils, toscos o mesquins, hi ha combats interiors, doloroses desfetes, contradiccions insolubles. L'aventura interior de la jove institutriu Isabelle permet a Giraudoux descriure els xocs que, a províncies (i no només a França), es produeixen entre l'estultícia cuirassada de racionalisme i l'aspiració a lliurar i a elevar l'ésser amb l'impuls del sentiment. Mitjançant la veu d'un espectre, afirma el poder superior del misteri i de l'irracional, de la fe i de la poesia. Isabelle lluita per conservar el seu estat de gràcia malgrat la vulgaritat que l'envolta. Giraudoux veu aquesta vulgaritat a través d'una sèrie de siluetes vilatanes, petites i cruels: el farmacèutic, l'inspector, l'interventor. Però al final Isabelle haurà de cedir, caurà víctima de les misèries quotidianes i d'un seductor —que és devor i amant.

La història és de faula: la desfeta d'Isabelle només és provisional, amb cada adolescència revé una nova estació. Hi ha abundants reminiscències que envolten la intriga, breu i irònica. El llenguatge té un color i una puresa racinianas. El mal de viure, l'alegria de viure, el candor i la malícia, l'amor i la pena de la criatura humana, tot esdevé imatges vives. La fantasmagoria del món es renoua gràcies al sentiment, que és la vida de la naturalesa.

Giraudoux parteix a buscar-la i, al seu pas, l'estil és un mode coherent de reconeixença.

En aquell temps, la pujada del feixisme apagava les darreres esperances d'una entesa europea. *La Guerre de Troia n'aura pas lieu* (No hi haurà guerra de Troia, 1935) i *Electre* (1937) demostren l'estat d'ànim de París en aquells anys i el porten al límit d'un presentiment tràgic. Giraudoux reprèn els personatges de la trilogia d'Èsquil i els de la Ilíada. Modifica i modernitza molt la seva psicologia i també crea un nou ambient per al desenvolupament de les aventures. Hi introdueix personatges nous —com el Jardiner, el Mendicant, el President del tribunal, Aghate— i mescla el mite amb la vida d'una capital moderna, de la qual posen de manifest el significat històric. La influència de l'*Oedipe* de Gide és evident: aquesta obra, animada per una intenció moral ben clara, i subversiva en relació a la moral corrent, com ho era en els hàbits de Gide. El món interior de Giraudoux es troba en els herois i regeix els punts de vista de cadascun, de manera que un mateix llenguatge, les mateixes frases, les mateixes evocacions, circulen d'un personatge a l'altre indiferentment, i els conflictes entre ells semblen artificials, mentre que la concepció és homogènia i la imaginació egocèntrica. «L'altre» hi és absent.

Ondine (1939) il·lustra la llegenda que, un segle abans, ja havia contat el poeta romàntic alemany La Motte-Fouqué: un intent d'evasió que es trenca contra la realitat.

Durant els anys de guerra, que van veure enfonsar-se el món de Giraudoux, les creences, les possibilitats d'acció, no és casualitat que es girés cap al mite bíblic de *Sodome et Gomorre* (1943). Per la força de les coses, la destrucció de l'amor i la fi de la parella havien de jugar-hi un paper apocalíptic. L'al·lusió al que passava aleshores és evident. El diàleg està farcit de reflexions. Giraudoux comenta les relacions entre els Estats, la relació de l'Estat i de l'home, l'actitud moral que l'home ha de prendre davant la societat, agafat com està en la xarxa dels condicionaments pràctics que empresonen la seva existència.

Aquest mateix tema es desenvoluparà, en sentit de denúncia, amb *La Folle de Chaillot* (La boja de Chaillot), que escriu immediatament i que preconitza una societat purificada de les forces que la feien irrespirable. A *Sodome et Gomorre* el que preval és la claror enlluernadora del mite, per bé que enquadrat per una sèrie de sobreentesos irònics. En definitiva, *Sodome et Gomorre* clou l'itinerari que l'autor havia fet per aclarir, mitjançant els mites, el decurs de la història actual i per recórrer les etapes de l'amor, que eren el blanc de la guerra, de la mort i de la incomprensió.

Giraudoux va morir el 1944, just abans de l'Alliberament. Després de la seva mort, el 1945, es representa *La Folle de Chaillot*. El punt de partida de l'obra és París, que té una vida subterrània en galeries i caus secrets, on hi regna un grup d'arpies presumptuoses i descarades, la reina de les quals és «la boja de Chaillot»; domina des de sota el centre motor de París. Els homes de

negocis descobreixen que els subterranis vessen de petroli i volen fer-lo seu. Es desencadena una lluita furibunda entre els dos grups. Naturalment, les arpies guanyen i també tenen les simpaties del públic.

Els símbols són evidents. La ironia ha esdevingut sarcasme. Aquesta vegada, Giraudoux vol desemmascarar aquest món al qual pertany. S'ha deixat dur íntimament per aquesta necessitat de renovació, tan estesa aleshores. Des del punt de vista teatral, l'obra es prestava divinament a la direcció subtil de Jouvet; semblava convenir-li més que de costum, però no es pot dir que doni una impressió de consumada, de realització concreta de les intencions expressades. El que li falta és un desenvolupament dramàtic que materialitzi la perspectiva que indica la tesi, fantasista i alhora real. Giraudoux havia sabut representar el declivi lent del seu univers, l'enfosada de les seves esperances, i hauria volgut acompanyar-hi la seva redempció. Però la redempció no havia d'arribar, i la mort (a seixanta-dos anys) li impedí de veure el temps que venia, incert i més aviat negre. El seu teatre segueix el curs de les il·lusions i les desil·lusions que se succeïren d'una guerra a l'altra, en relació a les transformacions que va saber pressentir i de les quals va descriure els efectes crítics però de què va dubtar a prendre'n consciència. Mantenint-se en el paper d'observador imparcial, va córrer el risc de la frivolitat de judici, vinculada als aforismes i a les converses d'una intel·ligència subtil, però que no va poder obrir-se al món. La seva mesura més brillant la dona en algunes obres en un acte, escrites segons el model de Labiche i en situar-se al cor de la vida quotidiana: *Cantique des Cantiques* (Càntic dels càntics, 1938) i *L'Apollon de Bellac* (L'Apol·lo de Bellac, 1942).

Montherlant

Henry de Montherlant (1896-1972) pertany a la mateixa generació que Giraudoux. Només uns quants anys més jove, va prendre part en la Primera Guerra Mundial. A continuació va escriure una gran obra narrativa, en la qual va descriure els poders i els béns amb una exaltació lírica que sovint es ressent de l'esteticisme, però amb un sentit agut de la psicologia viril. En el solc traçat per Barrès i Suarès, Henry de Montherlant presenta la seva obra amb una gran dignitat d'estil, en una forma brillant, densa i sostinguda alhora. En el segon període de la seva vida —diríem que fou el període crític—, elabora una sèrie de drames que van ser representats molt temps després de ser escrits.

La dramaturgia de Montherlant fa unes vies de vegades divergents. Per exemple, il·lustra conflictes que es desenvolupen en els cercles burgesos, en el quadre d'una família o d'un ambient. Es tracta de *Fils de personne* (Fills de ningú, 1943), *Celles qu'on prend dans ses bras* (Les que hom abraça, 1950).

Montherlant s'hi refereix en el món dels seus relats, amb humor i sentit de la crítica de costums. Però els resultats, des del punt de vista teatral, són febles o cauen en el melodrama a l'estil Bernstein, és a dir, plens de cinisme i d'efectes teatrals. Això, encara que a les seves obres no hi falti, aquí i allí, algún punt d'espiritualitat. Una altra sèrie de drames tenen per element motor, sota aparences històriques, la visió del cristià en el món, entre el bé i el mal, el cel i l'infern.

Per a la cultura anglosaxona, el recurs a una mitologia d'inspiració catòlica és un signe de distinció intel·lectual, com ho va ser durant un temps el recurs a una mitologia basada en el marxisme. Per a la cultura francesa, això és senyal d'una «civilització» interior, elaborada i subtil. Es tracta, en resum, d'una *delectatio* singular, latent en els òrgans sensibles de la consciència.

La primera obra de Montherlant escrita amb aquesta orientació és, sens dubte, *Port-Royal* (que no va ser representada fins a l'any 1954). A través de personatges històricament molt pròxims a Racine, naturalment s'acosta a l'art de Racine, aquell investigador de l'ànima femenina. Un grup de religioses fidels a Jansen es rebel·la contra l'arquebisbe de París perquè pretèn que elles repudiïn els principis jansenistes. Al final, les monges s'han de doblegar a la voluntat dogmàtica i són castigades pel seu valor. En aquesta llarga obra en un acte, que té unitat de lloc, de temps i d'acció com la tragèdia clàssica, esclata un conflicte aspre entre la puresa de la fe i la mundanitat del poder, entre el secret interior al qual es consagra una ànima creient i l'obediència exigida per les jerarquies socials. Com a teló de fons, la dolçor de l'èxtasi, amb la seducció que té. No hi falten, tampoc, els trets humorístics i caricaturescos. El drama equilibra la relació entre l'abstracció dels principis i la turpitud concreta d'aquells que els invoquen. També es frega amb la complaença romàntica, atenuada, però, pel caràcter etern del conflicte central.

En definitiva, Montherlant voldria oferir-nos una presa de posició idealista i anticomformista, un sarcasme inclinat del tot contra la hipocresia i l'estupidesa dels poderosos, així com l'exaltació generosa de les ànimes senzilles i dels transports purs de l'esperit, que aquest món tendeix a ofegar. La lluita i el conflicte són apassionants. Les religioses són empresonades, però resulten victorioses. El preu de la seva victòria és la separació de l'Església militant, l'allunyament dels sagraments i dels representants de la divinitat a la terra; en resum, tot el que havia constituït per a elles un recer de seguretat. L'estructura del drama és d'una simplicitat gairebé melodramàtica. Els personatges són tallats d'una peça i monocroms; bons i dolents, cecs i vidents. Però, comptat i debatut, això agrada, tant que no impedeix la transfiguració estilística. De la mateixa manera que agrada l'escalfor rude de les òperes de Verdi. En aquest cas, els mitjans justifiquen la finalitat, i la finalitat és assolida en conjunt.

A *La Reine morte* (La reina morta, 1942), el fet que Montherlant hagués

seguit un text andalús del segle XVI, *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, contribueix a l'èxit de la intenció dramàtica malgrat les redundàncies i una certa recerca.

Les nombroses declaracions que van seguir *Le Maître de Santiago* (El mestre de Santiago, 1947) proven l'entusiasme que Montherlant va posar a representar-se a si mateix sota aquest personatge. Va esdevenir un cavaller dels temps antics, dedicat heroicament a l'honor d'Espanya i del catolicisme, finalment decidit a entrar a l'orde i a arrossegar-hi la seva filla, a la qual el lliga una afeció mòrbida. L'Espanya de finals del Renaixement, els aventurers que se'n van a les Amèriques, en oposició amb els *hidalgos* honestos i rudes, tot això dóna un quadre d'una majestat indiscutible on es presenta la complença narcisista de l'heroi, que té el pretext de la seva religió per martiritzar-se i per sentir-se elegit, un ungit del Senyor.

El conflicte dramàtic consisteix en el refús del món, en una recerca de l'absolut que, en el fons, amaga una megalomania accentuada. És molt interessant veure-hi la gènesi de l'impuls místic i la seva sublimació. El drama té un desenvolupament lineal, va dretament cap a la seva fi, en un estil d'alta dignitat on es noten les lliçons de Corneille i de Racine. La duresa de l'heroi és volguda i no s'intenta dissimular el seu costat anormal, d'altra banda lògic en situacions límit d'aquesta mena. Montherlant aconsegueix, a més, crear un clima de plausibilitat. Naturalment, la intenció pot, de vegades, pesar molt i la voluntat didàctica perjudica els dos personatges entre els quals es desenvolupa el drama. Però la seva aridesa, que recorda els models il·lustres de Calderón i de Lope, deixa intacte el debat interior que impregna el teatre del nostre segle.

Els drames de Montherlant no pertanyen a l'actualitat, en el sentit periodístic del terme, perquè no reproduïen fets contemporanis. Però l'estat d'ànim del qual es fan portaveus, la reivindicació de l'Honor i la Dignitat humanes, en sentit rigorós i formal, contribueix a explicar els esdeveniments que s'han produït a França des del 1958.

El 1951 porta a terme un projecte que havia concebut feia molt de temps: *La Ville dont le prince est un enfant* (La ciutat del príncep infant). El tema, evidentment inspirat en records d'adolescència, no té res de particular: a un col·legi religiós de classe alta neix un amor entre un alumne model i un de mandrós, i aquest amor a penes es manté dins els límits de la puresa. Es descobreix que el sacerdot que dirigeix els treballs també està enamorat de l'alumne mandrós. Finalment, intervé el director del col·legi i allunya definitivament els dos joves. Com sempre en Montherlant, el drama es desenvolupa en un estil que vol ser noble i elevat, amb refinament d'idees, amb la subtilitat dels retrats psicològics. Es manté per un lirisme que s'harmonitza amb les complexitats morals de la gràcia, pedra de toc de la fe. Aquí, com més comprensió hi ha, més pròxima es fa la realitat, més familiar que a les obres de caràcter històric, plenes de referències teològiques.

A partir d'aquí, la producció de Montherlant no va tenir més èxits. *Malatesta* (1950) no és més que un *Ruy Blas* poc hàbil, fet al gust del dia. *Don Juan* (1958) va recollir una unanimitat inhabitual de dissentiments, tant entre els crítics com entre el públic.

L'origen i la inspiració de *Dialogues des Carmélites* (Diàlegs de carmelites, 1950) són incerts. Quan l'obra es va representar en forma teatral, l'autor que hi va figurar fou Georges Bernanos. Gertrud von le Fort s'havia inspirat en un fet històric real —l'execució de dotze carmelites a Compiègne, el 1792— per a un relat que exaltava aquest martiri i n'evocava els personatges en un estil novel·lesc. El R.P. Bruckberger en va fer un guió per al cinema, i Bernanos en va escriure els diàlegs. El *leitmotiv* no és nou: la por acompanya els homes, però en el moment decisiu se'n lliuraran per un impuls heroic. La jove conversa Blanche de la Force, feble i mandrosa, s'uneix sense vacil·lar a les companyes quan les veu que puguen al patibul. I, no obstant això, podia salvar-se. Aquest *leitmotiv* revela la concepció cavalleresca del catolicisme, que ja hem trobat en Montherlant i en Anouilh: elecció d'una vida heroica en nom dels principis elevats de la meditació i de l'ascesi.

La nostra intenció no és pas discutir la naturalesa i els límits d'aquesta concepció. Ens és suficient notificar que anima d'una manera més aviat mecànica uns personatges que només són portaveus. Encarnen l'amor a la vida i la set de sacrifici, principis vistos des de l'angle de l'absolut o barrejats amb el sentit comú popular. La Revolució Francesa queda en segon terme, només és un pretext. El fet veritablement espectacular és el comportament d'una desena de dones davant els problemes creats per l'acceptació total de la fe i davant la mort. Els diàlegs de Bernanos juguen hàbilment aquestes vicissituds. L'acció està fragmentada en múltiples escenes segons el pla cinematogràfic, però el nucli és dramàticament tradicional. Aquí i allí es noten les característiques de Bernanos, com per exemple la reivindicació de les virtuts populars barrejades amb els sabors picants de la santedat. I també, la mistificació capriciosa, l'hipòstasi (en aquest cas, la manera com voldrien veure's), condicionen la creació artística.

Audiberti

Jacques Audiberti (1899-1965) deixa l'institut entusiasmada per Victor Hugo. Als vint-i-cinc anys, quan treballa per un periòdic de París, troba dins un taxi el surrealista Benjamin Péret. I heus aquí que es torna surrealista, en vers regular i respectant les regles de la prosòdia. No deixarà mai aquesta via de posar dins una forma romàntica, respectant certes normes estètiques, els fruits d'una facultat creadora frondosa i sense regla, que engendra contínuament

llenguatge i imatges amb una rapidesa sorprenent.

Audiberti té un temperament creador molt particular, una imaginació superabundant i, pràcticament, cap problemàtica. El seu univers és fet catalogacions i vocabulari; s'omple de les més diverses evocacions històriques i imaginàries. Per damunt de la seva fogositat descriptiva, com a substància queden els sentiments elementals. Substància senzilla i fonamentalment patètica. Audiberti va buscar durant anys la forma d'expressió que li anés millor. La va trobar en la faula dramàtica, potser perquè li imposava uns límits i unes condicions ben precises a les quals no podia escapar, perquè l'obligava a elegir i a practicar una estricta economia en el tumult de les seves visions.

Quoat-Quoat (1946) marca l'inici oficial de la nova activitat d'Audiberti. Els elements encara s'hi entrecavalquen i s'hi confonen, però ja s'hi nota un sentit ben viu de l'escenari considerat per si mateix, pel gust de representar. Hi queden, encara, alguns trets de la problemàtica aleshores de moda.

Aquests trets ja desapareixen completament a *Le mal court* (El mal curt, 1947), l'obra que portarà Audiberti a l'èxit. És un *vaudeville* fabulós, en un ambient i amb personatges del tot imaginaris, que procura un divertiment de bona qualitat mitjançant el suport de la psicologia de l'heroïna, que l'autor descriu amb tendresa. Audiberti, per mitjà d'un llenguatge sovint inusitat, i en un món de fantasia malgrat certes versemblances històriques, cerca uns efectes còmics i patètics que apunten a un romanticisme. Perquè és romàntica aquesta comicitat aliada a un lirisme desbordant, que n'és la característica més original. Aquests caràcters no canviaran quan Audiberti explorarà els universos més variats. El seu gust pel llenguatge i per la representació s'imposarà progressivament al públic, que l'acollirà cada cop més favorablement.

La Fête noire o *La Bête noire*, (La festa negra o la bèstia negra), publicada el 1945 i representada vuit anys més tard, evoca, amb la riquesa de llenguatge habitual, un món de poble envoltat dels misteris de la natura, ardent i lliurat als poders de la imaginació. Un món sobre el qual regna una bèstia monstruosa i màgica. Des d'aquest moment, l'autor es gira cap a l'univers fantàstic, més enllà de tot realisme. Es produeixen esdeveniments sorprenents, que són obra de personatges capaços d'impulsos irreprimibles i que viuen presos d'al·lucinacions.

Le Cavalier seul (1956) descriu les aventures i desgràcies d'un jove croat, primer a la seva terra natal del Llenguadoc en el moment de partir, després de pas per la cort bizantina i, finalment, davant el Sant Sepulcre enmig dels musulmans. Dominen els elements còmics, que són d'una certa novetat. No és fins al final que, amb l'aparició inesperada de Crist, que s'emporta el personatge cap a uns cels metafísics i conceptuals, es descobreix l'artifici. Aquí també l'aspecte fabulós (a l'estil Gozzi, podríem dir) brilla amb mil focs. Però corre el risc de la gratuïtat.

La intriga i l'estructura de *La Hobereaute* (La grangera, 1958) podria ser de

Victor Hugo o de Dumas pare. No és per casualitat que l'autor qualifica la peça d'òpera parlada. El diàleg és d'un gust modern, d'un humor abundant, amb molta freqüència de passatges en vers i llargs monòlegs. L'època i els vestits semblen completament inèdits en el gran terreny del drama històric. Estem al segle VI després de Crist. Dos sacerdots encara fidels a la religió druídica (que, segons Audiberti, seria molt més atractiva que la religió cristiana) han criat una noia destinada a sembrar el desconcert en el camp cristià gràcies a un encant típicament pagà: l'encant negre d'un ocell de presa. En el seu moment, entren en escena el baró Massacre i el cavaller Lotwy. Donem l'assalt a la presa!, crida un dels mags. I obliga la seva pupil·la a casar-se amb el baró perquè és el més perillós dels dos. Naturalment, el baró i el cavaller s'han enamorat bojament de la jove així que l'han vista. La noia s'ha enamorat, en un obrir i tancar d'ulls, de Lotwy (si no, el drama no esclataria), i aquest intenta calmar la seva desil·lusió pels boscos, on es dedica a la rapinya de monestirs i convents. Un dia, es presenta disfressat de monjo al castell del baró. La passió entre l'esposa del baró i el monjo els devora.

Heu-nos ara a un convent, on Lotwy es dedicarà a les seves pràctiques sacrílegues habituals. El nostre heroi és mort per traïció. La dona, desesperada, xiscla d'amor. El baró l'estrangula i després s'esventra. El druída és al setè cel perquè ha jugat una bona mala passada a la Roma cristiana. Tot tendeix a la nostàlgia del culte de la natura que expressava el ritual druídic (o, més ben dit, la idea que ens en fem). Nostàlgia d'una llibertat que expressava fantasies agradablement banals.

L'Effet Glapion (L'efecte Glapion, 1959) prolonga directament el *vaudeville*, malgrat un segon pla metafísic. Audiberti, aquí, deu molt a les possibilitats d'actor de Jacques Dufilho, que interpretava quatre papers. La comicitat es basa en les creences parapsicològiques, tractades espiritualment. L'arribada oficial d'una augusta princesa a Orleans comporta una sèrie de trastorns ridículs amb una parella, amb l'intervenció d'un tercer, més o menys imaginari. *Pomme, pomme, pomme* (Poma, poma, poma, 1962) és teatre de *boulevard*, amb reflexos irònics, variacions oníriques. Decididament, l'artesanat teatral atreia cada cop més Audiberti.

L'Abbey Theatre

El teatre literari ofereix l'oportunitat de verificar i de desenvolupar el llenguatge; permet l'osmosi entre el parlar quotidià i un estil que posa al dia una fisonomia activa. Se sap que, històricament, la llengua va de tronc amb la independència i la unitat nacionals, de les quals el teatre de vegades se'n sent l'hereu. Sobretot és a les nacions petites on hi ha aquest procés. Pel que

fa a Irlanda, per exemple, no només la conquesta de la independència nacional va anar precedida, l'any 1904, pel moviment teatral de l'Abbey Theatre, expressió també d'un moviment literari, sinó que aquests moviments estaven indirectament afavorits per la situació política, per la presa de consciència del dret a la llibertat, que el poble irlandès estava a punt d'aconseguir.

Irlanda havia tingut importància en la vida cultural anglesa, malgrat que la seva civilització i la seva autonomia haguessin estat trepitjades. Swift i Congreve, Oscar Wilde i G.B. Shaw, Samuel Butler i George Moore.

D'altra banda, després de Cromwell, el govern anglès havia començat a trasplantar a Irlanda colònies d'anglosaxons que, progressivament, havien d'assimilar la comunitat celta de religió catòlica (cada cop més aferrada a la seva fe, que representava una garantia contra l'anorreament espiritual dels dominadors). Com passa sovint, va ser precisament entre els anglosaxons trasplantats on va néixer el moviment de despertar cultural, anomenat *Celtic revival*, que tenia per tasca ressuscitar la llengua i, sobretot, les tradicions populars del món irlandès. Això va ser un obstacle per a la incorporació dels millors esperits irlandesos a la cultura anglosaxona, i va fer de Dublín un centre intel·lectual autònom, en oposició a Londres.

Gràcies a la tenacitat i a la inspiració dels seus animadors —Lady Gregory, Lord Dunsany, W.B. Yeats, John M. Synge— l'operació va tenir un èxit total. Les generacions següents —de James Joyce a John Ford, de Liam O'Flaherty a Padraic Colum i a Sean O'Casey, i finalment Samuel Beckett—, per bé que van haver de deixar el seu país, no van deixar de centrar les seves obres en els personatges i drames irlandesos. Per al seu exili, més que no pas Londres van elegir Nova York (on els irlandesos són una part important de la població i conserven una relativa unitat), i menys sovint París. Cal afegir que, a Irlanda, regnava un rigorisme catòlic que, des dels temps de Synge, va aixecar obstacles desalentadors i infranquejables a la lliure expressió artística (Synge va morir d'amargura als trenta-vuit anys).

Es pot dir que el guia espiritual del moviment de renovació irlandès va ser William Butler Yeats (1865-1939), poeta de l'escola dels simbolistes francesos, la inspiració del qual s'assembla a les veus universals. No obstant això, en el teatre s'inclina sobretot cap a les llegendes de la seva terra. Adopta la versificació, crea atmosferes al·lucinants i al·legòriques, en èpoques ancestrals que torben l'amor i la fatalitat. La seva producció és vasta i força uniforme. No obstant això, es pot seguir una corba en funció de l'atmosfera històrica i de les influències culturals. A finals de segle, el seu millor model sembla ser Maeterlinck (i Swinburne per al vers). D'aquí el món de la saga cèltica, la solemnitat arcaica.

Més endavant, les passions seran més violentes, els conflictes i els combats més dramàtics. En els seus millors drames, l'estil perdrà el lirisme simbòlic per dir l'essencial mitjançant l'al·legoria. És el cas de *The Countess: Cathleen* (La comtessa Caterina, 1892), *The Land of Heart's Desire* (El país del desig del cor,

1894), *The Shadowy Waters* (Les aigües ombrívols, 1906), *Deirdre* (1907), on el folklore llegendari, el misticisme i la màgia es fonen en un gran buf poètic que, a poc a poc, transcendeix la matèria d'on ha nascut.

Després, l'element poètic deixarà el lloc a l'element sentencios, o com a mínim nodrit per un pensament precís, com és el cas de *The Hour Glass* (El rellotge de sorra, 1914). Poc temps després, Yeats (com Pound i, més tard, Brecht) coneix el *nô* japonès, i d'aquí un nou gir, amb *Four Plays for Dancers* (Quatre obres per a dansaires, 1921), i *The Only Jealousy of Emer* (L'única gelosia d'Emer), obra que acaba la seva evolució. Cal afegir, en els deu darrers anys de la seva vida, alguns escrits dialogats, més poètics que dramàtics.

La influència del *nô* en Yeats és, sobretot, de naturalesa literària (mentre que en Brecht serà essencialment teatral). A més, en Yeats és directa, gairebé com si es tractés d'un relat clàssic amb mots nous. Lady Gregory (1852-1930), la mecenes del moviment, de les seves revistes i de l'Abbey Theatre, es limita a un lirisme burleta, que s'inspira tant en el passat llegendari com en el present de revolta i alliberament.

Lady Gregory era anglesa, protestant i rica terratinent, però en els seus escrits donava suport a la causa dels seus pagesos, irlandesos i catòlics. Amb Yeats, va editar llegendes, textos poètics i populars de l'antiga civilització cèltica, abans que caiguessin en l'oblit.

Lord Dunsany (1868-1957) li va fer eco, però amb més lleugeresa de to. Va escriure una sèrie d'obres en un acte, humorístiques i fantasistes, divertiments subtils que el gust de l'època no fa pas artificials.

Els límits d'aquestes expressions escèniques estan en la mateixa mentalitat dels seus creadors, tancats en un humanisme generós però allunyat de les realitats de la vida, cultivada als seus castells i cenacles, és a dir, dominada per la teosofia.

John Millington Synge (1871-1909), tot i participar de l'entusiasme per l'antiga civilització irlandesa, s'estimava més viure entre els sofriments i les alegries del present. Li agradava recórrer l'illa en bicicleta o fer llargues estades a les solitàries illes d'Aran, i conèixer-ne la gent. *Deirdre of the Sorrows* (Deirdre dels dolors, 1910) fa reviure uns personatges mítics de l'història irlandesa en un intriga sagnant, tràgica i realista. *Riders to the Sea* (Cavalcant cap a la mar, 1904) presenta un bocí de vida viscuda, com *The Tinker's Wedding* (Les noces de l'estanyador, 1908), evocació grotesca i satírica. *The Playboy of the Western World* (El farsant del món occidental, 1907) presenta un jove brutal que ha matat el seu pare i, per això, ha tallat els lligams que el vinculaven a la societat. No sap què fer-ne d'aquest alliberament, d'aquest poder inesperat. La seva revolta només alimenta les seves baladronades i serà fàcil de domar. Un heroi a contrallum, l'aspecte negatiu del qual, precisament, demana una acció positiva, una lluita unitària i decidida. Synge té un estil directe, oblidat de tota lliçó literària, girat únicament cap als seus personatges, cap al seu món.

Alguns anys més tard, James Joyce (1882-1941), amb *The Exiles* (Els exiliats, 1918), intentava vincular-se a l'ibsenisme, desenvolupament del naturalisme; això, per continuar el retrat de costums amb significat moral, al qual Synge s'havia dedicat. Però l'exemple no va tenir seguidors.

Hofmannsthal

El teatre d'Hugo von Hofmannsthal (1874-1919) mostra l'altra cara de la Viena d'abans de la Primera Guerra, que ens havien fet conèixer Schnitzler i Stefan Zweig, Erich von Stroheim i Karl Kraus, Kokoschka i Musil. De la realitat quotidiana als ideals més elevats, als somnis més bojós, a l'encisament, al misteri, a l'inefable.

L'acció és necessària, i també ho és la vida quotidiana mediocre; però és la condició de la contemplació, de les pauses, on és possible de recórrer l'infinit de l'existència. No obstant això, el teatre d'aquest autor no ha sabut o no ha pogut conduir el drama a la catarsi sense la qual no pot viure. Però, per bé que insegur pel que fa als termes del conflicte dramàtic i als personatges, per bé que no ha sabut desenvolupar, explicar-se, reconèixer els diferents caràctes que poblen el seu univers; von Hofmannsthal és l'únic dramaturg austríac que de vegades, en instants breus, mostra una sortida. Afirma l'exigència de donar a una civilització un teatre on s'inscriu el seu sentit de la vida, com al teatre grec, tan adequat a la civilització grega i als seus factors.

Des de les primeres obres en un acte —*Der Tod des Tizian* (La mort de Ticià, 1892), *Der Tor und der Tod* (El foll i la mort, 1893), *Das kleine Welttheater* (El petit teatre del món, 1897)— fins a les obres metafísiques —*Das Bergwerke zu Falun* (La mina de Falun, 1899), *Der Abenteurer und die Sängerin* (L'aventurer i la cantant, 1899)— i als mites reviscuts i renovats en la forma —*Jadermann* (segons l'*Everyman* anglès, 1911), *Elektra* (segons Sòfocles, 1905)—, el teatre de Hofmannsthal té com a finalitat descobrir on és possible una sortida a l'existència. Per això, utilitza una sàvia decantació lírica dels sentiments, el sentit contemplatiu del temps que passa, que analitza segons els seus valors profunds i formals, psicològics i musicals. La seva feblesa intrínseca l'impedeix, però, una presa de possessió independent i lliure. I, sigui com vulgui, hi ha la pressió de les forces històriques i els sofriments, davant els quals la recerca serena, els esforços per assolir l'*ultima ratio*, prenen el sabor d'una ironia involuntària.

A la segona part de la seva vida, després d'un llarg parèntesi consagrat al teatre líric, Hofmannsthal va tornar al teatre literari amb les comèdies *Der Schwierige* (El difícil, 1918) i *Der Unbestechliche* (L'incorruptible, 1922), dos elegants quadres del món vienès, tal i com havia sobreviscut a la tempesta de

la guerra. Un món de tendresa i de delicadesa poètica, on es dóna primacia absoluta al sentiment, expressat amb una frescor melodiosa i sovint amb un cert somriure, subtil i després.

Panizza

A finals del segle XIX, al temps que Wedekind començava (i això no és casualitat), Oskar Panizza (1853-1921), un personatge singular, va escriure un poema dramàtic ple d'imaginació: *Das Liebes Konzil* (El concili d'amor, 1895) «tragèdia celest en cinc actes». La publicació d'aquesta obra va valdre al seu autor un any de presó. Obsessionat per les religions (el seu pare era catòlic i la seva mare hugonot), odiava el catolicisme —per una transferència fàcil de comprendre—, i es va proposar de combatre'l pel·l'escàndol. Més tard, començarà a odiar Guillem II, després París —on s'havia refugiat. Els seus béns d'Alemanya li van ser confiscats i el van tancar a un asil d'alienats, on va morir.

El concili d'amor constitueix un cas absolutament a part. No ha estat descobert i representat fins fa poc temps. La hipocresia general ha considerat el seu autor com un blasfem i, encara avui, la mentalitat corrent el considera sota aquest angle. Però si es pensa en la manera que el teatre grec va desacralitzar les divinitats de l'Olimp, tant en les comèdies com en els poemesheroico-còmics, es pot constatar que Panizza no va fer més que seguir aquesta vena, que consisteix a representar el que és diví amb aparences humanes, amb totes les febleses i vanitats característiques dels humans.

Aquí, la cort celestial està representada pel Pare Etern, per la Verge i per Déu Fill. Som a l'any 1495. El papa Borja portava a terme, amb tota la serenitat d'esperit, les activitats orgiàstiques que, passades a la història, han fet d'ell el símbol de la depravació. (Probablement no va fer més coses que d'altres, però es coneixen les seves fetes gràcies, o per culpa, del seu mestre de cerimònies, Mgr Burckard, maníac de les memòries.)

La cort celestial s'irrita molt per les infàmies del seu Vicari. Seguint el consell de Satanàs, la cort celestial decideix enviar a la terra un càstig terrible sota l'aspecte d'una dona molt bella, mig nua, que infectarà tota la cort vaticana de sífilis, aquell famós mal francès (o napolità) que va fer sensació a l'època. Aquest breu resum de la trama és suficient per fer comprendre que els efectes còmics deuen ser irresistibles i desconcertants; sense que, per això, l'autor renegui d'un cert misticisme. Cal afegir-hi un retrat paròdic i insultant dels personatges divins: el Pare és un vell paràs, la Verge és la puta per excel·lència, i Jesús és un pobre imbècil. L'únic ésser respectable és, «la Dona», personificació de la sífilis, noia de costums ben lliures.

Cal dir que Panizza, en aquells moments, ja patia el contagi, i va ser aquesta malaltia que el va portar a la follia, com li havia passat a Nietzsche alguns anys abans. Sense experiència escènica directa, Panizza tenia un instint que li va permetre de donar a l'obra una teatralitat vigorosa. Les evocacions alsatanisme, de moda en aquella època (per exemple en Swinburne i en el mateix Wedekind), són evidents. Però el que sorprèn i el que subsisteix amb el temps és l'humor subversiu. El caràcter excepcional de l'obra és precisament que transforma els mites en voga, tant en les creences populars com en la literatura, en polèmica sorollosa i espiritual on, més que la consciència, s'expressa la força de la personalitat que destrueix amb la revolta allò que l'havia oprimida.

Potser la paròdia havia anat més lluny amb Aristòfanes o, a la Xina, amb *La guerra dels micos* (tal com ens la presenta l'Òpera de Pequín). Però, en el seu gènere, és a dir, en relació al catolicisme, no té rival. I el que compta més és que l'esperit és fresc i agut.

Wypianski i el teatre polonès

El poeta i dramaturg polonès Stanislaw Wyspianski (1869-1907) agafà els temes dels escriptors romàntics del seu país per operar un renovament de l'art teatral en un sentit antinaturalista, rehabilitant els seus aspectes al·lusius i poètics. També s'ocupà directament de tècniques d'escena, com a decorador i director. La seva visió monumental del teatre va impressionar molt el mateix Gordon Craig, que li va dedicar un número de *Mask*.

Aquesta visió es va concretar en una sèrie d'espectacles que va muntar, com *Dziady*, i els drames que va escriure, el millor dels quals fou *Wesele* (Les noces, 1901). Els caràcters, molts dibuixats, recorden els titelles populars, anomenats *szopka*. Els temes i les intrigues provenen, al principi, de Maeterlinck, per desenvolupar, a continuació, temes legendaris, patriòtics o imaginaris, que donen a l'obra un gran vigor dramàtic i, sobretot, aquesta atmosfera visionària, d'impuls col·lectiu, que les tradicions culturals i populars havien transmès a Wyspianski.

Sedziowie (Els jutges, 1907), obra d'ambient jueu, és més realista, però igualment tensa i dramàtica fins al crit, a la lamentació i al desesper.

Es pot dir de Wyspianski que tot el moviment teatral polonès s'ha inspirat en ell, per la grandiositat de les seves vistes i del seu poder de representar.

El teatre jueu

Entre les singulars tradicions místiques i culturals que van néixer en el si de grups israelites, establerts a diversos punts de Polònia i que parlaven *yiddish*, es va desenvolupar un teatre jueu durant la primera postguerra, present a Varsòvia i a Moscou. El repertori s'inspirava sobretot en la vida quotidiana i en la mística *hassidim* dels pobles.

Dibbouk (1920), de Shalom Anski (1863-1920), va tenir una gran notorietat gràcies a la interpretació de Hannah Rovina i a la direcció de Vakhtangov, al teatre Habima de Moscou; aquest director va realitzar un espectacle inspirat en practicar una tècnica de recitatiu que desembocava en el cant improvisat. El text —lineal i essencial— revela la vida interior complexa de les comunitats jueves i la seva concepció de l'existència; això, a través del drama de Lea, la malaurada heroïna posseïda per l'ànima errant (*dibbouk*) de qui havia estat el seu amant.

Companyies i repertori —variats però sempre típic— van trobar, després, mitjans de representació en el nou Estat d'Israel. Es van obrir diversos horitzons, tant en el quadre bíblic com en el dels nous problemes, que la reunió de les comunitats esparses pel món plantejaven.

Entre els autors, Moshe Shaimir és el més conegut i el més fecund: *Passava pels camps* (1948) ofereix una crònica sobre la situació històrica presa al viu, amb tot el que té de patètica.

El renovament del teatre espanyol

Les generacions intel·lectuals d'aquest segle, a Espanya, han hagut d'afrontar la vida d'una nació que les circumstàncies històriques, causades per una greu penúria dels béns de producció, deixaven en un estat de postració política i moral profunda. Per la seva part, els intel·lectuals espanyols han intentat tot el que era possible per portar el seu país pel camí de la llibertat i del progrés. La història explicarà quins han estat els errors comesos. Aquí basta recordar la importància del teatre enmig de tals esdeveniments.

El gust per estar en les diverses formes literàries, segons l'ocasió i la inspiració, és característic de la literatura moderna. L'autor jove té una predilecció pel lirisme, després es concentra en la narració, que és, en certa manera, el gènere més estès; finalment, al límit de la maduresa, afronta l'experiència teatral, que hauria de consagrar-lo.

Sovint passa, però, que els resultats d'aquesta darrera temptativa no són particularment brillants i signifiquen, com a molt, la traducció de la

personalitat de l'escriptor en termes escènics, el descobriment de noves fórmules, capaces d'enquadrar l'univers de l'escriptor. Però el fet existeix, i és ric en conseqüències. Entre els escriptors moderns, ben pocs són l'excepció d'aquesta regla. Gide, Roger Martin du Gard, Paul Valéry, Rilke, Thomas Mann, Gertrude Stein, T.S. Eliot, Hemingway, Essenin, Babel, tots van portar l'eloqüència a les bambalines, encara que fos només provisionalment (només T.S. Eliot hi va continuar).

És el mateix que va passar amb Miguel de Unamuno i Azorín, amb els germans Machado i Valle-Inclán, amb Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti i també amb García Lorca. El públic els va acollir, en general, amb fredor, perquè tenia clares predileccions pels germans Quintero i per Jacinto Benavente.

Alhora que aquesta producció dramàtica, s'hi va desenvolupar un moviment que volia donar nova vida a l'organisme teatral dins el quadre de la societat. Hi va haver, per exemple, el camió de «La Barraca», que García Lorca i un grup d'estudiants duien a les províncies més aïllades per fer conèixer a la gent els clàssics espanyols: Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina. A partir del 1931, això fou sostingut pel govern republicà.

La producció dramàtica espanyola d'aquest segle, si vol descriure i definir l'ambient ciutadà i cultivat per introduir-hi les seves conclusions semi-sentimentals, semi-racionals, avui dia sembla llunyana, menor, relegada a la bufoneria i a l'aforisme. Al contrari, quan pren la vida de les poblacions miserables del camp per tema, amb les seves supersticions, amors i impulsos (i això, entre les dificultats i els obstacles sempre en augment, fins a l'explosió de la Guerra Civil), aleshores el drama sembla expressar la trobada de la fatalitat i el misteri. L'home, en contacte amb la natura i tenint en compte la pròpia naturalesa, viu entre el corporal i el sobrenatural, en la passió i en l'intercanvi etern entre el ser i el tenir.

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), un gentilhome impetuós i generós, un escriptor de grans recursos i de forma rebuscada, frega els pitjors esculls de la literatura. Va sobre la corda fluixa, però gairebé sempre aconsegueix mantenir-se en equilibri. La seva Espanya sembla, de vegades, embolicar-se en un folklorisme dannuncià. Però un accent més viu, un tret dramàtic brillant, donen al seu discurs la capacitat de penetrar en profunditat. La ironia amarga de Valle-Inclán (ironia que no acaba quan els personatges, inevitablement, van del còmic al tràgic) parteix d'una visió altiva i inhumana, separada del seu objecte. Però ve un tomb brusc i revela una participació inesperada, un dolor retingut. La construcció dramàtica s'articula segons una estructura únicament poètica, d'epopeia. No obstant això, té nusos i progressions que li donen una dinàmica teatral de caràcter coral i obert. En aquest sentit, *Divinas palabras* (1920) i *Luces de bobemia* (1920) tenen poders de sortilegi per expressar l'ardor secret d'un món al marge que es consumeix.

A *Los cuernos de Don Friolera* (1921), el somriure sarcàstic dissimula la lluita contra els prejudicis i l'esclavatge, contra la crueltat estúpida de l'honor. Al fons de tot es troba la tristesa severa del gentilhome.

La Marquesa Rosalinda (1913) recrea un segle XVIII de fantasia, que sembla inspirat en els dibuixos de majòlica. Els personatges representen un grup d'improvisadors i una cort amb les seves figures típiques. La intriga, totalment imaginària i idíl·lica, té el to de les *Fêtes galantes* de Verlaine. És un brodat delicat amb morius rococó.

Federico García Lorca (1899-1936) intenta amb molta coherència el pas de la poesia al drama. I això en les seves diverses direccions, que constitueixen un conjunt complex. La seva vida i la seva obra formen una trama de contrastos i contradiccions cridaneres, que ell intentarà resoldre sense aconseguir-ho. Des del principi, i posant a part certs vernissos literaris, la seva personalitat és fora del temps; no té ni el sentit ni el sentiment de la seva època, que se li escapa constantment amb l'impuls del propi temperament; un temperament que ho amara tot en una mena de llac sensual on aviat es perd l'orientació.

D'altra banda, aquesta solitud té el valor d'un símptoma. El mateix es pot dir de les seves referències constants —tant en la temàtica dels poemes i de les obres com en les cadències formals— a la natura i a les tradicions del seu poble. La seva aprehensió és patètica, per bé que sempre l'articula sobre un joc violent i sobre un «humorisme» en sordina. El sentit tràgic de l'espanyol, la seva angoixa, tot el que fa el Cid com Don Quixot, prenen el caire d'una malenconia a la qual manca la força de desesperar-se. Lorca s'abandona al curs natural de les coses per sentimentalisme: «El teatre necessita personatges que apareguin en escena vestits de poesia, i que alhora mostrin els ossos i la sang. Han de ser tan humans, tan tràgics, lligats a la vida i a l'avui amb tal força, que arribin a revelar-ne les tradicions, a fer-ne comprendre els dolors, a fer pujar als llavis el valor dels mots, carregats de passió i de nàusea.»

Aleshores la contradicció es tradueix en un conflicte declarat, d'altra banda previsible, entre el fons naturalista de la seva inspiració i la *forma mentis* literària, que va del simbolisme al surrealisme. Conflicte entre les impressions i l'expressió, entre la matèria camperola instintiva i els modes propis a l'evolució poètica de l'època, que tenien un origen racional, rigorós. Lorca es va trobar en la situació d'abraçar un art poètic que no era el seu i de modelar-hi una matèria que li era estranya. La visió ardent —que no serà mai una transposició— dels pobles i de les planícies àrides, una sexualitat de forces intactes que afegeix la vida a la vida, són unes veritats que el seu estil no es suficient per definir. En realitat, Lorca és un «estranger», en el sentit de la novel·la de Camus; estranger a les raons de l'existència (i la seva mort es reflecteix com un mirall en l'anàlisi que fa Camus de la mort del seu estranger). L'esperit de revolta i de protesta que omple les actituds dels homes, de vegades fins i tot amb pretextos fútils, apareix molt rarament en

Lorca; aquest esperit, en Lorca, és reprimir per una mena de fatalitat, per la contemplació.

Aquesta sèrie de conflictes interiors i exteriors, i aquesta confluència desordenada dels elements vitals més diversos, es troben i repercuteixen naturalment en la composició de les seves obres; això tant en la poesia i en el drama. Però la poesia té més intensitat i és més espontània. D'altra banda, en cadascuna de les seves produccions, el poètic i el dramàtic hi són sempre presents.

L'any 1920, Lorca va fer un primer assaig en teatre, *El maleficio de la mariposa*; obeeix a una inspiració purament poètica, amb la finalitat de donar més amplitud a la seva imaginació. Probablement va ser l'exemple de l'avantguarda parisenca que li va fer entreveure aquesta possibilitat. Ho va intentar amb un esperit d'al·legoria arcadiana (on els animals fan el paper dels pastors), en nom d'un amor impossible.

No va ser fins a set anys més tard, i probablement com a conseqüència de la seva amistat amb la gran actriu Margarida Xirgu, que va abordar novament l'escena amb *Mariana Pineda*, «romanç popular en tres estampes». Aquesta vegada retorna les formes tradicionals, al teatre del segle XIX, molt poc temps després dels fets històrics que evoca l'obra. La intriga recorda, en substància, la de *La Tosca* de Sardou. L'heroïna s'enfronta a un governador d'aspecte sinistre i de sentiments impurs, per salvar l'home que estima i que lluita per la llibertat. Naturalment, la progressió dramàtica canvia i s'acaba amb *La Tosca*. Al contrari, aquí el lirisme i les imatges són escampades a mans plenes, sobretot quan Lorca evoca els gravats i les cançons populars, que abunden a l'època de lluita contra la tirania. El sentiment de llibertat i l'amor es fan eco en una melodia de la qual la construcció dramàtica n'és només el pretext.

Entre 1930 i 1932 Lorca va escriure una sèrie d'obres on el color i la passió són constantment temptades per una vena humorística, d'una teatralitat estretament lligada al món que representa. *La zapatera prodigiosa* és una «farsa» violenta, on la gelosia té un aspecte paradoxal i frenètic. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* mostra un marit vell, d'una gelosia tan obsessiva, que l'home indueix la seva dona a enganyar-lo amb ell mateix, disfressat d'enamorat romàntic que passa per sota de la finestra de la dona i li fa arribar uns missatges apassionats. En veure's traït, Don Perlimplín se suïcida per excés d'amor. Aquí, el *páthos* de l'honor guanya la burla. L'amor envaeix l'esperit i acaba per destruir-lo. Els quatre quadres pinten aquesta odissea en tocs lleugers; la tècnica és sintètica, lleugera i al·lusiva, i la representació assoleix l'essencial (mentre que, abans, es perdia en imatges i no aconseguia forjar-se una unitat d'expressió). *El retablillo de don Cristóbal*, farsa per a titelles, reprèn els temes eròtics amb una alegria descarada i agressiva.

L'any 1933, Lorca fa representar *Bodas de sangre*, la primera de les seves obres que va entrar als teatres regulars, a Espanya i a l'estranger. En aquesta

obra, hi combina elements folklòrics i un naturalisme sobrecarregat, però que desemboca sovint en una simbologia de fons místic. Hi desplega una força i una espessor teatral que, no obstant això, acaben per dissipar-se en aparicions fantàstiques. Evidentment, Lorca cultiva l'ambició de mirar a contrallum l'esperit del seu país dins aquest mirall tan ple de figures. L'amor i l'honor hi tenen una part preponderant, com és tradició en el teatre espanyol. D'altra banda, hi ha uns certs grinyols en l'abundància de motius locals i europeus, culturals i realistes, que es noten millor quan sortim de la sorpresa que causa el conjunt.

Yerma (1934) és la tragèdia de l'esterilitat. Lorca n'exposa el tema mitjançant el lirisme mitòman de l'heroïna, per arribar a una visió directa del seu sofriment, a l'estremiment d'una sexualitat que no dona fruits. Aquesta vegada la intensitat dramàtica no es dispersa.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935), «poema de la ciutat de Granada, l'any 1900, dividit en diversos jardins, amb escenes de dansa i de cançons», mira de reconstruir un ambient i de definir un personatge femení que entristeix un lent crepuscle. Els tocs de color fan la representació concreta, en la descripció d'una evolució psicològica gradual. Per diverses raons, aquesta obra i la precedent, marquen un progrés en el camí que fa l'autor per assolir una dramaturgia personal.

El 1936, en l'epíleg tràgic de la seva vida, Lorca va escriure *La casa de Bernarda Alba*. Aquí aborda un tema en el qual atmosferes i personatges es barregen en una representació que permet copsar el drama d'Espanya, un drama encara actual avui en dia. La vella Bernarda Alba segrestra a casa seva les seves nombroses filles, que aspiren a la llibertat i a l'amor. Un món endarrerit les ofega, apaga les seves aspiracions i reprimeix els seus desigs. Només Adela aconsegueix fugir de la vigilància i cedeixa un jove que rondava pels voltants de la casa i que somiava una de les germanes. L'home s'abat sobre la casa, però Bernarda Alba no es dóna per vençuda. Davant el deshonor, la dona condemna portes i finestres, fa de la casa una tomba on morirà voltada de les filles. Dins el tancat, la sensualitat s'exaspera fins a esdevenir furiosa, i amb el pretext de fer-la callar, la pràctica religiosa acaba per suscitar-la i atiar-la.

El personatge de Bernarda, imperiosa i neuròtica, representa l'estructura pesant i opriment de l'Espanya feudal. No és un personatge nou en relació a la tradició literària, però sí que ho és en el quadre d'aquest vast paral·lelisme històric. Carrega en la seva sang unes toxines de les quals serà víctima. Gràcies a l'encís que, malgrat tot, encara desprèn, gràcies al malefici de la seva autoritat i al seu art d'explotar les psicologies, aconsegueix de transmetre les toxines a tot el seu cercle familiar; és una maternitat que acaba per nodrir-se dels seus propis fruits.

Aquesta vegada, Lorca renuncia a tot embelliment decoratiu, té un llenguatge directe i sobri, quotidià, en el sentit més estricte del terme, i és

precisament aquesta simplicitat que deixa veure l'acció tràgica. La construcció dramàtica segueix les regles tradicionals del drama burgès del segle XIX, com si Lorca hagués tingut por, si hi renunciava, de perdre el que tenia la intenció d'expressar, i com si hagués volgut assegurar-se de la solidesa de l'instrument teatral, corrent el risc de limitar els horitzons. Així va aconseguir dominar el drama, pintar el destí de l'ésser d'un poble; i, veient-lo doblegat sota la tirania, no li va reconèixer més que una cruesa elemental.

Así que pasen cinco años (1931) es descobreix una experiència singular, de caràcter clarament simbolista i surrealista. Aquesta obra no va ser representada fins després de la mort de Lorca. Alguns dels motius varen ser represos a les seves obres ulteriors. Escrita durant una estada de Lorca a Nova York, aquesta obra intenta traduir i transposar poèticament algunes de les seves reaccions davant una civilització que el desconcertava.

Durant els darrers anys de la seva vida, Lorca va consagrar una bona part de la seva activitat a dirigir un teatre universitari, que va agafar el nom de «La Barraca». L'empresa va seguir una certa regularitat des de 1931 a 1935, a la vetlla de la Guerra Civil. Com els Copiaux, els universitaris madrilenys dels quals Lorca era el realitzador i director, disposaven d'un camió i anaven de poble en poble a representar els clàssics del «Siglo de Oro». Si els teatres no els volien, eren els hostes de les Cases del Poble. Ningú no cobrava i sovint no es venien entrades. Les despeses estrictament indispensables eren pagades per una organització cultural de la República. És evident que la iniciativa no va tenir continuació a Espanya. Però els seus principis s'estengueren a tot un moviment, comú amb el teatre europeu d'aquells temps, que intentava posar en escena la seva pobresa.

Aquests vint-i-cinc anys darrers, a Espanya no hi han mancat autors dramàtics independents de la ideologia oficial. Per exemple, Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre. D'aquest darrer, *La cornada* (1961) és un drama breu i intens, nodrit de veritats psicològiques subtils, sobre el mitjà tradicional de la *corrida*.

Manuel de Pedrolo afronta temes actuals amb un esperit més viu i més innovador. No obstant, aquesta producció queda circumscrita, menor.

Molt interessants són les obres d'esperit revolucionari, o inspirades en Lorca, de Rafael Alberti (1902). *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), *De un momento a otro* (1938), *El trébol florido* (1940), *El adefeso* (1950), *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1955), i en particular els seus monòlegs dramàtics, obres poètiques d'on sorgeix una imaginació rica de personatges, de sentiments, de colors.

També cal parlar de Fernando Arrabal (1933), d'origen espanyol però que escriu en francès, un francès de vegades sumari, pròxim al francès que es parla en els mitjans internacionals, però ben adaptat a l'escenari.

Arrabal està en la línia dels seus predecessors, però introdueix un esperit on es retroben fàcilment els temes típicament ibèrics, *goyescos*. Els personatges

són simbòlics, les trames només tenen un tema, i aquest tema persisteix a cada obra a través de variacions imprevisibles però no heterogènies. En les seves obres, que actualment tenen un públic important, el quadre realista hi té cada cop més pes. L'autor tracta un joc abstracte o irreal quant a les situacions, però concret quant als sentiments. Dos termes caracteritzen Arrabal i, no obstant això, el lliguen indissolublement als escriptors de la terra natal: el del *panique*, que concerneix el contingut, i el del *cérémonial*, que concerneix la forma. Els modes d'expressió canvien, els personatges també, però Arrabal no se separa d'aquestes dues normes, de les quals explota les diferents possibilitats hi queda, però, dins l'ambient històricament típic dels seus orígens (anarquisme i misticisme, de vegades blasfematori, com Buñuel).

A la base de la seva inspiració hem de situar una sèrie de circumstàncies de la seva vida. Tres anys després de nat, el 1936, la mare denuncia el pare als franquistes; l'empresonen, el torturen, el fan tancar a un hospital psiquiàtric on es perd la seva petja. La mare educa el fill en el conformisme més evident: Déu, família, pàtria. Inevitablement, des de l'adolescència, Arrabal es revolta i se separa d'aquesta matriu ignominiosa. Però no ho pot fer completament. Com en Buñuel, subsisteix en ell un odi que no pot passar sense el seu objecte. L'odi deforma, fa néixer el monstuós, com en Valle-Inclán. Del monstuós neixen el ritus (l'exorcisme) i el blasfem, la relació sado-massoquista entre la víctima i el botxí, entre la innocència i la falta assumida voluntàriament.

Totes les primeres obres d'Arrabal surten a la llum en anys d'hospital i de sanatori. Són condicionades per les visions i els fets que les enquaden, però tranfigurades per personatges patètics.

Fando et Lis (1955) és la seva primera obra important, i potser la que posa les bases del seu discurs ulterior. Crea una relació sado-massoquista entre els dos herois, relació que arriba a l'anihilació de la víctima, la tendra Lis. L'atmosfera és sòrdida, els sentiments brutals, fins i tot en els altres personatges, darrers hereus dels *pícaros*, que persegueixen una finalitat inaccessible: perpetuar la seva vida de *romanichel*. Els dos actes evocuen clarament l'existència ideal que Arrabal es proposa.

Oraison (Oració, 1957) satiritza la impossibilitat de l'oració malgrat les millors intencions, i l'absurditat de la pràctica religiosa, en el catolicisme. *Les Deux Bourreaux* (Els dos botxins, 1956) té un origen autobiogràfic directe: una mare, mantis religiosa, devora el seu marit i obliga els fills a adorar-la.

La Cimetière des voitures (El cementiri de cotxes, 1957) marca un gir. Arrabal abandona el drama de la seva naturalesa i la seva història per crear un univers imaginari que tingui les seves lleis característiques. Una petita comunitat s'instal·la a un cementiri de cotxes, on viu al seu aire. Però hi ha una amenaça constant: d'un moment a l'altre, la policia pot irrompre-hi i instaurar la persecució. O pot crear provocadors i espies. El paradís terrenal està constantment investit de l'esperit del mal, és a dir, per les estructures

jeràrquiques i religioses de l'estat. (Una vegada més, es veu que, en la inspiració espanyola, l'anarquisme té rels profundes i motivades.)

Els anys següents, Arrabal pren contacte amb una certa cultura europea, i hi posa molt d'afecte.

A *Guernica* (1959), l'horror de la Guerra Civil s'expressa per l'evocació de Picasso, que la literatura explota una vegada més. A *Le Labyrinthe* (El laberint, 1956) l'esperit és kafkià però s'obre una sortida, la de les relacions directes que s'instauren entre els individus. *Le Tricycle* (El tricicle, 1953) i *La Bicyclette du Condamné* (La bicicleta del condemnat, 1959) proposen un joc més abstracte seguint l'esquema de l'opressió que fa impotent: és un conflicte de símbols. *Concert dans un ouf* (Concert dins un ou, 1958) és només abstracció, és un joc sobre la teatralitat. *Cérémonie pour un Noir assassiné* (Cerimònia per a un negre assassinat, 1956) entra en la polèmica concreta partint de personatges que volen sobretot donar-se a conèixer, exhibir-se, i arriben a un *show* homicida. Aquestes dues obres són dos moments distints d'una mateixa dialèctica. *Pique-nique en campagne* (Pic-nic al camp, 1952) sembla voler, igual que Adamov, definir la naturalesa del moviment històric fixant-lo en «mascare».

La fase següent de la dramaturgia d'Arrabal tendeix a definir la naturalesa profunda del seu teatre, que adquireix plena autonomia, agafa el nom de «panique» i es defineix com a ritus i com a cerimonial, d'un caràcter laic nou, on s'examina l'horror del sentiment amorós, tal com el veu Arrabal. És un teatre que vol ser, sobretot, una «cerimònia», una «festa», que barreja el sacríleg i el sagrat, l'erotisme i el misticisme, la «mise a mort» i l'exaltació de la vida. «Somio un teatre on l'humor i la poesia, la fascinació i el pànic seran una sola cosa. El ritus teatral es convertirà, aleshores, en una *opera mundi*, com els fantasmes de Don Quijote, els malsons d'Àlícia al país de les meravelles, el deliri de K, i els pensaments humanoides que freqüentarien les nits d'una màquina IBM.»

Le Couronnement i *Le Grand Cérémonial* (La coronació i El gran cerimonial) tendeixen a encarnar aquest model ideal, com si es tractés de transmetre'n un exemplar perfeccionat, definitiu. És per això que les dues obres evolucionen en un mateix pla, segueixen el mateixos procediments, presenten els mateixos personatges i aconsegueixen la idea que l'autor té del teatre.

A *Le Couronnement* (1964), Arrabal posa en evidència el mite que elabora: la coronació del seu heroi després de conèixer (en els dos sentits del terme) una cosa que es pot anomenar l'etern femení, o sigui una figuració ideal de la dona. El cerimonial es desenvolupa progressivament cap a l'establiment de la seva ritualitat, que s'elabora a partir de l'alliberament del fill que s'escapa dels pares, de la relació sàdica amb la dona, del combat ininterromput entre dos lluitadors —que constitueix el teló de fons d'una situació essencialment immòbil, encara que la recorren els calfreds més diversos, com són els de l'assassinat i el del somni.

Le Grand Cérémonial (1965) és completament oníric. És, potser, l'obra més compacta i més cabdal d'Arrabal. És, també, un psicodrama autobiogràfic prou ben definit. L'heroi és un monstre, un geperut anomenat Cavanosa, que només obeeix una única pulsio, posseir i destruir totes les dones que troba. Pateix un sentiment d'inferioritat, però això no l'atura, acarona i fustiga les nines grans, després tortura la mare i la fa torturar per la bella Sil. I quan ha torturat Sil, troba en Lis la criatura que encadenarà i amb la qual errarà d'un país a un altre, i la fa un objecte de sadisme i d'exhibicionisme (la continuació la trobem a *Fando et Lis*). Així, la relació sado-massoquista és l'única font de la felicitat. Aquesta obra central és el pivot de tota la producció d'Arrabal, n'és la base i desenvolupa una dada determinant de la psique.

L'any 1967, amb *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (L'arquitecte i l'emperador d'Assíria), tendeix a aclarir-se un conflicte entre l'esperit i la naturalesa, vist en totes les seves fases, con amb un prisma, a través d'una sèrie de transvestiments expressius. Aquí, Arrabal objectiva les seves experiències separant-les de la seva persona i traduint-les en un joc dialèctic brillant, on els seus personatges es persegueixen, es fereixen, s'abracen, en el decurs d'una acció del tot imprevista. L'obra juga amb el plaer i amb l'emoció que donen certes audàcies de virtuós. Un procés grotesc que acaba amb la condemna a mort de l'emperador, que ha matat la seva dona. Com és executada la sentència? Segons la voluntat del mateix condemnat, oferint-se com a àpat a l'arquitecte que l'ha jutjat, i així les dues personalitat s'uneixen en una de sola, segons el vell mite que s'ha transmès del culte dels ancestres a l'eucaristia. Una vegada més, blasfem, pedra de toc del seu món visionari. Con va dir Alain Schifres, tenim un cerimonial polimorf i circular, que s'encarna en dos personatges ben reals.

D'altra banda, Arrabal sempre és temptat de recordar la realitat actual, com a *Cérémonie pour un Noir assassiné* o com a *L'Aurore en rouge et noir* (L'aurora roja i negra, 1969), inspirada pels esdeveniments de París, el maig de 1968. La temptació de seguir aquesta recerca d'actualitat, més o menys autobiogràfica, sosté la temptativa de crear un ritus etern, un cerimonial per repetir indefinidament. Aquesta temptativa s'expressa per una sèrie de visions que ara han pres una fisonomia clara i que ens donen un retrat del natural del nostre estat d'ànim present, força semblant.

L'any 1967, durant una estada a Madrid, Arrabal va ser denunciat per un provocador i empresonat. A la presó, va tenir la força d'escriure la seva obra potser més rica, *Le Jardin des Délices*, (El jardí de les delícies) on resumeix poderosament el sentit i l'orientació de la seva dramaturgia. I no només així, sinó que l'aclareix. La innocència, simbolitzada per una actriu cèlebre, Laïs, és torbada per la violència sàdica, primitiva, simiesca, com ho havia estat a la seva joventut. En el drama s'entrecruen el passat, el present i l'entrevista televisada que dilucida la situació actual. En un passat llunyà, Laïs tenia una amiga, Miharca, que va ser escorxada i morta, una forma de sacrifici ritual

que, avui en dia, sembla necessari per lliurar-se de la brutalitat. La brutalitat serà vençuda quan Laïs es tancarà dins un ou amb l'home primitiu que la tortura; i, finalment, aconseguirà fer-li abandonar la rudesia sàdica i portar-lo a la comprensió humana. L'ou s'enlaira cap al paradís terrenal, com en el quadre de Bosch, i engendrarà una nova humanitat.

L'alegoria d'Arrabal quedaria en les intencions si els personatges no tinguessin fusta humana. Però en tenen, gràcies a un alè poderós de realisme *goyesc*, que els fa travessar l'infern i un seguit de malsons, de *caprichos* dels quals només el seny i l'experiència els podran alliberar, com s'allibera l'actriu Laïs, l'actriu que arriba al cim del seu art. Això podria ser un quadre de gènere, on les consciències i la naturalesa dels instints serien posades al descobert si els diversos plans —realista, al·legòric, de record (un convent de monges!), del present (la solitud al grau més alt)— no es tallessin i creessin una sèrie de perspectives aclaridores entre la foscor que, després d'Arrabal, es lliura el teatre d'avui: «És l'hora fecunda del renaixement, és el moment de la convulsió i del fàstic, del sol i del volcà. És l'instant del llamp i de l'enlluernament de les papallones. És el temps del teatre que viu al caire dels actes, de les contestacions i dels somnis. Vetlla fascinant.»

El mite a la cultura anglosaxona

T. S. Eliot (1888-1965) troba una sortida natural a les seves concepcions tot transformant-les en acció dramàtica. La seva poesia havia agafat un caire èpic i culmina, en efecte, en *La terra gastada*, on va intentar resumir el destí d'una civilització —la occidental— i entrar en una nova dimensió. L'oratori dramàtic *The Rock* (La roca, 1934) ofereix una perspectiva d'una societat íntimament cristiana que pot produir una comunitat basada en el treball, on els obrers de les fàbriques, en adquirir una nova consciència, esdevindrien els obrers de la vinya del Senyor. *La roca* ve després d'un pastix irònic de Milton, que Eliot va titular *Sweeney Agonistes* (1932) i d'importants estudis crítics sobre el drama elisabetià.

La síntesi d'aquestes experiències li permet de compondre *Murder in the Cathedral* (Assassinat a la catedral, 1935). El llenguatge, d'alt valor poètic, no impedeix que l'acció dramàtica sigui ràpida i tensa, ans el contrari, l'estimula i la concentra. Els cors lírics de *La roca* aquí són cors dramàtics que giren entorn d'un protagonista: Thomas Becket, sant i màrtir per haver defensat els drets i l'autonomia de l'Església que, en el segle XII, s'identificaven amb els de l'esperit, contra el poder temporal i envaïdor del rei Enric II.

Becket afirma la llibertat de l'home davant del poder, Enric no ho suporta

i l'any 1170 el fa assassinar per uns sicaris als esglaons de la Catedral de Canterbury. Eliot evoca la lluita i el martiri de Thomas Becket amb un llenguatge ple d'imatges, obert a la complexitat de l'existència. Mirjançant el seu heroi proclama el dret de l'home a la llibertat interior i posa en qüestió la legitimitat del poder, els instruments dels quals disposa, la relació entre l'espiritualitat i la temporalitat, entre la voluntat i la consciència. Exposa els grans conflictes que sorgeixen d'aquestes contradiccions al llarg de la història i la seva transposició poètica fa present del passat.

El sant Thomas mític d'Eliot experimenta en la seva carn el sacrifici d'amor al proïsme. Retornat al seu arquebisbat després d'un llarg exili, Thomas és saludat per un cor de dones. Quatre temptadors l'assalten amb estratagemes grotesques. Però ell saluda els fidels i des de la seva càtedra, la nit de Nadal, portadora de pau, els comunica la seva nova visió: una vegada més, la pau serà marcada pel segell del martiri. L'endemà és el dia consagrat a sant Esteve, el primer màrtir. Quatre cavallers altius i cruels irrompen dins l'arquebisbat i, en presència de Becket, l'acusen de traïció per haver-se resistit a les imposicions del rei. El cor i els sacerdots porten Thomas cap a l'altar de la catedral perquè allí el protegeix la immunitat. Però Thomas no vol fugir; obre una gran portalada i s'ofereix en holocaust a les espases. Amb una comicitat involuntària, els assassins exposen al públic les seves raons banals. No senten la seva falta, ja n'hi ha prou que sentin la necessitat de justificar-se. Els sacerdots i el cor de dones —dones pobres de serfs i de jornalers— exalten el seu Déu i la seva Església, en la glòria del martiri.

A més de cinquanta anys de la seva creació, *Assassinat a la catedral* sembla una profecia que s'hagi enfangat després d'un recorregut inicial. Igualment, l'estil —que reprèn fidelment el camí de la tragèdia grega— no n'elimina totalment l'escòria, ni l'esteticisme d'aquest món que Eliot condemna i al qual renuncia. Recórrer a la depuració d'antigues formes ideològiques i repressives ja no és un acte de criteri, és una parada instintiva contra la realitat amenaçant. Els principis i les imatges no condueixen necessàriament a conseqüències lògiques. Així, poden sorgir sospites: darrere la prosòdia, Claudel; darrere la puresa de visió espiritual, la renúncia als deures reals. No obstant això, no cal relegar a un segon pla el que compra més: l'impuls d'un pensament que té l'empremta de la fe i de la claredat, que es manifesta amb una eloqüència sòbria.

Sobre la base de les seves experiències, T. S. Eliot elabora una teoria del drama en vers, considerada com el desenvolupament innovador de tota l'activitat teatral que, altrament, seria destinada al naufragi. Per altra banda, en proposar la perspectiva redemptora d'una nova societat cristiana, Eliot examina la societat tal com és avui dia, en el seu avanç quotidià. Hi posa una observació realista, decidit a no deixar escapar el secret de les ànimes, a agafar-lo en vida. Però neix un conflicte entre la matèria, tractada tan directament, i la versificació. Eliot retorna a les primeres temptatives poètiques, on feia una

mímesi irònica dels personatges i de les converses de saló. Però el pas és difícil. Els assumptes humans dels personatges haurien de ser presents de manera que se'n tragués un judici moral sota les espècies del mite. A l'escenari el lligam no sempre s'aclareix, les finalitats del poeta no són prou evidents. D'aquí que no hi hagi un contacte directe entre l'escenari i la sala.

Prosseguint la seva investigació sobre la «civilització cristiana», Eliot es demana: si la família és al centre de la tradició que ens sosté, quin sentit li hem d'atribuir perquè no s'enfonsi? A *The Family Reunion* (Reunió de família, 1939), el protagonista pren consciència de les seves responsabilitats envers la seva dona, que s'ha suïcidat tirant-se per la borda d'un transatlàntic. Encara que Henry no faci cap gest precís, se sent culpable del que ha passat en les seves intencions i el seu comportament. El remordiment no el deixarà mai.

A *The Cocktail Party* (La festa, 1949), obra que passa durant un còctel, Celia fuig de l'amor, renuncia a l'home que estima per seguir el seu destí, la seva missió espiritual. L'objecte del seu amor està casat, per tant hi hauria falta. Celia no pot renunciar a la seva salvació. En el quadre d'una vida ordinària, familiar, entre els lligams que uneixen l'home i la dona, el que s'evidencia és la falta. Sentiment i deure acaben per eliminar-se l'un a l'altre. Eliot refà les etapes de la nostra civilització: des d'uns mites que veuen l'home perseguit per les Eumènides a causa de les faltes que no pot expiar, fins a l'elecció de l'amor diví, consumat en nom de Crist.

Amb *The Cocktail Party* Eliot fa una recerca lliure i autònoma en un univers on subsisteix un cert misteri, on el sondeig és incert. Aquesta incertesa n'és, però, el sentit i, a poc a poc, el drama s'arriba a aclarir, i lliura alguns trets de llum. El que s'hi reflecteix és la condició del destí humà, sia una resignació a la vida mediocre de cada dia on es pot trobar, amb tot, una certa dignitat, sia i l'elecció d'una tasca superior, amb el coratge que cal per al sacrifici d'un mateix. T. S. Eliot parteix voluntàriament de les situacions més banals i d'una classe social d'aspiracions manifestament mediocres, sense ideal, per elevar-se per damunt d'ella i per mostrar la possibilitat de salvació de l'home. Com abans en les poesies líriques i en els poemes dramàtics, no vol advertir ni edificar, ni ensenyar, sinó oferir una matèria de reflexió, contribuir a l'esforç de la consciència present en cada espectador tot donant-li element de claredat. Dóna alguns exemples significatius de solucions, que l'obra aporta al ritme de la seva progressió dramàtica clàssica que mena a la catarsi final. Eliot ens porta a reflexionar sobre la diversitat i la complexitat dels destins, menant-nos, com Virgili menava Dante, «vers una regió on aquest guia no podrà ajudar-nos més».

A *The Confidential Clerk* (L'empleat de confiança, 1953) l'heroi renuncia a les satisfaccions de la vida terrenal que li eren ofertes per seguir el moviment profund que l'impulsa a trobar-se amb Déu, en el si d'una existència mediocre però lliure. No farà carrera, però, com a organista modest, cada dia podrà conèixer l'alegria d'apropar-se a la divinitat en la pregària i el recolliment.

Les temptatives de T. S. Eliot van trobar la culminació en el seu darrer drama, *The Elder Statesman* (El gran home d'Estat, 1959). Al final d'una vida consagrada a la conquesta d'un èxit que només ha aconseguit en part, lord Claverton medita sobre el passat. En l'anàlisi objectiva de gestos i d'actes portats a terme (fins i tot d'aquells el record dels quals pertorba més la consciència) troba la claredat interior i la pau, cosa que no passava en la cursa panteixant de l'afirmació social i política. Els sobirans i els prínceps d'abans són substituïts pels homes polítics de primer rengle, els grans financers, els militars de més alta responsabilitat, és a dir, l'alta burgesia cultivada en la seva funció dirigent. A aquesta burgesia es consagren de totes bandes: Salacrou i Anouilh, Jean-Paul Sartre i T. S. Eliot, el mateix Brecht a qui, en el seu darrer període, va agradar sovint de furgar de manera satírica en la psicologia i la naturalesa dels grans responsables.

En les obres precedents, T. S. Eliot intentava aclarir el sentit de la vida dels personatges. El resultat era dubtós, potser perquè ell mateix no s'havia fet amb prou evidència la pregunta sobre la naturalesa de la seva tasca. A *The Elder Statesman*, el fruit de les seves reflexions madura en una exposició clara que vol descriure (amb l'objectivitat d'alguns drames històrics de Shakespeare) les qualitats i el drama de la classe dirigent anglesa, simbolitzada per un ministre retirat, assenyat i cansat. Alguns han fet una comparació directa d'aquesta obra amb les tragèdies de Sòfocles que tenen Èdip per heroi. No es pot negar que, en cert sentit, en queda l'estructura. Aquest gir sobtat dels remordiments quan l'heroi ha conegut el cim de la glòria, el seu assalt vindicatiu que arriba a causar la ruïna del personatge i després la seva purificació, el fet mateix de prendre la defensa de la simbiosi entre pare i fill, tot això pertany evidentment a Sòfocles. Però aquests motius només tenen un paper funcional. L'objectiu és diferent; descriure i interpretar la raó de ser de la classe dirigent anglesa en la seva acció política, seguint una diligència moral que és típica d'un cert utilitarisme; per aconseguir exercir una acció política determinada i concreta, el mal és necessari en el secret del comportament; si no, l'acció mateix seria impossible. Naturalment, d'aquest mal es dona compte a la consciència. Cal penedir-se'n, i així hom retrobarà la llibertat interior. D'aquesta manera, la religió i la moral són unes coartades excel·lents. Ara bé, com que aquesta gestió era real en els *twos*, l'obra d'Eliot té el mèrit de tocar de prop el seu món secret, les seves característiques històriques.

Després d'haver somiat una societat teocràtica, Eliot va esdevenir el portaveu espiritual dels conservadors. L'obra segueix una progressió lineal, de vegades simplista, que fa intervenir la fatalitat, la nèmesi, la catarsi dins un destí actual, gairebé banal.

La intenció de T. S. Eliot és indicar en què l'home és buit, glaçat, i on pot dirigir-se per donar vitalitat a la seva acció. Amb quina fita sorgeixen l'amor i el sentiment de l'ànima per ser substituïts per les lleis de la lluita per

l'existència, que han portat l'home fins aquí? Se'ls pot orientar; com se'ls pot alliberar de les veleïtats i les pulsions? T. S. Eliot sembla que tem percebre'n la veritable naturalesa, després d'haver posat al descobert l'aridesa dels éssers buits, dels «homes de palla».

És natural que alguns escriptors americans, que consideren el seu paper en funció d'una elaboració ideològica i formal complexa, busquin el suport del mite. És el que ha determinat per a ells el pas de la poesia lírica a la poesia dramàtica: Robinson Jeffers (1887-1962) amb *Medea* i Archibald MacLeish (1892-1982) amb *J. B.* (és a dir, *Job*, 1958).

L'intent de Robinson Jeffers, poeta d'epopeies naturals, no se separa gaire de l'original d'Eurípides, del qual proposa una versió que suprimeixi les referències religioses, teatralment moderna, que assoleixi un aprofundiment psicològic a la llum de la ciència etnològica i posada al dia en psicologia.

Archibald MacLeish no va actuar diferentment amb el mite de *Job*, al qual hom està d'acord en reconèixer un aire teatral (per bé que alguns atribueixen al poema bíblic una forma dramàtica). MacLeish reprèn el mite, cita directament i llargament l'original i el situa a la nostra època. En un ambient de circ, dos personatges clownescos presenten la història i, sovint, es transvesteixen de Déu o de Satanàs per comentar els esdeveniments amb frases enginyoses que es voldrien carregades de substància metafísica. L'artifici és present a tot arreu, per bé que no hi manca una certa força dramàtica transmesa directament pel personatge original.

A *Sud* (1953), del franco-americà Julien Green (1900), l'atmosfera és la dels estats del sud quan esclata la Guerra de Secessió, l'any 1861. La guerra imminent i la qüestió de l'esclavatge són les converses entre els personatges. Green esbossa una pintura de caràcter i de medi: nord i sud, negres i blancs, noies per casar, pares i pretendents. Però no és tot això el que l'interessa. Li forneix un quadre del qual vol servir-se'n però, que li queda fonamentalment indiferent. L'esperit de l'autor s'expressa en el drama del protagonista, fulminat per l'aparició d'un jove (semblant a un àngel), del qual s'enamora i davant de qui no troba altra salvació que la mort. Jean, el seu avi, havia viscut un drama semblant i havia intentat salvar-se tot destruint amb les seves mans l'objecte prohibit del seu desig. El nostre heroi —un lloctinent de l'exèrcit d'origen polonès— voldria repetir el gest i provoca en duel el seu estimat. Però davant l'espasa d'aquest, que li sembla venjadora com la de l'arcàngel, cedeix i es deixa matar. Amor i mort són romànticament units per un lligam de naturalesa sexual, i pesen a sobre el pecat i la seva predestinació. Els personatges demanen a la divinitat un mot que els il·lumini, senten en ells misteriosos presagis que ella els envia, es demanen el perquè d'esdeveniments foscos, presenten el destí, senten un pes damunt la seva existència.

El neoromanticisme de Green és pesat, amb tota la literatura que reflecteix, i porta la marca d'un propòsit massa evident. No obstant això, la puresa del seu francès i la frescor d'algunes de les tensions psicològiques són

suficients per justificar l'intent. Julien Green va escriure altres obres teatrals; la darrera fou *L'Ombre* (L'ombra, 1957), on, com era de preveure, les preocupacions intel·lectuals van prendre el lloc de les qualitats dramàtiques.

Requiem for a Nun (Rèquiem per una monja, 1951) de William Faulkner (1897-1962) és un apèndix tardà i obertament simbòlic de *Sanctuaire*. Nancy, la prostituta negra, la cocaïnòmana, salva Temple i els seus infants mitjançant un crim inhumà però necessari, que la conduirà a la forca. En definitiva, dóna a la història un sentit atàvic a base de símbols i prodigant les màximes; aquest darrer Faulkner intenta explicar el Faulkner d'abans.

Requiem for a Nun mostra les estructures i no la substància d'un món. Estructures que semblen desprendre's a posteriori. No obstant això, la seva visió és complexa i rica en motius. El personatge de Temple, la jove que ell «ha volgut» posar a un bordell de Memphis malgrat els seus orígens i l'educació aristocràtica (o potser per això), conserva «cinc anys després» la seva psicologia aventurera. És la naturalesa que triomfa en ella, amb el seu mal que podria ser un bé; i no ha servit de res que s'hagi col·locat burgesament, que tingui una família, que hagi retrobat la respectabilitat. Pren com a governanta dels seus infants la prostituta Nancy i, amb ella, podrà escoltar, parlar, retrobar el vocabulari que esdevé el símbol del mes que ha passat al costat del gàngster Popeye. El passat reapareix. No només amb l'obsessió del marit (responsable involuntari de l'aventura, tal i com es conta a *Sanctuaire*), que dubta de la seva paternitat sobre el primer fill; no només sota la forma d'una nostàlgia evident i insatisfeta; sinó també amb el xantatge que munta el germà del jove gàngster, que fou l'objecte de la passió de Temple i a qui ella va dirigir cartes d'amor. Ella no fa cas del xantatge, però pateix l'encant físic del jove. Vol fugir amb ell i abandonar els fills. Nancy intenta impedir-ho de totes maneres i acaba emprant un mitjà extrem: mata la nena de sis mesos per salvar els altres dos infants, que perdrien la seva mare per sempre. Així assoleix la seva finalitat: la família es reconstitueix.

Faulkner va dividir aquestes peripècies en tres «actes»: la condemna, la confessió i l'execució (dues parts en l'adaptació francesa d'Albert Camus). Mitjançant *flash-back* i relats (aquí trobem records dels clàssics grecs) intenta portar a l'escena un mite modern, perquè té consciència que l'escena és més apta per rebre'l que no la narració. Hi ha molta palla en aquesta temptativa, però no es pot negar que s'hi fan sentir els ecos d'una evolució històrica.

En el teatre anglès de després de la guerra, el mite ha estat utilitzat com a motiu d'evasió a l'imaginari. Com ho mostra hàbilment Christopher Fry (1907) a *The Lady's not for Burning* (La dama no és per a la foguera, 1949): hom fingeix obeir els mòbils desesperats del jove Merton, que vol suïcidar-se perquè ja no te cap raó per creure en la vida; es vibra veient la desesperació estupefacta de la jove bruixa, que és condemnada a la foguera. Però no és pas difícil de preveure que l'amor naixerà entre ells dos, i que l'amor els salvarà de tot perill exterior o interior. Tot ha estat una broma, que ha calgut prendre

com a tragèdia perquè doni les satisfaccions volgudes. Fry continuarà per aquest camí. A *Venus Observed* (1950) la intriga se situa en els nostres dies; i es complica amb mites i llegendes, evocats de manera que donen originalitat a una construcció de *vaudeville*. L'evasió de la realitat quotidiana permet ironitzar sobre aquesta mateixa realitat sense, però, intervenir-hi amb un judici. A *Sleep of Prisoners* (El somni dels presoners, 1951) a penes surt el tema de les catàstrofes mundials, i immediatament se n'allunya per abordar noves visions fora de la història. Quatre soldats anglesos, presoners, han quedat tancats dins una església mig destruïda per les bombes, en territori enemic. Veuen en somnis la seva pròpia imatge en els relats de l'Antic Testament. El vers rutilant de Christopher Fry fa teatral allò que l'autor percep en el públic com una pulsio no satisfeta, com una por secreta, com un desig inexpressat. Fa somiar en un transvestiment hàbil.

Charles Morgan (1884-1958), que fou un novel·lista subtil, abordà l'escenari transportant-hi problemes actuals i complexos, en el quadre d'un debat entre personatges de l'*upper class*, d'estil elevat: *The Flashing Stream* (El riu resplendent, 1938), *The Burning Glass* (El mirall ardent, 1954).

Ronald Duncan fa el paper de l'epígon. *Virgin's Joker* (El joglar de la Verge, 1949) és més aviat insignificant en el pla dramàtic, i el lirisme hi afecta més la forma exterior que la substància. En Duncan, com en d'altres, el propòsit evident és exhibir les aparences del ritu catòlic i les particularitats de les creences catòliques en les seves expressions quotidianes, a l'ús d'un públic que les troba exòtiques. L'horitzó és limitat, sense raons reals i sense conflictes. És una variació, de vegades d'un cert bon gust; una paràbola agradable, de to romàntic.

El poeta Dylan Thomas (1914-1953) entra en la forma teatral amb el seu poema dramàtic *Under Milk Wood* (Sota el bosc lacti, 1952). Hi evoca la vida d'una petita vila de Gal·les, amb accents lírics i utilitzant una llengua característica, a punt d'entrar en el dialecte. És un fresc amb aspectes captivants, de vegades patètics, de vegades humorístics. Més que una producció dramàtica pròpiament dita, es tracta de contrapunts delicats entre imatges i sons. L'obra ha tingut lectures públiques, execucions radiofòniques, representacions parcials. Però no es presta pas a una representació teatral tal com habitualment l'entenen.

L'obra *Hamlet of Stepney Green* (El Hamlet de Stepney Green, 1959) de Bernard Kops sembla plena de records autobiogràfics en fase de transfiguració. És una pintura, sobretot tendra, d'existències perdudes en el dèdal d'un Londres menor, petitburgès. Un pare, un fill, la recerca de la felicitat; i un univers sense gaire cel però on no hi manquen els afectes i les esperances. El llenguatge és lleugerament líric, el retrat és fet per una mà afectuosa.

Graham Greene (1904-1991) també s'ha deixat temptar diverses vegades per la forma dramàtica, probablement perquè hi veia un instrument més

propici que la novel·la per a les seves intencions ideològiques. *The Living Room* (La sala d'estar, 1953) té dos nuclis diferents que de vegades topen: d'una banda, la pintura d'un món sobre el qual pesen la fe religiosa i el terror de la mort; de l'altra, el turment moral que causa un adulteri i que va fins al suïcidi, perquè és la concepció catòlica que determina en els herois la consciència de la situació i de la seva crisi. La representació de la família beata és grotesca (les dues tietes recorden els dos cèlebres personatges d'*Arsenic et vieilles dentelles*, Arsenic i puntes antigues, sense tenir-ne la justificació artística), mentre que la humanitat serenament catòlica del mossèn Brown (el germà paralític de les dues velles) es manifesta amb una feblesa i unes incerteses que impedeixen tota comparació amb els sacerdots espirituals i avantatjosos de Chesterton.

El drama que sorgeix entre Michael, la seva dona i la jove Rosa, neboda de la família catòlica, que ha esdevingut la seva amant (en la nit següent al funeral de la seva mare) s'expressa de manera més convincent. És molt difícil treure una conclusió de l'experiència que Greene ens hi exposa, o si més no el drama no la duu explícitament. El catolicisme de l'autor és d'una naturalesa ben particular. Hi manca, per exemple, el sentit de la vida ultraterrenal. Així, les dues velles ties estan aterrides per la mort, i mossèn Brown afirma que «l'infern només és per als grans personatges, per als molt grans, potser només per Satanàs». Aquest catolicisme és sobretot una clau per entrar en el cor de la qüestió moral, de la «metafísica dels costums». En realitat, la concepció de Greene és ambígua i el que apreciem d'aquest drama no és certament la seva pintura, entre l'horrible i el patètic, d'una certa mentalitat catòlica, sinó més aviat els accents elevats i tràgics amb els quals Rosa, el veritable amor «dramàtic» de Greene, aspira gairebé místicament a la felicitat i a les alegries de la vida, que el pes del deure esborrarà al final d'un conflicte sense solució.

En aquest drama hi ha molta matèria confosa i barrejada. Drama en gran part de segona mà, on diferents estils se succeeixen en situacions diferents, d'un humor pesat al monòleg de reflexió filosòfica. Hi manca creativitat natural. Es diria que l'autor s'ha acontentat amb els residus més superficials de la seva activitat de novel·lista. A excepció de Rosa, els personatges són d'origen intel·lectual. Son conceptuals, ideogràfics. De tota manera, hi ha un alt nivell d'estil i una força dramàtica incontestable.

En adaptar per a l'escenari la seva novel·la de gran èxit *The Power and the Glory* (El poder i la glòria, 1956), Graham Greene va fer més simplistes, i sense matisos en els contrastos, els termes d'un conflicte espiritual que agita l'esperit del heroi. En va idealitzar la figura i també en va disminuir l'interès.

A l'obra següent, *The Potting Shed* (El lliurament, 1957) va obtenir un resultat teatral més segur i més homogeni. Temes i personatges queden ensorrats en una atmosfera pesada que els fa tornar sords a la crida de la vida, que fa pesar com un malson l'obsessió de la fe, fins a la monomania. En el seu

rigor teològic, els principis morals dels catolicisme serveixen de suport al panorama d'un medi i d'una època sòrdida i bàsicament resignada. La llengua s'ha esmussat i descolorit: la tècnica de la investigació i de la comèdia la fan entrar en el terreny de la conversa ironitzant.

A *The Complaisant Lover* (L'amant complaent, 1959) Greene reprèn el tema habitual de l'adulteri, com a les seves novel·les havia reprès els temes polítics, tot intentant d'introduir-hi sobreentesos metafísics, que tanmateix hi sobresurten malament. L'obra es redueix, en conseqüència, a presentar una variació sobre el tema.

L'AVANTGUARDA

De Jarry al surrealisme

A l'institut de Saint-Brieuc, durant l'any escolar 1888-1889, un jove anomenat Henri Morin va fer conèixer a un dels seus condeixebles el text d'un episodi d'epopeia burlesca titulat *Les Polonais* (Els polonesos), escrit l'any 1885 pel seu germà Charles, amb la intenció de donar gust a la seva classe. Aquell text feia al·lusió, naturalment, a un professor, el «pare Hébert». El condeixeble, Alfred Jarry (1873-1907), en va fer una farsa que va posar en escena i que, més tard, després de diversos retocs, va esdevenir *Ubu Roi* (1891) perquè l'heroi, el «pare Ubu», conquista Polònia per fugir després en el moment oportú. L'any 1896 Jarry desenvolupa aquesta farsa-revista. Entrentant, havia esdevingut parisenc i havia posat a punt un humor personal, tan singular com explosiu, sovint basat en invencions verbals com Rabelais. Després Jarry va escriure en alguns anys *Les Paralipomènes d'Ubu* (1896) i els dos *Almanachs du Père Ubu* (1899 i 1901) —conjunt d'articles i d'obretes—, *Ubu cocu* (Ubu cornut, 1897), *Ubu enchaîné* (Ubu encadenat, 1900) i *Ubu sur la Butte* (1901), que completen el personatge; a més, va fundar una nova «ciència» de viure i de figurar en el món: la «patafísica».

Henri i Charles Morin, i sobretot Jarry, volien reaccionar davant l'atmosfera ofegadora de l'escola. Per sorprendre, van recórrer als textos més cèlebres de Shakespeare, que eren uns textos escolars consagrats pel romanticisme encara dominant dins la cultura dels instituts: *Macbeth* sobretot, però també *Richard III*. Van establir una equivalència directa entre el professor i l'heroi del mal de la tragèdia shakesperiana. Naturalment, deixaren al professor tots

els atributs de la seva pretensió, especialment l'avidesa monstruosa: de menjar, de beure, de sexe, de diners, de poder; això juntament a una remarcable covardia, a una arbitrarietat que s'exercia només sobre els més febles.

Tenim l'ascensió i la caiguda del pare Ubu segons l'esquema clàssic. Ubu, capità de dragons, fanfarró i vanitós, és encoratjat per la seva dona, l'esperit maligne, a fer-se amb el tron de Polònia. Fa un complot i mata el rei a traïció, segons els herois shakespeareans. Extermina els cortesans per fer-se amb els seus béns. És vençut per l'emperador de Rússia, que ha intervingut per restablir l'ordre. És empresonat i condemnat. La seva insolència tirànica és castigada durament. Però aconsegueix escapar-se i encara xala. El seu crit de guerra, del principi al final, és «Merdra!», o una variant com «Corns al cul!».

La trobada imprevisible entre la paròdia de la tragèdia shakespeareana i un personatge típicament del segle XIX, petit burgès d'ànima, però profundament torbat i fascinat pel poder de la «phynance», crea una situació teatral incandescent. Els esdeveniments «henormes» contra els quals l'animeta topa desvelen la seva baixesa. Els somnis amagats, de glòria, es fan realitat. El professor Hébert, filisteu, veu de sobre que el món es doblega davant les seves més absurdes voluntats, que es desvelen així com veleïtats fins llavors ofegades. Heus aquí Ubu, que aspira a les voluptuoses abjeccions del poder, agafat en la seva íntima naturalesa, que és financera; heus-el aquí, tumultuosos, que nodreix els seus apetits violents.

Es va representar la primera versió de l'obra, encara anomenada *Les Polonais*, els anys 1888 i 1889, a casa dels germans Morin, amb els titelles del Théâtre des Phynances. L'any 1890 es va representar a casa de Jarry. La creació d'*Ubu Roi* en un teatre de veritat va tenir lloc el 10 de desembre de 1896, al Teatre de l'Oeuvre, sota la direcció de Lugné-Poe, amb Firmin Gémier en el paper del pare Ubu. L'obra va caure sota les imprecacions generals.

A *Ubu encadenat* veiem que l'heroi es posa al costat dels esclaus i ja no al costat dels amos, com a *Ubu rei*. No esgota el sarcasme contra França, aquest país que es diu lliure. D'altra banda, no pateix l'absència de llibertat que li inflingeix la presó, ans al contrari, troba que s'és més lliure en una presó de veritat que no pas en aquella altra on hom es creu lliure. Ubu té una sèrie d'aventures perilloses que no li tallen el bon humor i el gust de viure. Finalment, és donat de regal, amb la seva dona i una banda d'homes de galera que els acompanyen, al Gran Turc, que és tot feliç de rebre un forçat tan cèlebre.

Ubu cocu i *Ubu sur la Butte* van ser concebuts per a teatre de titelles. N'hi va haver algunes representacions aïllades. No va ser fins l'any 1957 que Ubu (per la seva similitud amb personatges del moment) va trobar el camí d'un públic normal i va ser comprès a bastament; això fou gràcies a Jean Vilar, que va presentar una síntesi de tots aquests textos al Théâtre National Populaire, del qual n'era el director. Sens dubte va ser aquest espectacle que li va alienar

la benevolència de les autoritats.

Des de llavors les versions per a titelles i per a actors s'han multiplicat. Particularment fel·lç fou la del director Jan Grossman a Praga, que identificava Ubu amb Novotny.

L'orientació que Jarry va donar a l'avantguarda teatral que va inaugurar ell fou tal que, durant mig segle va desenvolupar aquest caràcter de sàtira social mitjançant la paròdia, basada en arquetipus de domini comú i actuant sobre ells per desembocar en conclusions contemporànies. No obstant això, com passa sovint, no sempre va ser assolida tanta d'agressivitat en la revolta.

El gran poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) va fer interpretar a un grup d'amics, i per només una nit, *Les Mamelles de Tirésias* (Les mamelles de Tirésias), obra de fantasia i tendrament irònica on, sobre la base de les idees que havia tingut a les trinxeres en servei d'artiller, proposa als francesos l'alegria de proliferar, els ensenya l'alegria de viure, d'estimar, d'imaginar. En un pròleg espiritual i nostàlgic alhora, dóna la idea d'un teatre separat de les servituds de la sala habitual, de les convencions usades, i que es consagraria a la imaginació pura.

El futurisme italià, sobretot gràcies a Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) es va aplicar amb una certa tenacitat a l'activitat teatral. Marinetti i els seus amics publicaren tres manifestos: el primer, de 1913, preconitza un «teatre de varietats» nou; el segon, de 1915, anava firmat per Marinetti, Settimestrelli i Corra, i es titulava *Il teatro sintetico futurista*, era més concret i relativament realitzable, i va anar al començament d'una sèrie d'espectacles; el tercer, més tardà (1921), es titulava *Il teatro della sorpresa* i duia les signatures de Marinetti i de Francesco Cangiullo. Després l'interès dels futuristes pel teatre es va afeblir. Es va reprendre progressivament durant les primeres sessions del Teatro degli Indipendenti d'Anton Giulio Bragaglia, que va tenir una activitat gairebé regular des de 1923 a 1929 i que va estendre el seu repertori a l'avantguarda italiana en sentit ampli.

Les personalitats més interessants i més creadores d'aquest moviment foren Fortunato Depero, amb el seus «personatges plàstics», i Enrico Prampolini, a qui devem unes realitzacions escenogràfiques nombroses i brillants, innovacions importants en el terreny de l'escenari i estudis fonamentals com el *Manifesto della scenografia e coreografia futurista* i *L'atmosfera scenica futurista* —de l'any 1924—, on es remarquen els principis de l'escenosíntesi i de l'escenodinàmica.

Dels autors, l'únic que va tenir un interès continuat per l'escenari fou Marinetti, mecenes i fundador del moviment, que va subvencionar les «vetllades futuristes» i les representacions, si s'exceptuen algunes iniciatives esporàdiques que van prendre les companyies italianes per fer conèixer el repertori futurista.

A partir de 1909 Marinetti va fer interpretar a París la seva primera obra, *Le Roi Bombance* (El Rei Xeflis), i a Itàlia *Poupées électriques* (Nines elèctriques)

—totes dues en francès. Aquestes obres tenen ja unes característiques prou desconcertants, però no en el sentit que l'autor volia: un contingut semblant al de repertori que s'arrangés amb estructures tècnicament audacioses. Les representacions de teatre sintètic, que van tenir lloc el 1915 i el 1916, i a les quals la major part de futuristes donaren els seus textos, reproduïren en una sèrie d'esquetxos aquesta banalitat de temes i aquesta originalitat en la representació. Els personatges són burgesos i es comporten com a tals, però els croquis no manquen pas d'invencions humorístiques. De 1921 a 1923 Marinetti predomina en les representacions del Teatro della Sorpresa. I continuarà treballant prou intensament fins al 1930: *Prigionieri* (1925), *Il vulcano* (El volcà, 1926), *Il suggeritore nudo* (L'apuntador nu, 1929), *Simultanina* (1930). Malgrat algunes violències verbals, aquestes produccions recorden un cert D'Annunzio posat al dia pel que fa a experiències eròtiques i traduït en un llenguatge murri i simplista, estranyament pròxim al que practicaven el novel·listes molt populars, falsament brillants i falsament apassionats. No obstant això, l'ambient i l'estructura prometiense sempre uns desenvolupaments que haurien pogut esdevenir d'importància.

Les vetllades que els futuristes, els dadaïstes, els surrealistes, oferiren al públic durant una desena d'anys, revelen una mena d'espectacle que s'escapa dels límits dramàtics; hi ha qui els ignora per naturalesa. És l'època que s'exhibeix directament i que, sense tenir-ne consciència, desvela els seus factors més típics. La lectura de manifestos i de poesies, sovint en cor, l'execució de bocins de música, les facècies de vegades cruels fetes als espectadors, els decorats de valors plàstics nous, és a dir revolucionaris: tot allò que entrava en conflicte amb les convencions socials per fer-les esclatar i per respondre a preguntes que es volien eludir. Cal notar l'atracció singular que va exercir l'escena sobre les personalitats més originals de l'època.

A finals del segle XIX, Henri Rousseau (el Duaner, 1884-1910) va escriure *Visite a l'Exposition* (1889), *vaudeville* en l'esperit de Labiche, i *La Vengeance d'une orpheline russe* (Venjança d'una òrfena russa, 1899), purs melodrames. El sentit del meravellós, característic de la seva pintura, es troba en totes dues obres, l'acció de les quals amaga una fantasia desenfrenada sota aparences realistes.

Raymond Roussel (1877-1933), d'una imaginació encara més desfermada, va representar l'any 1912 una adaptació de la seva obra narrativa *Impressions d'Afrique* (Impressions d'Àfrica) i l'any 1922 una adaptació de la seva altra novel·la *Locus solus*. Va escriure per a l'escenari *L'Étoile au front* (L'estrella al front, 1924), que va tenir tres representacions, i *La Poussière des Soleils* (La pols dels sols, 1926), que va durar més temps. Aquest autor aplica al teatre les receptes de la seva prosa narrativa: hi desplega visions fora de les normes i els seu gust pel pintoresquisme absurd.

Entre els membres dels moviments dadaïsta i després surrealista, alguns només s'enfrontaren amb l'escenari ocasionalment, per animar les «vetllades»:

Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault. D'altres, per contra, s'hi van consagrar amb una certa constància: Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes. Hi va haver alguns episodis aïllats com *Matusalem* (1927) d'Yvan Goll, o fora de temps com *La Place de l'Étoile* (1927) de Robert Desnos.

Les obres del dadaïsta Tristan Tzara (1896-1963) —*La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (La primera aventura celest del senyor Antipyrine, La segona aventura celest del senyor Antipyrine, 1920), *Le Coeur à gaz* (El cor de gas, 1921), *Mouchoir de Nuages* (Mocador de núvols, 1924)— fan alternar el lirisme i la ironia, que uneixen una matriu literària comuna.

Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), essencialment narrador, sap lliurar-se de certes traves per anar a la recerca de virtuts dramàtiques. En ell hi predomina l'acció, la llengua és seca, incisiva, sintètica, malgrat alguns abandonaments a la poesia de la imatge. *Le Serin muet* (El canari mut, 1920) fou escrita per a una vetllada dadà. *L'Empereur de Chine* (L'emperador de la Xina, 1925) va tenir dues representacions a l'estudi Art et Actions, igual que *Le Bourreau du Pérou* (El botxí del Perú, 1926): són unes variacions sobre el destí i les característiques del poder, situades en un ambient de fauna, i que preludien temes i formes d'actualitat. La recerca dramàtica segueix una lògica neta. Els personatges tenen una psicologia complexa on es reflecteixen els components fonamentals del comportament humà, sobretot en els aspectes socials. És ben singular que a aquestes obres els hagi mancat una prova d'escenari veritable, però no obstant això són desxifrables sense esforç excessiu.

D'altra banda, és un fet que els mitjans de l'escena varen faltar a la major part d'empreses que van obrir noves possibilitats durant aquells anys.

A París, la millor contribució en aquest terreny fou de Mme. Louise Lara i el seu marit Edouard Autant. Ells foren els primers que fundaren un laboratori de teatre on van elaborar curosament una didàctica inspirada en les teories d'Adolphe Appia i de Gordon Craig, però alhora van seguir els principis futuristes i els exemples dels mestres russos. Els alumnes hi representaven textos literaris (Rimbaud, Claudel) o d'avantguarda. Fou el grup anomenat Art et Action.

De manera més o menys continuada, el moviment d'avantguarda teatral es va estendre per tot Europa i els Estats Units, amb episodis de més o menys interès, entre els anys 1920 i 1930. Una part d'aquest corrent pot dir-se d'avantguarda en el sentit habitual del terme, és a dir, que s'avançava a l'època, per entrar més tard, i sovint triomfalment, en el repertori de tots. Per contra, una altra part sempre va quedar confinada a sales petites, a l'ús d'un públic restringit, a vetllades ocasionals: els temps no hi feia res.

La primera temptativa coherent d'edificar una institució destinada a sobreviure, on els textos i els espectacles tinguessin una coherència profunda, fou la d'Antonin Artaud quan va fundar el seu Teatre Alfred Jarry. Un nom

que donava molt de si. No li faltaren les polèmiques, el que li faltà fou l'interès del públic i el suport efectiu d'un medi. L'any 1928 va presentar *Victor ou les Enfants au pouvoir* (Victor o els infants al poder) de Roger Vitrac (1899-1952). El desinterès de París va ser tan total que els intents de posada en escena d'Artaud i la producció dramàtica de Vitrac s'ensorraren. Es va redescobrir l'obra vint anys després, però ja era massa tard. Ni Artaud (que havia passat deu anys en una casa de repòs) ni Vitrac no tenien forces per fer-la. Van tornar a passar quinze anys més. Del petit teatre-cabaret d'on l'havien exhumada, *Victor* passa a un teatre normal i té una sèrie de representacions triomfals. En el fons, Vitrac està dins una línia perfectament tradicional: esmola les puntes de Molière per fer-les sagnants, retreballa Feydeau per revolucionar-lo.

Heus aquí la idea que governa tota la comèdia: Victor compleix nou anys però en segons quins aspectes posseeix la maduresa d'un adult (el text precisa que ha de ser interpretat per un actor d'un metre vuitanta). Comença a comprendre la vida dels adults. I n'està fastiguejat. S'hi revolta. Madame Mortemart fa la seva entrada (està afligida per unes flatulències vergonyants) i Victor flirteja amb ella. Amb ocasió del sopar d'aniversari, els seus i una família amiga (d'aquí el triangle habitual) revelen una naturalesa normal i innoble, manies i follies. El cornut de torn es penja pel balcó, persuadit de transformar-se en una bandera tricolor. Esther, la filla dels amics —l'altre infant— fa tots els possibles per anar-se'n al llit amb Victor. La mare de Victor intenta, amb blasfèmies solemnes, interrompre la relació criminal del seu marit amb la mare d'Esther. El pobre Victor es posa malalt, cada cop més malalt, però ningú no li fa cas. Mor perquè el metge arriba massa tard. Inconsolables i culpables, els seus pares es maten. La criada, aterrida, exclama: «Però si això és un drama!».

L'any 1928 la polèmica ja no era nova, encara que mai no havia assolit un tal grau d'agressivitat i un tal paroxisme còmic. El general que, durant el sopar, es deixa cavalcar per Victor i colpejar amb un fuet imaginari, recorda directament el general endrapat per un lleó a *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau. La sàtira bufonesca de l'adulteri burgès i del militarisme, la revaloració de la sensibilitat encara viva en els infants fills de burgesos durant la infància i l'adolescència, no estan mancats de precedents il·lustres. Però els temes no compten (i les veritats eternes tampoc) si no són en funció del joc teatral i satíric desencadenat que aconsegueixen posar en moviment. És un joc servit amb un llenguatge percutant, lúcida (o per a una paròdia del llenguatge). En les seves primeres obres de teatre, Vitrac va donar la prova d'un talent ric en imaginació i en força satírica, però sense aconseguir de donar-los una funció teatral perfecta.

Per procurar i procurar-se un divertiment, Pablo Picasso (1881-1973) va fer publicar una farsa, *Le Désir attrapé per la queue* (El desig atrapat per la cua, 1939). Una obra molt marcada, d'aire típicament espanyol, sembla voler dur

al teatre les imatges descompostes i fantàstiques del pintor tot encarnant-les en els personatges-objecte de llenguatge tornassolat.

La inspiració dramàtica de Ribemont-Dessaignes, girat cap a la invenció de motius i formes de vida, expressió perfecta de les possibilitats del surrealisme dins el teatre, té una posterioritat directa en la immediata postguerra, amb l'obra d'Henri Pichette (1924): l'any 1947, *Les Épiphanies* (Les epifanies) que Georges Vitaly va muntar i que van interpretar Gérard Philippe, Roger Blin i Maria Casares; l'any 1952 amb *Nucléa*, muntada per Jean Vilar al TNP.

Henri Pichette té una formació essencialment literària. *Les Épiphanies* és un poema dialogat que té com a model Rimbaud, sobretot, però també Saint-John Perse i Apollinaire, i que de vegades toca els esculls del claudelisme. Sembrat d'onomatopeies i d'al·lusions, els cinc actes constitueixen un discurs social: la gènesi, l'amor, la guerra, el deliri, l'Estat. Les imatges es mouen, es multipliquen. *Nucléa* té dues parts; primer *Les Infernales*, història de guerra i de catàstrofes, després *Le Ciel humain, songe* (El cel humà, pensa), història d'amor tènue, en alexandrins. Aquesta vegada les vistes s'clareixen i el llenguatge es fa directe, sense aconseguir, però, prendre una forma realment dramàtica. És evident que Pichette es disposava a evolucionar en el sentit d'una visió escènica actual. Però el lirisme corre sovint el risc d'ofegar els productes possibles d'una imaginació al·lucinada.

El teatre al Bauhaus

Durant els anys vint, a Weimar, el Bauhaus, organisme d'estudi i d'ensenyament de l'art i, en particular, de l'arquitectura aplicats a la vida social, va portar a terme nombroses investigacions i va iniciar moltes experiències pràctiques que, fins als nostres dies, han marcat certes formes dins les quals la nostra societat satisfà les seves exigències de grup i de col·lectivitat.

Walter Gropius (1883-1969), fundador d'aquesta institució, va preparar un projecte teatral total que va poder realitzar parcialment a Khàrkov. Vassili Kandinski (1866-1944) va concebre una representació de *Violetta* on, d'acord amb els seus punts de vista teòrics, el color intervenia com a personatge, acompanyat d'una música que li responia (segons Kandinski, una partitura musical pot correspondre científicament a una harmonia de colors). *Das Triadische Ballet* (El ballet triàdic), preparat des del 1912 per la parella de ballarins Albert Bürger i Elsa Hotzel en col·laboració amb Carl Schlemmer, fou executat, amb decoració i vestuari d'Oskar Schlemmer, durant la setmana del Bauhaus (agost del 1923) al Teatre Nacional de Weimar.

En ocasió d'aquesta setmana, Oskar i Carl Schlemmer van preparar també el ballet *Das figurale Kabinett* (El camerí de figures): «Mig barraca de fira, mig abstracció física; barreja de variacions de seny i despropòsit, sistematitzades pel color, la forma, la natura i l'art, l'home i la màquina, l'acústica i la mecànica. Les figures avancen lentament: la pilota blanca, groga, vermella, blava camina, esdevé pèndol, el pèndol oscil·la, el rellotge-es posa en marxa. El cos del violó, el quadrat bigarrat, l'home elemental i l'home millor, el que demana, la rosa-roja, el Turc. Els cossos van a la recerca dels caps que es mouen diametralment.» Així s'explica el programa de l'espectacle.

L'any 1924, a Weimar, *Meta oder die Pantomime der Örter* (Meta o la pantomima del llocs) evoca els estats d'ànima (tensió, dolor, paroxisme, conflicte, etc.) que es fan dansa. Hi són previstes les improvisacions.

Encara en la setmana de Bauhaus, però aquest cop a Jena, es representa el *Mechanische Kabarett* (Cabaret mecànic) de Kurt Schmidt, F. W. Bogler i Georg Teltscher. Al Bauhaus mateix, Kurt Schmidt presenta, l'any 1924, *Der Mann am Schalbrett* (L'home al quadre de distribució) i, en col·laboració amb T. Hergt *Die Abenteuer des kleinen Bücklingen* (Les aventures de la petita arengada) per a titelles. Alexander Schawinsky dóna, també l'any 1924, *Szenen aus dem Zirkus* (Escenes de circ).

En els quaderns del Bauhaus apareix *Die Bühne im Bauhaus* (El teatre al Bauhaus), amb textos d'Oskar Schlemmer, de László Moholy-Nagy (que treballaven com a decoradors) i de l'arquitecte Farkás Molnár, que va desenvolupar per als primers projectes de Gropius amb el seu U-Theater. Les consideracions de Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur* (L'home i la figura artística), donen l'abstracció i la mecanització, les vies obertes per la tècnica i les invencions com a signes de l'època. L'home es busca a si mateix en els déus i els ídols que fabrica, en tant que superhome o en tant que figura imaginària, en la creació de l'*homunculus* faustià. L'escenari reflecteix aquest instint. Damunt l'escenari, l'home-dansaire expressa les lleis del cos entre les lleis de l'espai, els seus sentiments en el sentiment de l'espai. El vestuari serveix d'interpret. Les figuracions coreogràfiques tenen poders extraordinaris en vista al significat metafísic. La grandesa i la petitesa de l'home es poden simbolitzar en la grandesa i la petitesa de les figures dansants. Els coturns i les màscares, per exemple, poden donar el sentit tràgic, i les màscares de carnaval poden donar el sentit còmic. I així tot. Tot allunyant-se del teatre ordinari, l'artista pot anar molt lluny dins l'oceà de la imaginació creadora, encara que sigui suficient preparar els esquemes i els models sense preocupar-se de la realització. Per a la realització caldrà construir un nou edifici teatral i, abans de tot, transformar l'esperit de l'espectador.

A *Theater, Zirkus, Variété*, Moholy-Nagy preveia una partició de moviments de dansa, de llums i de decoració: un *mechanische Exzentrik* (forma + moviment en els diversos sectors de l'escenari: llum-color, paraula-música, en una fusió pura i abstracta). Després va proposar abandonar el teatre

històric i dona com a punt de ruptura l'obra d'August Stramm, les seves obres sense propagació d'idees ni pintura de caràcters, en una «activitat autònoma explosiva». El moviment i el llenguatge es manifesten «automàticament», al marge de cap contingut concret sota l'impuls del dolor humà, sense falla però amb una acció i un ritme.

El «teatre de la sorpresa», futurista o dadaïsta, també va poder constituir un precedent útil perquè els seus mètodes suposen la gratuïtat. L'«espectacle de varietats mecanitzat» es basa en les possibilitats de moviment i de la forma del cos humà en l'espai i el color. La paraula és un mitjà igual i no superior als altres. L'interpret no ens ha de mostrar un tipus d'home, sinó l'home total, amb totes les seves característiques, amb tota la seva iniciativa i totes les virtualitats d'acció. Entre els mitjans tècnics, Moholy-Nagy indica la «repetició» mitjançant els cors, la reproducció mecànica de les veus, la simultaneïtat de les representacions mímica i parlada de les idees i, en general, tot el que puguin oferir la tècnica moderna i les màquines en el terreny de les formes suggerides pel circ, les varietats, els clowns; formes que responen als desigs naturals de l'home. En definitiva, es tracta de transformar en realitat escènica els aspectes de la vida d'avui: transposició concreta dels fets i els costums (l'electricitat, les comunicacions sonores i visuals, els ritmes de fabricació).

L'expressionisme alemany

La història del teatre expressionista alemany es caracteritza per una successió d'escàndols sorollosos i desesperats. No obstant això, des de finals de la guerra, l'any 1919, el triomf de l'expressionisme sembla definitiu. La confirmació que li donaren els fets —és a dir, la desfeta de l'esperit prussià, que l'expressionisme combatia a mort— sembla contundent. El teatre expressionista alemany suscita l'entusiasme general. Fins i tot Max Reinhardt, filisteu alemany típic (mal dissimulat dins els plecs de l'esteticisme), l'acull amb els braços oberts amb el cicle d'espectacles de la Jungste Deutschland al Deutsches Theater. Però això només fou per l'efecte d'atordiment penós degut als milers i milers de cadàvers que la guerra havia acumulat. Des del primer *putsch* hitlerià a Munic, les coses van començar a seguir el curs normal i la marea torna a pujar. L'expressionisme i el teatre expressionista van deixar de viure. La guerra de 1914-18 va ser només un temps aturat. Hom es preparava per a una nova guerra.

L'expressionisme dura des de l'incident d'Agadir (1905) fins a la inflació del marc. L'obra dels precursors comença a finals del segle XIX, a dels epígons s'acaba amb la crisi mundial del 1929. Obre i tanca un parèntesi en la història

de la cultura alemanya, tot i ser profundament alemany. D'altra banda, tot moviment cultural està vinculat per naturalesa al poble que l'ha produït. De vegades pot estar preparat per medis intel·lectuals o polítics internacionals i ser per al seu ús exclusiu, però es tracta generalment de moviments de pensament i no de moviments artístics. El teatre, de tota manera, està lligat a la llengua d'un poble, als seus costums socials; habitualment no passa la frontera sota forma d'espectacle, ni tan sols, en molt casos, sota forma de text.

El teatre expressionista dóna existència a una Alemanya racional, democràtica, il·luminista, que va de Lessing a Husserl. «La força del poble i la de la raó són una sola i mateixa cosa» havia dit Georg Büchner. Gràcies a Napoleó i a Fichte la Revolució Francesa no havia estat mai ben assimilada i compresa pel poble alemany. El moviment expressionista, paral·lelament a la socialdemocràcia, neix per dur a terme aquest procés. Una crisi de relacions socials, a finals de segle, és a l'origen del procés; la mateixa crisi en determinarà el final. Se separa del realisme a l'estil Zola per acabar en el neorealisme sentimental i desolat de la postguerra. El realisme és, doncs, la seva pedra de toc. El realisme era impotent per vèncer els greus obstacles que la societat, tal i com estava constituïda, posava al progrés de l'art. Tot art, fins i tot el més esteticant, mostra clarament uns exemples a seguir; en conseqüència, proposa alguna reforma de la societat.

L'hostilitat manifesta de la societat alemanya, en part burgesa i en part encara feudal, no deixava altra sortida que l'aïllament —com el de Stefan George i R. M. Rilke— o bé l'adopció de formes tumultuoses, apocalíptiques, esquinçadores: les de l'expressionisme. No hi havia pas cap altre mitjà ni cap més esperança de seduir els alemanys. Werfel crida: «Ataca amb furor el passat decrepit, miserable!», perquè percep un món massa endurit per poder sacsejar-lo. Un cert romanticisme alemany es dedicava a reproduir i a interpretar la sensibilitat de l'home en les seves relacions amb els altres i amb la natura. L'expressionisme hi va reaccionar precisament perquè en constitueix una conseqüència, l'assimilació.

La Lulu de Wedekind és el personatge principal d'aquest teatre, el seu símbol. Lulu expressa tota la nostàlgia d'un ideal. No és el repulsiu «etern femení» sinó una Lilith vista, entesa, estimada. En els dos drames de Frank Wedekind (1864-1918) on és l'heroïna, Lulu duu a la ruïna moral i física els seus amants, l'un després de l'altre. Als deu anys és una florista que de nits s'esmuny de taula en taula pels cafès de Munic. En poc temps puja fins a dalt de tot gràcies al poder que exerceix sobre els homes, fins al moment que, arribada al cim, mata i cau en l'abjecció; llavors esdevé una pària i és deixada de banda per la societat. Condemnada, fuig primer a París, després a Londres, on viu a unes golfes i fa el carrer. Jack l'Esbudellador puja amb ella a les golfes, la posseeix, la roba, l'estrangula. Lulu és, primer de tot, «l'esperit de la terra» —*Erdgeist* (1897)—, després «la caixa de Pandora» —*Die Büchse der Pandora* (1902)—, és a dir, una força que confon i destrueix, per després

recollir infàmies i malediccions. El seu destí és el contrast tràgic entre els sentiments que es perpetuen i els que es dissolen: és un impuls furiós que s'intenta amagar. Com Laura de Noves, com la dama dels trobadors, no escolta. Lulu fou el personatge més odiat i més severament esborrat dels escenaris, no solament del teatre expressionista sinó de tota l'època.

Quan, després de *Frühlings Erwachen* (El despertar de la primavera, 1891), Wedekind va donar a interpretar *L'esperit de la terra*, Nietzsche encara vivia i Freud, encara ignorat, preparava la ciència dels somnis. Tota la revolució moderna —de 1789 a 1917— va acompanyada d'un trasbals de les relacions sexuals i també d'una necessitat violenta de sinceritat en aquest terreny. Més tard, el problema de les relacions sexuals sembla sepultat sota les ruïnes de les dues guerres. Ara és objecte de consum estès. La forma tràgica que Wedekind li va donar —la seva veritat— mostra quin pes tenen dins la vida personal de l'individu i fins a quin punt repercuteixen sobre les relacions socials i sobre els costums. Ja hi ha «una Lulu» a *El despertar de la primavera*: és l'adolescent que mor d'un avortament a causa de la hipocresia de la seva mare. A *Schloss Wetterstein* (El castell de Wetterstein, 1905) serà la noia que es mata davant d'un milionari per procurar-li una nova emoció, per la qual la família serà altament recompensada. A *Tod und Teufel* (La Mort i el Diable, 1906) és la prostituta que es rebel·la contra la tracta de blanques. I a *Marquis von Keith* (El marquès de Keith, 1900), i més tard a *Franziska* (1912), és una dona miserable, explotada, un personatge faustià per la seva set de conèixer i de posseir.

Per contra, Wedekind va crear la figura de l'aventurer modern, proxeneta com Casti-Piani, jugador com Keith, que actua sense moderació i que esdevé la víctima de la pròpia habilitat, per acabar submergit per allò que ell mateix ha posat en moviment. El cicle s'ha acomplert. Com en el pròleg de *L'esperit de la Terra* (d'un costat el domador, de l'altre la dona-serp), les relacions entre els sexes en les seves gradacions diferents, es barregen amb les relacions mercantils de la societat. Les dures lleis de la vida social s'hi reflecteixen, les injustícies i les opressions hi repercuteixen; és el perquè de tota lluita. Lulu no és pas el sexe femení (com a *La dansa de la mort* de Strindberg, on el tema és el contrast de l'odi i l'amor entre els dos sexes) sinó la naturalesa humana, la mateixa vida. Té aquells sentiments que sempre s'agiten al fons de l'ànima humana i que es retroben en un mitjà i en una època donada, malgrat totes les diferenciacions que s'intentin, malgrat tots els odis que es cultivin.

Els personatges de Wedekind són l'aspecte que l'home del carrer «fi de segle» ignora de si mateix en aquella Alemanya ansiosa per dissimular aquests sentiments, que jutja secrets i vergonyosos. Expressen les aspiracions sinceres i incontrolades que, una vegada posades al descobert i lliurades al públic, aixequen clamors i indignacions d'aquells que les porten en ells. D'una banda, la por a la presó, les barreres de la censura; de l'altra, l'alliberament dels instints, amb els seus riscos mortals. Lulu s'abandona a la

seva naturalesa i sucumbeix. En els interiors ombrívols i florits de l'època, entre les tintures i els colors, es té una lluita a mort en la qual l'aposta és l'alegria dels sentits, el calor de l'encaixada. Fora d'això, la vida apareix com una escola disciplinada per mestres-governants assenyats, com un orfenat lúgubre mantingut per la caritat dels seus benefactors... Però Lulu és un impuls que no es pot domar, una necessitat, la vida.

Entre l'ofegament dels instints per la societat i l'opressió que pateixen les masses hi ha un lligam estret. Més ben dit, són precisament les masses que ofeguen els instints per completar l'obra de mutilació. Wedekind va ser el primer que va revelar aquesta altra forma d'opressió. Li va donar un nom i va fersortir a la llum, en la seva veritat, allò que abans es regulava en l'obscuritat. Els grups i l'individu es passen la vida entre la funció vegetativa i la funció reproductiva, entre l'opressió econòmica i l'opressió moral. Una vida que les institucions socials tanquen, intenten emmascarar, volen aixafar. Lulu és l'esperança de trencar la tirania.

Sota la influència de Wedekind, l'interés fonamental de la producció expressionista alemanya envers el teatre es concentra en les relacions entre generacions —entre pares i fills— i sobre la família com a primer nucli de vida en comú. És per aquí que neix oficialment l'expressionisme com a tendència i com a agrupament. I dona, al principi, *Der Sohn* (El fill, 1913), de Walter Hasenclever; *Der Bettler* (El mendicant, 1913), de Reinhard Johannes Sorge; més tard, sota una forma dràstica i definitiva, tenim *Vatermord* (Parricida, 1920), d'Arnolt Bronnen.

De vegades, el conflicte és considerat per l'intermediari de la pubertat, per a la conquesta de l'alliberament sexual. Però el tema sempre és la revolta del fill contra l'autoritat paternal, que sempre és agressiva i, de vegades, desemboca en l'assassinat del pare. El fill desposseeix inexorablement el pare, conquista la llibertat a costa del pare. Sembla que, allà on sigui i dins qualsevulla situació, la llibertat no es pot donar més que entre poca gent. O que, per donar-la a tothom, cal sotmetre-la a limitacions greus. En aquests drames entre pare i fill no és possible la conciliació. Una gelosia ferotge els divideix; sovint és la gelosia en la competició per l'amor de la mare o d'una altra dona, o simplement la irritació de ser dominat i el plaer de dominar. Es poden establir, també, les mateixes relacions entre mare i fill. El mite d'Èdip torna de forma imprevista i involuntàriament, tan sòlid és el seu esquema. La tragèdia grega i Freud es troben dins el teatre expressionista, però només pel fet d'algunes coincidències. Aquí, el fill no és víctima de la sort o del subconscient, sinó una força de la història, un tombant de l'època. És la veu dels oprimits, la seva acció és un senyal. El conflicte entre generacions agafa la forma d'un conflicte de classe en tant que lluita pel poder, i tendeix a limitar-se a uns pocs personatges pels interessos exclusius (entre els diferents grups de la burgesia). Però pel trasbals que en resulta, per l'alliberament que vé després, també les masses en tenen avantatge, i fins i tot els pàries, els

desheretats, com ho mostra la història. El gest del fill es repeteix fins a l'infinit. Lulu, símbol encarnat de la llibertat, és el preu que s'espera. La família és la primera institució social. La classe dirigent, els caps de família, tenen el poder per un mitjà específic: l'educació, la cultura. La moral, la religió, l'art, les convencions, tot és posat en joc per subjugar les masses i per llançar-les a l'aventura del 14-18, per la multiplicació de les famílies, per la despersonalització del treball, per la irreversibilitat del poder.

August Stramm (1888-1914), poeta i dramaturg expressionista dels més originals, va pertànyer al grup de la revista d'avantguarda *Der Sturm* (La tempestat), dirigida per Herwarth Walden, que va morir el primer any de guerra al front rus. Protegit per Herwarth Walden, que redactava obres en un acte de fons satíric i d'estil concís, Stramm va elaborar una forma dramàtica basada en la il·lusió, en la revelació. L'obra en un acte *Sancta Susanna* (1913) es ressent, pel que fa a la forma, de la influència de Maeterlinck, però és d'un esperit clarament més avançat i més lliure en relació al demonisme que caracteritzava certes tendències de la literatura del seu temps. L'èxtasi sensual de la religiosa i la seva invocació a Satan són un himne a la vida (i no és ni per casualitat la primera vegada que la repressió que exerceix el claustre és interpretada com un encoratjament a la inquietud sexual). En aquest sentit, es pot considerar *Sancta Susanna* com un document històric dels més extraordinaris per conèixer l'estat d'esperit i els gustos d'una època. L'òpera que Paul Hindemith en va treure, alguns anys més tard, n'accentua i n'aprofundeix els temes. El «meteor Lulu» hi tira els darrers focs.

Al principi de l'expressionisme, i sense ser precisament expressionistes, Carl Sternheim i Georg Kaiser s'afirmen entre els més grans dramaturgs. En aquells moments, Gerhardt Hauptmann ja és repetia des de feia temps. Carl Hauptmann (1858-1921), precursor solitari —sobretot amb *Krieg, ein Tedeum* (Guerra, un Te Deum, 1914)—, restava al marge.

Carl Sternheim (1878-1942), per contra, apareix amb un escàndol i sembla que revoluciona l'escena. Aspirava a esdevenir el Molière alemany (va fer adaptacions de Molière per a l'actor Pallenberg). Es va proposar de donar una idea completa dels costums burgesos alemanys en tant que costums característics d'una època. I, juntament amb Wedekind i Kaiser, va acabar per trasbalsar totalment el llenguatge dramàtic. El va despullar de la palla retòrica. No és pot negar la influència que va exercir sobre el teatre alemany ni l'audiència que va tenir, tan de crítica com de públic. Però, com ho vol la llei del teatre humorístic, més estretament vinculat que cap altre als temps i als estats d'esperit particulars, el sentit que Sternheim li atribuïa i el mitjà que el va produir s'escapen fins i tot als més previnguts.

En la vasta producció de Carl Sternheim hi ha la trilogia formada per *Die Hose* (Els calçons, 1911), *Der Snob* (L'esnob, 1913), i *1913* (1914), que és l'obra més coneguda i sense dubte la més aconseguida. Descriu les etapes d'una ascensió social que, en el decurs d'una sola generació, porta al poder.

Una família petitburguesa, els Maske, corre una aventura absolutament imprevisible que, per un moment, la col·loca al centre de totes les converses de la ciutat on habita: l'esposa Luise (una dama bonica com moltes) aplaudeix amb tant d'entusiasme l'emperador en visita oficial que perd els calçons davant la gernació que se'n riu. És el punt de partença. Segueixen una sèrie de conseqüències tragicòmiques. I, sobretot, es revela l'esperit d'empresa del marit que, al principi escandalitzat, sap treure profit de la situació: atreu dins les cambres moblades del seu domicili un barber i un poeta enamorats de la seva dona. Gràcies a la millora financera que en resulta, el senyor Maske s'autoritza a concebre un fill: Christian. En la segona i la tercera comèdia, Christian conquista, a poc a poc, una posició social cada vegada més còmoda. Al final, el veiem com a cap d'una de les famílies més poderoses d'Alemanya. Ha adquirit títols de noblesa i viu fastuosament de les seves indústries de guerra. El que sorprèn més, a primera vista, és l'estil sec i nerviós, nodrit d'un humor transparent que, en cert sentit, recorda Wedekind i els seus retrats de costums. Per establir els personatges, Sternheim no busca la seva complexitat psicològica sinó que vetlla sobretot per la seva naturalesa i pel seu desenvolupament com a representants que són d'una tendència social ben definida. Diàleg, personatges i acció segueixen amb lucidesa i rigor un mòbil ferotgement satíric. Allò que, en Wedekind, desembocava en la complexitat ambiciosa, aquí es presenta, per contra, amb una netedat de línies perfecta, amb claredat de principis dramàtics, amb concisió i precisió de ritme. L'autor només té una finalitat, no ha seguit més que una única intenció, i ha fet blanc sense dubtar. La seva ciutat de província sembla un parc zoològic on, malgrat el to de farsa, hom és massa ben educat perquè el parlat arribi al dialecte; no obstant això, s'hi reconeix una realitat ben particular i ben definida. I es retroba especialment a *Bürger Schippel* (El burgès Schippel, 1912) i a *Die Kassetten* (La capseta, 1912).

Si Sternheim és un junker fred i penetrant, Georg Kaiser (1878-1945) s'assembla al comerciant desitjós d'afirmar-se dins la societat. Tota idea d'un altre escriptor expressionista era útil per al seu «teatre de pensament». Efectivament, tota la invenció de Kaiser es limita a la situació de la qual parteix el conflicte dramàtic: no intenta pas ser definitiu. De manera que les concepcions de Kaiser es renoven inexplicablement a cada drama i, de permanent, en tota la seva obra, només hi ha l'obsessió de sorprendre i meravellar en exposar els casos-límit a les repercussions particulars, en el terreny de la *Weltanschauung* i propicis a desplegaments escènics vistosos.

L'art de Kaiser està tan vinculat a les circumstàncies i, és tan canviant, que es fa difícil de descriure'n les característiques. Per contra, el seu estil literari és sempre el mateix, telegràfic, concís, atordidor al començament i monòton després, mecànic. El suport del diàleg són la brevetat de les frases i els sobreesos. El contingut es recolza sobre els assumptes de moda i sobre els fets diversos, vistos segons els preceptes de l'expressionisme. Algunes

vegades s'avançava, d'altres arribava tard: és la sort de tota producció mitjana. Contingut social i utòpic a la cèlebre trilogia *Die Koralle* (El corall, 1917), *Gas I* (1918) i *Gas II* (1920); èpica en el drama en vers *Die Bürger von Calais* (Els burgesos de Calais, 1914); desmitificació a *Die jüdische Witwe* (La vídua jueva, 1911); espiritualment mitològic a *Europa* (1915); humanitari a *Von Morgen bis Mitternacht* (De l'alba a mitjanit, 1922); antiburgès a *Kanzlist Krehler* (L'escrivent Krehler, 1922); invocador de solidaritat a *Nebeneinander* (Tocar a tocar, 1923); fatalista a *Oktoberfest* (Dia d'octubre, 1928); imaginatiu a *Der Brand im Opernhaus* (El foc a l'òpera, 1918); policíac a *Kolportage* (1924); psicològic a *Hellseherei* (Clarividència, 1930); antiimperialista a *Der Soldat Tanaka* (1940), i així successivament, indefinidament.

Evidentment, no es pot parlar de representació d'un món real, i l'autor no té tampoc un món imaginari propi per expressar. No queda més que la recerca d'uns temes capaços de sorprendre els espectadors mitjançant uns personatges que, de vegades, no estan mancats de veritat escènica. El fenomen Kaiser és, en definitiva, una prova de la vitalitat, del pes històric que va tenir el teatre expressionista, l'intent més important i més concret de l'època moderna per donar a la producció dramàtica, en el seu conjunt, una influència real sobre la vida social tot reflectint-la amb tota la seva amplitud i amb la multiplicitat de temes que es presentaven al segle XX.

Amb els drames tardans, els menys aconseguits, de Wedekind, el teatre expressionista s'acostava al mite i al símbol. Per separar-se'n, novament, amb l'obra de Toller, que va ser mític i simbòlic al principi, però després va anar a una visió directa i concreta.

El procés de creació que va caracteritzar l'expressionisme ja s'havia desenvolupat en l'obra de Strindberg, amb les mateixes anomalies i els mateixos punts d'interrogació. Strindberg, pare legítim i honorat de l'expressionisme, havia seguit les peripècies de la literatura francesa; havia anat, doncs, del naturalisme al simbolisme. De les inquietuds i les passions que havia nodrit en el món real en va fer les inquietuds i les passions que transfiguren aquest món, que en signifiquen el valor transcendent mitjançant el sondatge de les regions ignorades de l'ànima. Així, havia descobert una nova dimensió dramàtica, tan deslligada del lirisme simbòlic com del pes del fet.

La Primera Guerra Mundial va semblar als intel·lectuals alemanys l'esdeveniment principal de la seva història (cosa que constitueix un element de més per demostrar que la cultura alemanya va ser, durant aquells anys, entre les més conscients i les més sensibles de tot Europa, encara que vegetava en medi hostil). La guerra va canviar tota la seva visió de les coses, va destruir tot el que es movia en l'esfera del gratuït, de l'arbitrari, del formal. Els principis de llibertat i justícia, en nom dels quals l'intel·lectual s'havia revoltat, esdevenien impropis per remeiar els horrors, les absurditats, les traïcions de la guerra. L'expressionisme va poder fer finalment el procés de

la guerra sobre els escenaris alemanys. I com el romanticisme, va tenir un gran èxit, va esdevenir una constant de l'esperit alemany, però la prova de la guerra sembla que va consumir tot el seu poder.

A *Antigone* (1917), de Walter Hasenclever (1890-1940), representada durant la guerra sota el malson de la censura, el mite serveix per emmascarar les intencions, per expressar simbòlicament, de manera velada, les rebel·lions morals i les tensions de l'ànima del moment.

Das Geschlecht (L'estirp, 1918), de Fritz von Unruh (1885), al qual *Vor der Entscheidung* (Abans de la decisió, 1917) serveix d'alguna manera de pròleg, és el drama de més gran envergadura de l'època; en cert sentit, hi ha una força definitiva. Unruh és un *junker* i un oficial de carrera. Els seus primers drames havien tractat temes heroics, seguint el model del *Príncep de Homburg*, de Kleist, i la moral de Kant i de Schiller. La guerra va transformar la seva mentalitat i el va conduir a unes manifestacions radicals de pacifisme, de democràcia i d'humanitarisme. Es va situar en el pla del simbolisme, conseqüència natural de les seves experiències, reflex d'un canvi físic i espiritual viscut fins al fons a les trinxeres de Verdun i de la Somme. La guerra arrossegava molt més lluny del que haurien volgut els qui la feren. La massacre revela de mica en mica, la necessitat de fraternitat que lliga els homes. Després de la rebel·lió de Hasenclever, el drama de von Unruh es va enriquir amb presagis nous, amb l'experiència tràgica de la guerra. Els seus personatges ja no compten com a homes sinó pel que hi ha de comú entre els homes. El seu vers és ric i impetuós, desvela els estats de l'esperit turmentat de l'època. Hi ha alguna cosa grandiosa i solemne. La mare, el fill, els caps, els soldats viuen i moren a mercè dels esdeveniments i de les forces obscures que dominen la història. Són unes víctimes que, amb el seu lent esfondrament, abans de morir intenten aixecar el cap per llançar un darrer crit (*Schrei*).

A *Seeschlacht* (Batalla naval, 1918), Reinhard Goering (1887-1936) descriu els personatges—set marins tancats a la torre d'un cuirassat durant la batalla de Skagerrak— com unes víctimes que intenten comprendre, gràcies al diàleg, el perquè de la guerra. El raonament els incitarà a la revolta; però els fets, que fan irrupció amb tot el seu estrèpit, amb els crits de mort i de victòria, guanyen terreny i susciten una embriaguesa que no es pot reprimir. Com podrien ells no cedir a aquesta temptació? Els versos tenen una estructura sòlida, la realitat és vista amb ull irònic i dur. L'acció és lineal en el seu conjunt. El conflicte de les opinions diferents dels marins durant la batalla és evident. Les preguntes queden sense resposta i hom continua lluitant, morint, protegint-se del gas i tirant mentre agonitzen.

Karl Kraus (1874-1928) va exercir una gran influència artística i moral sobre la literatura alemanya de postguerra, tant sobre els expressionistes com sobre els neorealistes. Ningú no es va expressar més clarament que ell a *Die letzte Tage der Menschheit* (Els darrers dies de la humanitat, 1922), sobre les perspectives de la guerra del 14-18. Heus aquí com el mateix Kraus presenta

la seva obra: «En termes terrestres, la durada d'aquest drama seria de deu vetllades. La representació ha estat concebuda per a un teatre de Mart. Els espais teatrals del nostre món no la podrien contenir perquè són la sang de la seva sang i el contingut del seu contingut, aquests anys irreal, impensables, que hom no pot comprendre que s'hagin desvetllat, que no són accessibles al record i, la imatge dels quals, només es pot transmetre mitjançant un somni cruel. Uns anys on figures d'opereta han interpretat la tragèdia de la humanitat.»

Representar en part en vetllades excepcionals, aquest fresc es desenvolupa en un pla realista i sarcàstic al començament, i que després, a poc a poc, esdevé apocalíptic, de malson. Reprèn i actualitza les maneres del *Segon Faust* de Goethe, li dóna un contingut palpitant que esclafa, sota le pròpies responsabilitats històriques, els reis, els emperadors, els magnats, els tècnics embriacs del seu poder, els generals i els *junkers* disposats a l'aventura esportiva de la guerra tant si poden disposar de tropes com d'una canilla de caça. L'aventura tècnico-romàntica de les elits alemanyes porta a la destrucció, a la mort, al silenci final. Aquesta obra complexa fendeix sarcàsticament les manifestacions més brillants de l'època —la premsa, el teatre, la cultura—; descriu els tipus humans i posa en evidència l'horror de la realitat que signifiquen: la guerra, la destrucció. D'altra banda, evoca amb trets lírics el bé, que s'ha de cercar dins la natura. La forma i la versificació tenen cos i fluïdesa, juguen amb una llengua que fa alternar els passatges deliberadament dialectals i el pur classicisme.

En realitat, què proposen aquests autors per tal que l'espectador recordi el seu desarelament terrible? Totes les perspectives llibertàries o renovadores no poden esdevenir instruments concrets. La literatura i el teatre que segueixen l'expressionisme es troben en un carreró sense sortida, i hom l'exaspera, ja sigui en el pla de document històric, ja sigui sentimentalment. Una de les característiques del teatre expressionista, que el col·locava al primer lloc del teatre europeu, era l'equilibri entre la llengua, l'estil, les formes teatrals i la tècnica, entre les exigències de la literatura i les de l'escenari. Naturalment, aquest equilibri no es va mantenir. Paul Kornfeld a *Himmel und Hölle* (Cel i infern, 1919), Franz Werfel a *Spiegelmensch* (L'home mirall, 1920), es van abandonar a un simbolisme carregat de problemes. Oskar Kokoschka sembla un caçador de fantasmes que suscitava el seu propi narcissisme: com a mostra, en aquest sentit, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (L'assassinat, esperança de les dones, 1907). Els poemes dramàtics —una sèrie nombrosa, des de *Der Tote Tag* (El dia mort, 1907) a *Die Sündflut* (La marea del pecat, 1924)— de l'escultor Ernst Barlach evolucionaren en el pur terreny de l'esperit, a mercè de situacions rústico-arcaiques i d'un misticisme gòtic. Alguns dels principals escriptors de l'època, especialment els expressionistes, van intentar l'experiència de l'escenari (per exemple Thomas Heinrich i Klaus Mann) amb peces que són un aspecte menor en la seva obra.

Més originals són les obres d'Else Lasker Schüller i de Hans Henny Jahnn.

De la primera, *Die Wupper* (1924) s'abandona a un lirisme nostàlgic, que malgrat tot preserva la puresa de l'evocació. El segon, des de *Pastor Ephraim Magnus* (1921) a *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (Pobresa, riquesa, home i bèstia, 1948), desenvolupa una inspiració turgent i carnal, paral·lela a la vena de les seves novel·les, amb personatges turmentats i atmosferes típicament nòrdiques.

Les experiències negatives —la revolta estèril contra el món burgès, l'emasculació moral causada per la guerra— deixen un sentiment justificat de rancor i venjança. Aleshores, hom es refugia en un nou mite, que immediatament s'encarna en la crònica i en la història d'aquells anys: és el mite de la revolució, del tornar a començar; és, en definitiva, fer acte d'esperança.

A penes amb vint-i-cinc anys d'edat, Ernst Toller va ser, l'any 1918, membre del govern revolucionari de Baviera; d'aquí la condemna a cinc anys de presó, i un xoc interior, que va marcar tots els seus actes des de llavors, fins al seu suïcidi, l'any 1939 a Nova York, on s'havia exilat després de la victòria del nazisme. *Die Wandlung* (La transformació, 1919) és el drama d'un escultor que ha conegut els horrors de la guerra en el decurs d'una expedició colonial i que trenca l'estàtua de la pàtria victoriosa. *Maschinenstürmer* (Els destructors de màquines, 1920) presenta els conflictes que esclaten en el si del proletariat anglès a finals del segle XVIII, quan la introducció de les màquines va agreujar la seva condició. *Masse-Mensch* (L'home-massa, 1921) és l'epopeia de les lluites que sosté el proletariat, de les seves crisis; és també el contrast entre l'individu i el grup, entre la massa i el cap. *Hinkemann* (El mutilat, 1922) és la tragèdia d'un home que ha perdut la virilitat a la guerra: tragèdia del mateix poble alemany. *Hoppla, wir leben!* (Upa, vivim!, 1926) és la història d'un antic combatent que surt de la presó i troba la societat transformada: el seu ex-camarada, que compartia amb ell els ideals revolucionaris, ara ha pujat al poder burgès. El poder traïx tota revolució. El darrer drama de Toller *Pastor Hall* (El pastor Hall, 1938) va ser el darrer missatge de pau i de fraternitat enfront del crit de guerra nazi.

Aquests drames van néixer i van ser presentats en l'espai d'uns pocs anys, quan a l'Europa de després de la «gran guerra» es cridava a fer revolucions de tota mena, que sovint s'acabaven en sang (els feixistes i els nazis s'apropriaven també d'aquest mot màgic de revolució). Toller examina i mostra els diferents desenvolupaments possibles d'un moviment revolucionari (i, naturalment, considera una revolució animada per les forces obreres). Presenta els conflictes tràgics —dels quals en tenia experiència directa— sorgits dins els múltiples moviments revolucionaris, com s'ofegaven en sang, com s'esfondraven. Aquestes contradiccions insolubles entre les aspiracions i la naturalesa de l'home, la immaduresa de les classes, els errors i la deshonestat dels caps, les circumstàncies històriques, foren les raons per les quals la

postguerra no va veure realitzar-se el renovellament que s'esperava a tot arreu. La revolució soviètica va quedar confinada provisionalment. Les revolucions fracassades o traïdes van obrir el camí als règims feixistes. Sens dubte, si Karl Liebknecht o Rosa Luxemburg haguessin viscut, s'hauria format un moviment comunista potent al costat del comunisme soviètic; i n'hauria resultat una dialèctica útil, el nazisme no s'hauria pogut afirmar, les experiències revolucionàries s'haurien pogut multiplicar. Això no va passar a causa de la incapacitat del poble alemany i de les seves classes políticament avançades d'afirmar una consciència políticament clara, de secretar una classe dirigent veritable i no només unes figures solitàries. Les obres de Toller assenyalen la gravetat d'una situació històrica en els seus esdeveniments quotidians. Els personatges són obrers i dirigents. El llenguatge és directe, sense sobreentesos, i aquí i allà està tenyit de lirisme.

L'acció revolucionària del Spartakusbund i del primer VKPD (Partit Popular Comunista Alemany) foren un seguit de revoltes fragmentàries i violentes, un acarnissament fatalista a recórrer un camí sense sortida. Toller creia en la revolució com en la més pura de les empreses humanes. Pensava que el primer deure dels revolucionaris era esborrar l'odi i la violència. Per exemple, intentà oposar-se que passessin per les armes un grup de guàrdies blancs. Amb el moviment ofegat i la reacció triomfant, Toller fou condemnat a diversos anys de presó. Aleshores va sentir que la fe s'esvaïa, sense adonar-se que la seva feblesa comportava un risc per a altres. El més «perillós» va trobar la mort a la presó:

Endavant el meu braç, salva almenys l'honor,
Un amic ha mort en la nit,
Tot sol.
Els barrots li han fet vetlla fúnebre.
Heus aquí que ve la tardor.
Un dolor terrible ens crema, ens crema.
Desheretats.

No obstant tot això, entre 1920 i 1925, l'expressionisme s'havia posat de moda. Havia fet aparició en el cinema mut, especialment amb el cèlebre *Gabinet del doctor Caligari*, de Wiene, o *Nosferatu el vampir*, de Murnau. Es vulgaritzava en una sèrie de subproductes. Ara que ja no tenia cap raó de ser, penetrava en els cabarets, en el llenguatge, en els costums, en els salons. Alemanya tenia una vida febrils i agitada: manifestacions, trets, incendis, cançons. Aleshores Arnolt Bronnen (1895-1959) ocupa el primer pla. Comunista al principi, nazi després, finalment empresonat pels seus nous camarades; fill d'una jueva; expressionista, després neorealista, amb tots els excessos d'aquests dos moviments, va agafar amb talent, però amb una indiferència absoluta, els temes de la seva època: el conflicte generacional a

Vatermord —que posseeix una considerable intensitat dramàtica; les pertorbacions psíquiques de la pubertat a *Geburt der Jugend* (El naixement de la joventut, 1920); la qüestió social en el drama *Anarchie in Silian* (Anarquia a Silian, 1924); la pruijanacionalista a *Rheinische Rebellen* (Rebels renans, 1925); i a *Ostpolzug* (Expedició al pol Est, 1925) —que és la seva obra més meditada— el destí simbòlic de l'home vist a través dels segles: un destí heroic, tant si es tracta de l'emperador Alexandre com d'un aventurer modern.

Els temes de l'expressionisme van ser represos, posats en contacte amb una realitat més quotidiana i, en cert sentit, verificats per la *Neue Sachlichkeit* (nova objectivitat). Els motius d'insatisfacció i de revolta, aquesta vegada eren expressats en un to, de fet, divers, aparentment sense compromís, però de més fàcil assimilació per part del públic.

Hans Clumberg (1897-1930) reprèn el tema de la revolta contra la guerra a *Wunder um Verdun* (Miracle a Verdun, 1931), d'un realisme poderós.

Entre el drames de Ferdinand Bruckner (1891-1958), que passen d'un terreny a un altre segons els criteris del reportatge periodístic, és *Krankheit der Jugend* (El mal de la joventut, 1926) el que té més èxit. Bruckner hi recull les inquietuds del seu temps i les posa en escena amb una tècnica sagaç, despüllada, agressiva. *Die Verbrecher* (Els criminals, 1928), *Die Kreatur* (La criatura, 1930), *Die Rassen* (Les races, 1933), tenen també testimonis prou significatius, que il·lustren les crisis i les angoixes d'aquests anys. El dramatisme hi és obsessiu. Els personatges renuncien a revoltar-se, i la seva denúncia es gira contra ells mateixos.

Richard Billinger té una dramaturgia acolorida d'inspiració rústica i pagana. Karl Zuckmayer va tenir un gran èxit de públic amb uns textos escrits decididament per explotar la vena còmica. Günther Wisenborn va abordar temes i personatges polèmics. En el decurs dels anys precedents al triomf del nazisme, Walter von Wagenheim va produir revistes brillantment satíriques i polítiques. En una sèrie de drames honestos, històrics o polèmics, Friedrich Wolf, realista tradicional, va il·lustrar els moviments socials i els esdeveniments sobrevinguts a Alemanya.

Fritz Hochwälder pertany a la generació següent. A *Heilige Experiment* (En la terra com en el cel, 1942) aborda les relacions entre la religiositat humana i les condicions històriques, relacions que considera positives. Per a això se serveix d'un episodi singular, les colònies socialitzants que els jesuïtes van fundar al Paraguai, a finals del segle XVIII.

Així com el moviment romàntic alemany va continuar durant més d'un segle (fins al surrealisme i més enllà) inspirant la reflexió i la creació, el teatre expressionista —naturalment en un terreny molt més estret— continuava suscitant tendències i sorprenent la imaginació.

La influència de l'expressionisme es va estendre fora d'Alemanya. La trobem en Michel de Ghelderode, a les obres de joventut de Spender, Auden, Isherwood, Day, Lewis; n'hi ha trets fins i tot a Broadway, a Elmer Rice i John

Howard Lawson. Després de la darrera guerra, la tradició es va reprendre feblement a Alemanya occidental. Però allà on hi ha l'expressionisme —de manera més agradable al públic, com és normal després de trenta anys— directament en la veu i en els gestos, és en l'obra dramàtica del suís Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), que va assolir una gran notorietat amb *Die 7^{te} be des Herr Mississippi* (El casament del senyor Mississippi, 1952) i amb *Der Besuch der Alten Dame* (La visita de la vella dama, 1955). Wedekind i Kaiser regnen en l'univers de Dürrenmatt: l'humor i la moral pertanyen al primer, la construcció i la imaginació escènica al segon.

Els escriptors suïssos de llengua alemanya viuen en l'esfera cultural alemanya (i els romands en l'esfera francesa), però també tenen les cultures que els són veïnes i practiquen els empelts més singulars. En Dürrenmatt trobem, per exemple, certs accents de teatre de *boulevard* que reaccionen sobre els sediments germànics i els fan molt acceptables, fins i tot per al públic tradicionalment refractari als productes de l'expressionisme. En realitat, la matèria original és rara en el teatre de Dürrenmatt. Es tracta, per contra, d'un sincretisme hàbil que té qualitats dramàtiques sòlides i que treu el pretext per a l'espectacle de les experiències assimilades. Així doncs, la manera pot fins i tot semblar original i desconcertant, i ho és en relació al repertori mitjà, però justament perquè fa «mitjà» i agradable el fet artístic d'origen.

El casament del senyor Mississippi té com a font manifesta *El castell de Wetterstein* de Wedekind pel que fa als temes i a un cert cinisme ingenu. Quant als llocs i a l'evocació, s'adapten directament a l'exemple de Kaiser (que és molt conegut a Suïssa, on hi va passar els darrers anys de la seva vida). Naturalment, no hi manquen les al·lusions a l'actualitat. En efecte, el revolucionari professional és comunista i Dürrenmatt el descriu segons els clixés habituals, que rescata amb un cert humor. El tema de l'adulteri es complica amb crims i amb aventures polítics, que li donen vida i un nou atractiu. Els personatges de la vídua, del procurador, del ministre, del revolucionari, són dibuixats clarament, amb un traç incisiu que els aproxima al tipus, sense caure però en l'abstracció o el simbolisme. L'arquitectura teatral és d'una finesa certa, però naturalment es ressent d'un artífici volgut. Aquesta obra va tenir molt d'èxit en els països de parla alemanya.

La visita de la vella dama, per contra, ha circulat en el món sencer. La qualitat més personal i autèntica de Dürrenmatt és, sens dubte, el seu esperit mordaç i amarg, «mitteleuropa» en el sentit clàssic del terme, però sense nostàlgia ni tendresa. *La visita de la vella dama* agafa de certes comèdies de Georg Kaiser els personatges, les situacions, la progressió ràpida i els seus aires de *vaudeville*, mentre que el mecanisme recorda *Fam* de Bontempelli. En Kaiser i en Bontempelli la intenció demostrativa i moralitzadora se'n duia l'avantatge fins a un cert punt. Dürrenmatt, al contrari, compta directament amb el gust de les revistes, amb la curiositat que l'home del carrer sent pels reis i les reines d'avui dia —és a dir, pels posseïdors de grans riqueses— i pels

detalls insòlits de la seva vida. Clara torna a Gullen, un poblet alpí d'on va ser expulsada ignominiosament, mig segle abans. La seva visita només té una finalitat: venjar-se del seu primer amant, que la va enganyar i la va abandonar, tot impulsant-la, pràcticament, pel camí de la prostitució. Reclama el seu cap i, en compensació, ofereix als seus conciutadans un terç dels seus béns immensos, que es repartiran equitativament de manera que cadascú tingui més que suficient per viure. Al principi se li oposa una negativa clara per raons d'humanitat i de moralitat. Però ben aviat tots troben bones raons i se sacrifica l'home a l'altar de bou d'or. El sentit de la faula és clar, fins a l'evidència. Dürrenmatt evoca amb gust i habilitat la vida, els personatges, el petit món tancat del poble. La milionària i els qui l'envolten cedeixen al plaer de la paradoxa, que no està pas mancada de troballes divertides però que, en darrer terme, no té valor si no és en contrast amb Gullen i com a expressió estereotipada d'allò que pot un simple mortal, sempre que sigui milionari. La veritable prova de força de l'espectacle (es tracta sobretot d'espectacle) és la perfecta credibilitat d'una aventura simbòlica.

A les obres següents —*Frank V* (subtitulada «Òpera per a una banca privada», 1959) i *Die Physiker* (Els físics, 1961)— Dürrenmatt dona proves d'una habilitat formal, tant pel que fa a l'elecció dels temes i la seva actualitat, com per la virtuositat del llenguatge dramàtic, les fonts del qual són complexes i tenen per base la paradoxa humorística, la paràbola, la moralitat. A *Die Meteor* (El meteor, 1967) triomfen l'artifici, la creació mecànica d'una estructura, el «sentit del teatre».

Com Dürrenmatt, el seu conciutadà Max Frisch (1911) s'abeura amb desimboltura a les fonts més diverses (sempre en el quadre de la cultura més recent) a fi de presentar-se al públic amb un substrat ideològic imponent. Però el seu «amor per la geometria» li pertany totalment, i això pot ser l'efecte de la seva professió d'arquitecte. Disposa, ajunta, organitza eclècticament les seves reminiscències en una paràbola semblant a un teorema. No subsisteixen personatges veritables més que en funció d'una categoria de la demostració. I encara menys hi ha psicologia, atmosfera, costums. Ens trobem davant un escaquer dialèctic, on les situacions i els desenvolupaments condueixen necessàriament allà on es preveia. Les qualitats de Frisch es resumeixen en una conversa brillant i fluida, en un estil prou hàbil on el lirisme i l'humor alternen i es temperen, dissimulant els emprèstits.

Què vol dir de nou, a l'espectador, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (Don Juan o l'amor per la geometria, 1953)? Frisch teixeix una trama decorativa on el seu Don Juan juga lliurement amb la idea de l'amor, que detalla amb la lucidesa de l'anàlisi matemàtica. No és per casualitat que la claredat i la puresa de la geometria siguin la seva passió declarada. Don Juan pretèn alliberar-se per tots els mitjans dels efectes de l'encant que exerceix sobre l'altre sexe i que li repugnen (en el prefaci de rigor —però penetrant—, Frisch nega la parella, nega que un sexe es pugui unir a l'altre i manté, al contrari,

que l'individu aspira, fatalment i sobretot, a tenir els dos sexes en ell).

Biedermann und die Brandstifter (Biedermann i els incendiaris, 1952) porta com a subtítol «peça didàctica sense ensenyament». Això és afirmar una relació directa amb els *Lehrstücke* de Brecht. La diferència essencial és que aquí intervenen personatges típics de la burgesia, que l'autor sotmet a un sarcasme benèvol. Els incendiaris es multipliquen a la ciutat. Biedermann no se'n preocupa gaire, no vol preocupar-se'n. Fins i tot intenta excusar-los. Pacta amb ells, els hostatja, els dóna fins i tot els llumins. «El desafi s'ha transformat en estupidesa» diu el cor. I els gasòmetres salten un rere l'altre. Biedermann esdevé la víctima de la seva manca d'energia, de la seva incapacitat de reaccionar, de les seves vel·leïtats de conciliació, del seu esperit de compromís i de la seva inconsciència. Qui són, doncs, els incendiaris? Els diabòlics comunistes? No se sap ben bé, i d'altra banda no té gaire importància. El que importa és la progressió portada amb mà de mestre, on es veu Biedermann i els seus que cedeixen a poc a poc, fins a córrer cap a la catàstrofe. El que importa també és l'anàlisi perspicaç de la psicologia burgesa—particularment de la burgesia suïssa, que juga la comèdia d'una seguretat que no posseeix—en les seves reaccions quotidianes, amb els prejudicis i les grandeses. Frisch es refereix directament a un món real, que és el seu: el de Zürich. Dóna proves d'un humor d'aparença somrient, però en realitat corrosiu i denigrant. Tota l'obra està animada per un seguit de troballes enginyoses, on hi prenen part—com a contrapunt irònic—les cançons del cor de bombers i els rampells del corifeu. Aquesta vegada, el lligam directe amb el seu ambient dóna a Frisch un poder que no es basa només en els recursos d'un arranjament dramàtic. *Biedermann i els incendiaris* és el seu intent més reïxit, per la precisió amb què pinta un univers sense ideals i sense problemes com és el de la societat suïssa—¿quins turments es poden cultivar quan s'està adormit en un conservadorisme sense fi?

Efectivament, el benestar condueix al mateix esgotament espiritual que la misèria, però sense les mateixes justificacions. ¿És per això que Frisch arriba a la farsa en un acte? *Die grosse Wut des Philipp Hotz* (La gran ràbia de Philipp Hotz, 1958) és de factura nova, diríem que radiofònica, i torna als temes de l'adulteri i de la pau de la llar, temes característics del *vaudeville*, que Frisch proposa finalment com un dels punts de partida de la moralitat.

A *Andorra* (1961), l'obra potser més compromesa de Frisch, trobem el Brecht de *Caps rodons, caps punxeguts* i l'Adamov de *Tots contra tots*, és a dir, el tema de la persecució racial en un país imaginari. L'acció recau en alguns cops de teatre i en alguns personatges que tenen una certa consistència poètica que captiva el públic. Frisch va traduir les al·legories desagradables de Brecht i d'Adamov en un melodrama patètic que embriaga els qui són sensibles a certs temes sense conèixer-los gaire. El novel·lesc a l'estil Sardou pren fàcilment si troba uns intèrprets que convenen.

Biografia (1967) es tanca en unes maneres típicament burgeses: precisament

en aquesta actitud que vol semblar progressista i sense prejudicis. És una posada al dia, brillant, de la comèdia de costums, tenint en compte les darreres modes i la psicologia més recent que es troba en la vida quotidiana i en els drames secrets (sobretot en els països de llengua alemanya).

L'obra de Brecht

Bertolt Brecht —poeta, dramaturg, contador— és una figura eminent, simbòlica podríem dir, i no només en el terreny teatral, perquè va pensar i realitzar una nova forma dramàtica, hi va introduir una nova representació del món juntament a una nova orientació ètica. Va ser un mestre de consciència. I el drama interior que ell mateix va viure i sofrir durant els trenta anys més ombrívols de la història del seu país fa llum sobre el drama que va sacsejar profundament bona part dels intel·lectuals europeus.

Les primeres obres i poesies de Brecht neixen en el clima de la primera postguerraalemanya: desil·lusió, amargura, llàgrimes de rancor per la desfeta patida per aquells que varen intentar alliberar la nació de l'herència militarista i imperialista. Brecht estava ja a punt de separar-se de l'avantguardisme formal, de la simbologia sovint emfàtica i exasperada, i adopta un llenguatge voluntàriament vulgar i popular, dissimula el seu *páthos* interior sota actituds cíniques. No pot ofegar el *Schrei* que ja havia partit del *Woyzeck* de Büchner i que es prolonga en les seves acusacions realistes. Des d'ara, Brecht s'inspira en la revolució espartaquista de Rosa Luxemburg i de Karl Liebknecht, però és per commemorar-ne dolorosament la fallida, per condemnar en nom seu aquell món de la postguerra on viu sense esperança, i que ha vist desaparèixer, amb la desaparició d'aquests dos líders, una línia directriu de gran importància. Una línia que hauria pogut donar al moviment obrer alemany una certa autonomia, fins i tot de cara a la revolució soviètica; que hauria pogut engendrar una contradicció fecunda i dialèctica, que hauria permès unes tres revolucionàries diferents. La situació convenç Brecht d'expressar de manera «didàctica» la certesa que el marxisme menarà la classe obrera a arrelar-se de bell nou, a emparar-se del poder, a fer-se el motor de la història.

La victòria de la dictadura nazi fa pensar a Brecht que els fonaments sobre els quals es basava poden ser insuficients, o potser heterogenis davant la nova realitat històrica. En el decurs de les seves peregrinacions d'exiliat, arribarà a l'URSS però només s'hi quedarà poc temps, i passarà un llarg sojorn als Estats Units. Els seus grans drames d'exili —on assoleix l'epopeia— no reneguen del marxisme, però no es limiten a considerar-lo com l'única font de meditació. Aquests drames inclouen el marxisme dins l'esforç històric i especulatiu de la humanitat, l'insereixen en un corrent de pensament més

vast que assigna a l'home un deure moral, segons les ensenyances vingudes d'experiències múltiples (i Brecht està particularment atent a les del seny oriental, de Confuci, de Lao Tse). Per tant, la seva poesia i el seu teatre tenen per inspiració tot allò que la humanitat ha produït en el si de grans moviments filosòfics i religiosos. Brecht en dóna el sentit en simples aventures humanes, crea al·legories clarificadorres, faules que guiaran l'home en les decisions i les tries davant les alternatives actuals.

Des de l'any 1948 fins a la seva mort, Brecht resideix a Berlín-Est, on va fundar la companyia model que és el Berliner Ensemble. El treball de director constitueix un veritable punt de partida per al moviment teatral de postguerra. El que coneixem del seu treball creador d'aquest període és, per contra, ben poca cosa (unes poesies, un drama inspirat en la Comuna) i cedeix potser a unes exigències contingents, al clima polític de l'època. Els honors i els èxits són moltíssims. No obstant això, les millors obres encara no s'havien difós a la Unió Soviètica i a la mateixa Alemanya Oriental, on se'l considerava com un home d'un altre temps, poc en harmonia amb els postulats oficials.

Un obstacle fonamental s'oposa a la formulació d'un judici exhaustiu sobre aquesta obra. Pel que fa a la producció dramàtica, només es pot fer una anàlisi crítica vàlida sobre la base de representacions que hagin tingut el to apropiat. Una obra de teatre només revela la seva veritable naturalesa damunt l'escenari. I més encara si es tracta d'obres de Brecht que, per la seva «tecnicitat» per dir-ho d'alguna manera, estan fetes per a l'escenari i no pas per a la lectura. La realització té tanta d'importància que Brecht, després d'haver-les muntades, va publicar els llibrets o «models» de muntatge (*Modellbücher*), que precisen el seu treball mitjançant nombroses fotografies, notes i un diari de representacions. Avui en dia no és possible fer un panorama crític d'aquesta producció. Però, així i tot, es pot constatar que les seves intencions i la vasta reforma que ell va proposar semblen sobrepassar de vegades les possibilitats de creació i de representació, que els horitzons que va obrir amb les seves teories van molt més enllà de les seves obres i són la raó de la seva forta influència. Esperàvem de Brecht el drama del seu poble; buscàvem en les seves obres comprendre la naturalesa d'uns esdeveniments tràgics, les conseqüències dels quals són tan presents. Com Goethe i Schiller —per a en un temps nou—, Brecht va preferir expressar-se mitjançant el mite, la llegenda.

Davant els personatges del món real —les poques vegades que es va enfrontar amb ells, com a *Gran por i misèria del III Reich*— se sent embarassat, tot i que el seu compromís no hauria pogut ser més complet davant el que passava al seu país, al seu poble (i de què, d'altra banda, tenim un eco tan directe i tan espontani a les seves poesies). Amb aquests límits, tenim el sentiment d'un nou horitzó que només podia abastar en part i que queda per explorar; però també el sentiment d'una vitalitat essencial en el debat de les consciències, tan avui com demà.

Nascut a Augsburg l'any 1898, el Brecht encara adolescent va ser cridat a files; com que estava inscrit a la facultat de medicina, s'hi va enrolar com a infermer. El record de la guerra i de la immediata postguerra van tenir una gran influència, sota la qual va escriure les primeres balades, recollides més tard sota el títol de *Hauspostille* (Sermons domèstics, 1921), i les primeres obres: *Baal* (1918) i *Trommeln in der Nacht* (Tambors en la nit, 1922).

Des del començament, la seva personalitat creadora es va obrir, amb el seu amor a la vida (i a la paròdia). Les reminiscències hi abunden i, com sempre en ell, són declarades i, de vegades, còmicament alterades. D'altra banda, també abunden en els expressionistes. I en bona part són les mateixes —per exemple de Georg Büchner o d'Arthur Rimbaud—, posades al dia amb lirisme o bé amb humor negre, agressiu i sarcàstic. Brecht arriba a identificar-se amb Rimbaud quan descriu, a *Baal*, el total abandonament de la febre dels sentits i de l'existència, encara que sigui sota el control de la ironia.

Amb *Tambors en la nit*, Brecht aporta un testimoniatge directe d'un gir històric que es va verificar a Berlín l'any 1919, quan es va ofegar la revolta espartaquista. Gir que havia de conduir el poble alemany i tota Europa a una sèrie de conseqüències complexes i tràgiques. L'heroi de Brecht personifica la dimissió, té amargura del fracàs. Fastiguejat per l'espectacle de les baixeses a les quals assisteix, no té la força de sobreposar-s'hi. I mentrestant, els espartaquistes cauen a les barricades.

Im dickicht der Städte (En la jungla de les ciutats, 1923) evoca una Amèrica mítica (hom pensa en un desenvolupament de les esperances de Kafka a *Amerika*). Al racionalisme s'alia un cert sentit de misteri. La lluita ferotge que lliuren els dos herois és la dada d'una agressivitat solitària i alienada, la significació de la qual és cada cop més actual.

Després (sense excloure les marxes enrere i les interferències), amb els primers èxits pràctics, comencen les adaptacions, les col·laboracions amb deixebles i amics; dit en altres paraules, un treball d'elaboració dramàtica. Brecht elegeix temes i textos del passat que li convenen particularment per donar-ne interpretacions actuals (com d'altra banda també feien els tràgics grecs), o fins i tot biografies i relats que transformarà, ultrapassant amb valentia les dades originals. En aquest terreny, Brecht de vegades assoleix la perfecció; i de vegades, com els grecs, la idea nova que dóna del mite pren un significat particular en el desenvolupament de la nostra civilització.

La traducció i l'adaptació que va fer Bertolt Brecht, l'any 1924, de l'*Eduard II* de Marlowe apostava per un despulament i per un vigor dramàtic capaços de posar al descobert la cruïlla de les relacions que s'instauen en el terreny del poder polític (però avui dia preferim la complexitat impetuosa de Marlowe). No neguem que en aquesta obra aparegui una novetat de concepció interessant. No es pot oblidar, d'altra banda, que aquest intent va tenir lloc en el moment del naixement de la *Neue Sachlichkeit*, amb la seva actitud freda i imparcial davant el tema; ni que Feuchtwanger, col·laborador de Brecht en

aquesta adaptació, volia també una fidelitat documental en contra de l'extrema subjectivitat de l'expressionisme.

En Brecht es va fer constant el fet de fer fructificar la seva experiència d'adaptador (l'any següent va esdevenir *Dramaturg*, és a dir programador, al Deutschen Theater). Aleshores, ell ja havia tret la idea de personatges o de cançons de Wedekind i de Georg Heym. La gestió de Brecht entrecreua o fa alternar aquests dominis diversos: el d'una producció original, el d'una modificació de textos dramàtics clàssics, el d'una referència clara a una obra narrativa antiga o contemporània, i aquell on el col·laborador elegit té un pes considerable. Això suscita en ell una doble naturalesa, un art reflexiu que paralitza la seva imaginació quan intenta moure's fora de les estructures preexistents, a les quals s'adapta i gràcies a les quals ha pogut manifestar-se. Sovint, la seva visió marxista de les coses li permet situar el mite sota una llum que l'aclareix i l'interpreta (és la mateixa operació que havien efectuat Meyerhold i Piscator en les seves representacions que remodelaven el text original, ja fos per la manera de fer-lo interpretar, per mitjà d'elements interposats que servien de catalitzadors). Quan Brecht actuava directament, el nus era difícil de desfer.

Die Dreigroschenoper (L'òpera de tres rals, 1928) afeixuga l'original —és a dir *The Beggar's Opera* de John Gay— si es fa abstracció de la música de Kurt Weill i dels versos àcids i brillants que Brecht va escriure per a les cançons. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny, 1930) cau dins un al·legorisme sense més raó de ser que ell mateix, a causa de l'atmosfera de film *western* «en general». També aquí cal fer abstracció de les cançons (Brecht és sobretot poeta, poeta de balades, de complantes, i més tard d'epigrames).

Mann ist Mann (Un home és un home, 1926), sàtira violenta i bufa del colonialisme, que Brecht porta a les conseqüències extremes, recorda Kipling vist a contrallum. *Der Flug der Lindbergh* (El vol dels Lindbergh, 1929) i *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (L'obra didàctica de Baden-Baden o la importància d'estar d'acord, 1929) donen elements d'inspiració per la música i per l'espectacle.

Der Jasager und der Neinsager (El que diu sí i el que diu no, 1939) segueix fidelment el *nô* en la forma i el contingut. *Die Ausnahme und die Regel* (L'excepció i la regla, 1930) i *Die Massnahme* (La decisió, 1930) segueixen encara el *nô* però només en la forma, aquesta vegada el que impulsa els personatges és l'aspiració revolucionària, un sentiment nou de la justícia. La «decisió» utilitza concepcions ètiques que es mantenen constantment en el pla de la vida i de l'acció quotidianes, sense baixar per això al dogmatisme i als preceptes.

Die Mutter (La mare, 1932) reprèn directament la cèlebre novel·la de Gorki, però la tesa. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Santa Joana dels escorxadors, 1932) transposa un relat d'Elisabeth Hauptmann, tot donant-

li ànima i inspiració. La interpretació de la Guerra Civil Espanyola a *Diegewehre der Frau Carrar* (Els fusells de la mare Carrar, 1937) és fluixa, sense una experiència veritable dels esdeveniments. Més febles encara són el laboriós al·legorisme de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Caps rodons, caps punxeguts, 1936) i la interpretació històrica de *Die Horatier und die Kuriatier* (Horacis i Coriacis, 1835).

Mutter Courage und ihre Kinder (La mare Coratge i els seus fills, 1941) s'inspira en Grimmelshausen. *Der Kaukasische Kreidekreis* (El cercle de guix caucasià —acabat el 1945) s'inspira amb tota llibertat en un text xinès antic. *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (El senyor Puntila i el seu criat Matti, 1948) s'inspira en *Llums de la ciutat* de Chaplin i en contes d'una dona escriptora finlandesa, Hella Wuolijoki.

Der gute Mensch von Sezuan (La bona persona de Sezuan, 1943) i *Leben des Galilei* (La vida de Galilei —escrita el 1939, segona versió de 1947) es basen en un sòlid fons històric i cultural que no els perjudica en res, al contrari, en retiren l'humus. Són obres d'una maduresa plena, lliure i esplèndida, viscuda després del 1933, en les vicissituds de l'exili (a França, Dinamarca, Finlàndia, l'URSS, els Estats Units) que, per a Brecht, foren angoixants sense esdevenir tràgiques.

De retorn a Berlín, l'any 1948, Brecht porta en els seus quaderns una sèrie d'obres, encara sense polir ni posar a punt. *Das Verhör des Lukullus* (El procés de Lucul·le, 1940), que va revisar i muntar amb la intenció de renovar la visió que Shakespeare tenia de Roma, és una obra que cedeix massa a les exigències de la demostració. *Die Gesichte der Simone Machard* (Les visions de Simone Machard, 1943) és una novel·la de Feuchtwanger sobre la resistència francesa, més el record de Joana d'Arc. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (La resistible ascensió d'Arturo Ui —escrita l'any 1941) és una paràbola poderosa on es troben els films de gàngsters clàssics d'entre 1930 i 1940. *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (Schweyk a la Segona Guerra Mundial —escrita el 1943), és una obra on és difícil de seguir la petja de Hasekh.

La darrera obra que Brecht va fer representar —probablement per motius d'oportunitat—, *Die Tage der Kommune* (Els dies de la Comuna —acabada el 1949), dramatitza uns relats i unes novel·les sobre aquest esdeveniment històric seguint els criteris del realisme socialista (sense una convicció profunda). La seva obra compta també d'un nombre d'adaptacions menys modificades, que acompanyaren la seva activitat de director: *La duquesa d'Amalfi*, segons Webster, amb W.H.Auden; *L'Antígona* de Sòfocles, traducció de Hölderlin.

Els temes actuals van atreure una segona vegada l'interès de Brecht després de la victòria del nazisme: *Furcht und Elend des Dritten Reichs* (Gran por i misèria del III Reich, 1938), on algunes escenes són d'una veritat psicològica molt amarga (com la cèlebre de la dona jueva), però el conjunt manca de causticitat.

Brecht disposa, com a autor i adaptador, d'una dialèctica molt viva en l'escena, i la seva visió és, en un cert sentit, profètica, quan detalla i orienta les lleis del comportament humà a la llum de la història. En el terreny intel·lectual, és agosarat, amb una coherència sense falla. No li passa el mateix en els terrenys de la creació i de la imaginació. Recula davant la dificultat de reproduir damunt de l'escenari el món al qual pertany, de presentar un fresc que ens hauria permès de comprendre l'ascensió i la caiguda del III Reich, com Wedekind ho havia fet amb l'Alemanya wilhelminiana, Kraus amb l'Àustria de la guerra i de l'enfonsament, Toller amb la revolució fallida entre 1918 i 1920. Pagant aquest preu, Brecht va poder dur a terme una obra més acabada, més vasta, més lúcida que la d'ells; a aquest preu ell va poder renovar les fites de l'activitat teatral.

Durant vuit anys, des del seu retorn a Berlín fins a la seva mort —sobrevinguda l'any 1957, quan representava *La vida de Galilei*—, hi va haver un gran silenci, en part omplert per la direcció del Berliner Ensemble, per la publicació del seus «models» de muntatge i pels seus escrits poètics, de vegades molt circumstancials. Segurament hi ha una explicació que, sens dubte, també aclariria el passat. Si se l'estudia més enllà de la superfície, l'obra de Brecht implica moltes preguntes. No se la pot comprendre i jutjar si se la sostreu del context històric i cultural del qual forma part, si no es col·loca el seu autor enmig dels seus contemporanis i si no es considera al seu costat tants d'altres poetes o dramaturgs que, com ell, visqueren èpoques de lluita. Èpoques de què cada personalitat intenta expressar el drama; uns més, els altres menys, els altres esporàdicament. Però és el conjunt el que constitueix el quadre, i la vista de conjunt fa caure les aprovacions en bloc, i en separa una sèrie d'elements positius, presents tant en Brecht com en Wedekind, Toller o Kraus. L'existència de Brecht —interrompuda massa aviat— se'ns apareix com un corrent molt vast del qual encara no podem mesurar l'amplada, però que certament marca la història del teatre actual. Quant al seu esforç ètic, és un testimoni capital per a la història profunda de la consciència humana dels últims temps.

Passa de la recerca lògica i clara de les coordenades morals que poden regir l'acció revolucionària, la reivindicació de justícia, les empreses de la ciència o les relacions del jo amb la comunitat —recerca que Brecht ja havia efectuat a les *Lehrstücke* (obres didàctiques) en un acte—, al didacticisme exasperat i exaltant de *La mare*. L'experiència de *Santa Joana dels escorxadors* —sondatge inesperat de l'esperit religiós, d'una religiositat que passa a un terreny molt més propici a la floració: el de la lluita de classes— queda sense futur i sense efecte, especialment perquè la seva exposició voluntàriament crua impedirà que l'obra vegi l'escenari abans de la mort de l'autor.

L'any 1931 Brecht intenta fer un procés a Pabst per la versió cinematogràfica que aquest havia fet de *L'òpera de tres rals*, on donava a l'obra un to únicament pintoresc. El mateix any prepara un guió, amb la col·laboració d'Ernst

Ottwalt, per expressar directament en cinema els seus punts de vista sobre l'avenir del proletariat berlinès: muntat per un jove búlgar, Slatan Dudow, *Kühle Wampe* (Ventres glaçats) surt en el moment que el nazisme triomfa i quan prohibeixen una gira amb *La mare*. El film no va ser gairebé mai projectat. És un film actual que, després d'haver descrit amb pudor un suïcidi provocat per l'atur, en extensió constant després de la gran crisi, passa al lirisme dels cors proletaris, a les grans reunions esportives, a un amor que venç l'egoisme del mascle i deixa presagiar les alegries de la família. Enfront dels desordres de l'economia, el proletariat ofereix la perspectiva d'una panacea. No hi ha rastre de la marea del nazisme. Malgrat alguns moments tensos d'oposició entre les classes o les generacions, malgrat la frescor de les vistes, el simplisme de *Kühle Wampe* és ben desconcertant, encara que el justifiquem per al públic dels cinemes; com ho és aquest poder de redempció que es dona a l'eugènica esportiva, naturista, coral.

A l'exili, Brecht devia reflexionar profundament sobre els seus errors de perspectiva. Al costat de drames i obres en un acte de caràcter polèmic o de desfogament, prepara representacions grandioses de la civilització humana; millor dit, interpretacions a través de textos o de fets històrics. Reprinten temes i personatges de Grimmelhhausen, *Mare Coratge* els fa significatius de l'evolució psicològica dels individus enfront dels horrors d'una guerra. A força de viure seguint les tropes amb la seva carreta, la cantinera acaba per fer de la guerra i de la mort la seva raó de viure, encara que la guerra i la mort li prenguin els fills un darrere l'altre. La guerra arrossega. Es tracta de sobreviure a qualsevol preu, de defensar els interessos *unguibus et rostro*, per allunyar l'amenaça de ruïna que plana constantment sobre el comerç. Brecht descriu, doncs, la transformació de comportament sota el fenomen del xoc entre els pobles, típic i periòdic de la civilització. Tots els valors i tots els sentiments en són víctimes.

La bona persona de Sezuán parteix de llegendes xineses, i de realitats de la Xina que ha entrat en el gremi del capitalisme, per furnir una nova visió moral: la d'una bondat que s'esforça per afirmar millor el seu valor i per evitar de veure anul·lats els seus efectes. La petita Xen-té, afavorida pels déus per haver-los donat hospitalitat, es veu obligada a desdoblar la seva naturalesa per no ser explotada per aquells que s'haurien de sentir lligats a ella i que la deceben. Els déus l'adverteixen que, si més no un dia a la setmana, és millor ser vigilant que bona. Aquesta faula irònica, situada en una Xina imaginària a l'estil Gozzi, condueix a un apòleg que suggereix el dolor, el desarrelament, la confiança i l'esperança de l'heroïna. La pintura subtil dels personatges no impedeix Brecht d'emetre constatacions objectives sobre els caràcters i els egoïsmes humans.

El cercle de guix caucasià agafa, com ja ho havia fet *Klabund*, una comèdia xinesa que s'inspira en una tradició popular, en la qual també es va abeurar l'Antic Testament. Brecht la situa al Caucas i, en el pròleg, ens presenta la

vida en un *kolkbós* caucasià actual. A través de revolucions i guerres, Gruixa, la dona del poble, defensa el seu sentiment maternal contra totes les vexacions, contra l'estructura social que l'oprimeix. Personifica l'ànima popular que protegeix els seus sentiments contra l'arbitrarisme. Els nombrosos personatges i els fets dramàtics donen una il·lustració històrica de les relacions entre els poderosos i el poble, entre l'individu i el seu destí, entre l'home i les seves possibilitats creadores (mitjançant una maternitat simbòlica). Trobem aquí el patrimoni espiritual que conté tota odissea. En aquest gran drama, Brecht és fidel sobretot a les seves criatures imaginàries (la del ju-tge Azdak és punyent de veritat), sense cedir ni a l'esquematisme ni a l'apriorisme. Hi veiem l'intent més gran i més reïxit que va fer per exposar la seva visió del món en un context històric, per aclarir els seus horitzonts ètics. El teatre hi assolix les més vastes possibilitats d'expressió del pensament, el poder de clarificar, tot reflectint-los, el curs i el destí de la humanitat.

Amb tota la seva coherència, a Brecht no li manca, però, una certa ambigüïtat relativa a les relacions que instaura entre el teatre i els fets polítics o històrics. Com que s'hi va posar en contacte directe, a favor dels ideals socialistes, li neixen uns problemes i unes alternatives semblants a les que es presenten al príncep de Maquiavel, al partit de Gramsci, a l'acció bolxevic. La seva actitud és vacil·lant, generalment es manté en una reserva prudent, a un «dir i no dir», que poden fer-lo incapaç de prendre un camí de futur (vegeu, per exemple, el seu refús de l'estalinisme, molt més implícit que explícit). *La vida de Galilei* en constitueix un testimoni evident. El savi es troba davant d'una alternativa: o resistir dignament a la Inquisició, patir la presó de per vida, renunciar a continuar el seu treball; o bé cedir per poder treballar en secret amb els seus tractats, que permetran progressar la ciència. A la seva primera versió, Brecht legitima l'actitud de Galilei; a la segona, al contrari, la condemna, commogut per la responsabilitat que els savis nuclears varen prendre davant el món. La tria de l'escriptor compta menys que la seva angoixa, que el pes de la seva pregunta o que la dramàticitat posada al dia per aquesta paràbola del destí de l'home mirat a partir de la ciència, per aquesta desmitificació de l'heroi schillerià en profit d'un personatge humà, d'un personatge amb les virtuts i febleses, però que sap influir de manera decisiva en el curs de les coses. Potser se sent pesar la intenció pedagògica, la dels *Lehrstücke* (que s'expressava de manera més fàcil i incisiva en les obres en un acte). El gir imprevisit del final desvela el desig de llibertat que Brecht sentia enfront de tot poder, àdhuc el de tipus stalinia. Galilei és l'únic personatge en qui Brecht es reconeix.

Als Estats Units, Brecht va col·laborar en guions per a la Metro Goldwyn Mayer i va treballar en teatres universitaris, amb molt d'èxit entre els joves intel·lectuals. Incriminat pel Comitè d'Activitats Antiamericanes, va aconseguir eludir hàbilment les acusacions i va tornar a Europa, a Zúrich.

Quan, en el darrer període de la seva producció, Brecht es dedica al món

actual, navega entre els esculls del naturalisme i de l'al·legorisme. Però sovint aconsegueix evitar-los. Aquí també cal dir que, més que qualsevol altra obra teatral, la de Brecht només es pot comprendre en la seva naturalesa profunda quan es presenta damunt d'un escenari. Per exemple, *La resistible ascensió d'Arturo Ui* suscita, quan es llegeix, algunes perplexitats; en canvi, damunt l'escenari aconsegueix dissipar-les. Per a l'estil i la construcció dramàtica, Brecht es va inspirar en les *Històries* de Shakespeare. Al punt de partida va posar una similitud: l'elit nazi actua segons els mateixos sistemes i els mateixos principis que una banda de gàngsters. Per comprendre Hitler i els seus, cal imaginar-los així. Brecht ho explica als espectadors amb un text projectat al final de cada escena, que exposen cronològicament el progrés de Hitler. El punt delicat es troba, naturalment, en la sutura entre la mentalitat dels gàngsters i la dels nazis. Brecht guanya la partida quan l'espectador no veu els gàngster sinó els nazis, malgrat la ficció que evoca l'ambient de Chicago. En aquest moment, l'acció es tanca i els personatges prenen l'estatura dels herois negatius de Shakespeare. La successió dels quadres dona al tema una lògica que desvela els fils conductors de la història. Al principi es temia la simplificació (no hi ha dubte que Hitler cultivava sincerament la seva ideologia; però pot ser arbitrari que volgués abolir completament la superestructura per posar en evidència la base). Però, a poc a poc, els crims arrosseguen altres crims i els personatges agafen majestat. El realisme perd progressivament els colors per donar lloc, més enllà de l'al·legoria, a un desenvolupament històric, traçat i clarificat a grans trets.

Schweyk a la Segona Guerra Mundial va ser escrita el juny de 1943, al terme d'un període particularment fecund. Hi trobem una situació actual, amb un personatge clau, manllevat deliberadament al *Valent soldat Schweyk* de Jaroslav Hasek. Brecht aprofita l'experiència que va adquirir el 1926 quan va col·laborar amb Piscator en l'adaptació escènica de la cèlebre novel·la. D'acord amb la seva tendència natural, Brecht dona a l'estupidesa llegendària de Schweyk uns grams de seny, sobretot quan el personatge entra en contacte amb els poderosos. La idea de l'obra té eficàcia i la progressió còmica arriba al paroxisme. L'espectacle passa les bambolines poderosament. Això no impedeix que de vegades es vegi l'esbós, o fins i tot la facilitat de l'efecte còmic. No és per casualitat que Brecht no hagués fet muntar *Schweyk* quan vivia (les obres que va elegir per al Berliner Ensemble formen part de les més acabades de la seva dramaturgia). L'atmosfera i els raonaments de Schweyk són fidels a Hasek. Només que, en lloc de veure-se-les amb les autoritats reals i imperials (*Kaiserliche-Königliche: Ka-Ka* segons Musil), l'idiota Schweyk es veu enfrontat a Hitler, a la Gestapo, a les SS, i finalment a la campanya de Rússia, quan l'exèrcit de von Paulus cau davant de Stalingrad. Partint de la realitat concreta —un alberg de Praga i els seus clients afamegats, les peripècies burlesques de la seva lluita contra les autoritats nazis—, Brecht arriba a fer-ne una representació simbòlica, on el poder de Hitler i els seus

xoca contra la beneiteria aparent i les insinuacions de Schweyk. El diàleg final entre Hitler i Schweyk, que té lloc a l'estepa sota una tempestat de neu, conclou amb la caiguda de Hitler dins l'abisme infernal, a la manera de Don Juan. Brecht se serveix del personatge de Schweyk enlloc de servir-lo. No obstant això, subsisteix bona part del seu poder humorístic. El mateix que, a *El senyor Puntila i el seu criat Matti*, posa ironia sobre els aspectes quotidians de les relacions entre les classes.

Puntila segueix brillantment una trajectòria precisa. El llenguatge escènic assoleix modalitats perfectament adequades a les funcions de la comèdia, i el personatge proletari hi adquireix una consciència completa per etapes franquejades concretament.

En el desè aniversari de la mort de Brecht es va organitzar a Berlín, en col·laboració entre l'Est i l'Oest, un «Diàleg Brecht 1968», que es va desenvolupar al mes de febrer. Va aparèixer de diferents bandes la tendència a constatar la museificació o la classicistació de l'obra de Brecht, sobretot del costat occidental. Es ressentia l'exigència de seguir la història com més a prop millor: exigència que sovint corre el risc d'esdevenir vel·leïtosa i d'actuar només en superfície. Ens trobem, de fet, en un període en fals, període paralitzat que tot autor travessa immediatament després de la seva desaparició, abans de patir l'examen definitiu d'una interpretació lliure. La temptació que desfer-se ràpidament del passat obliga a continuació a tornar enrere.

Recentment s'han tornat a publicar i a posar en circulació als escenaris un grup d'obres en un acte que Brecht va escriure l'any 1919. Són unes obres que revelen l'activitat que va tenir al cabaret, en col·laboració amb l'actor bavarès Karl Valentin. Es tracta d'una producció estrictament lligada al seu ús, generalment còmica, excepcionalment melodramàtica i d'esperit naturalista, fregant sovint el dialecte. La més important d'aquestes obres breus és *Die Kleinbürgerbochzeit* (El casament dels petitburgesos), una mena d'apocalipsis burgesa en format de butxaca, que ja denota un sentit precís de la paròdia i una capacitat d'invenció ben teatral.

Un segon grup d'obres en un acte, de vint anys més tard (1939), quan Brecht sojornava a Escandinàvia i feia propaganda a la ràdio en favor de la resistència a l'agressió nazi. Aquestes obres exposen les raons i la manera de resistir, amb una intenció deliberadament i lúcidament didàctica. S'hi troba, però, *Der Brotladen* (La botiga de pa), que semblaria remuntar-se o al menys inspirar-se en la gran crisi mundial. Brecht hi aborda de cara una situació típicament contemporània, d'aquelles que es poden trobar cada dia. La pinta del natural, amb una potència al·lucinant, comparable a la del gran drama de Karl Kraus *Els darrers dies de la humanitat*. No és ja una «paràbola» sinó una obra de carrer, d'agitació, que renuncia totalment als encants de l'al·legoria, sense cedir però a les il·lusions del naturalisme. És com si s'obrís a una via real que recorda les sobtades obertures de Shakespeare. Un gran punt d'interrogació subsistirà sempre: per què no va seguir aquesta via? Per què no va continuar

afrontant francament els problemes més grans de les relacions teatre-política, i resolent-les tot donant prova del mateix impuls històric? Sens dubte, com va dir ell al seu cèlebre poema *Als qui vindran darrere nosaltres*, les forces li faltaren, o la tasca li va resultar massa àrdua. Del tombant històric que es va produir amb la gran crisi, ens resta el testimoni més sorprenent amb *Els temps moderns* de Chaplin.

Brecht va treballar uns quants anys en *Turandot oder Der Kongress der Weisswäischer* (Turandot o el congrés de les bugaderes), una versió moderna de la «faula» de Gozzi adaptada per Schiller. La va acabar l'any 1954. Benno Besson la va muntar a Zürich l'any 1969. La intenció era denunciar el paper misticificador de la cultura, una cultura que prové més o menys directament dels interessos de classe. El que en resulta concretament és un al·legorisme fresc, pàl·lid i complicat, del qual no es veu la necessitat. L'aspecte més singular és la prefiguració d'un Mao Tsè-tung esdevingut mandatari revolucionari.

Maiakovski

Vladímir Maiakovski (1894-1930) és el representant més coherent i més qualificat de l'intent de crear una simbiosi entre l'avantguarda artística i l'avantguarda política, revolucionària, que es va estendre per tota Europa. Dos mil anys abans, la revolució cristiana havia abolit pràcticament tota manifestació artística, la que li semblava contrària al seu sentit ètic de la vida; i aquest procés es reproduceix al llarg dels segles, per bé que el cristianisme i l'espectacle s'han posat d'acord rarament i difícilment. És per això que a la nostra civilització li ha faltat un veritable esperit tràgic, i per això que el cristianisme ha aparegut al teatre sota vels estetitzants i atenuants. La Revolució Francesa va veure els partisans acantonar-se en el neoclassicisme, en la nostàlgia de la renaixença. A principis de segle, per contra, s'opera un acostament gradual entre les dues avantguardes que, des del final de la Gran Guerra, es transforma en molts casos en comunitat.

Abans de la guerra, en el seu monòleg dramàtic titulat *Vladímir Maiakovski*, Maiakovski havia portat a l'escenari els impulsos de la seva imaginació i els havia fet possibles; així, havia fet escèniques les formes més lliures de la poesia lírica. Es tracta d'un llarg monòleg en el qual el personatge és el poeta a la recerca d'horitzons que s'obren al seu esperit (no sense ironia, certament). Maiakovski va interpretar aquest text al teatre Luna Park de Petersburg, el desembre de 1913.

Els artistes que, sota certs aspectes i en altres països d'Europa, creaven obres d'intencions revolucionàries, tenien davant seu un camí molt més fàcil.

L'avantguarda formal i l'avantguarda política trobaven un terreny d'entesa còmode en l'oposició a la burgesia en tant que classe dominant, és a dir, en tant que forma de societat. Però vista la tendència d'aquesta classe a renovar-se i a adoptar nous principis sempre que conservi el poder, sovint arribava a fagocitar les avantguardes i declarar l'oposició legítima, de vegades fins i tot a recompensar-la generosament per la seva inocuïtat (no manquen els casos cèlebres).

En una situació similar, Vladímir Maiakovski sens dubte també hauria trobat una manera d'orientar la seva lluita, una manera de comportar-se sense vacil·lar. Per contra, la revolució havia de fer-li agafar unes responsabilitats més grans i fer-li la recerca més difícil. Pel que fa a la poesia, no li va resultar incòmode passar al gènere èpic, d'esdevenir un «agit-prop» entusiasta i convençut, sense renunciar però a sondejar els esperits i el substracte dels esdeveniments. No obstant això, malgrat la seva exaltació revolucionària, la seva avantguarda difícilment podia coincidir amb els gustos i les inclinacions dels nous grups dirigents i de les noves classes nascudes a la vida pública, perquè els faltava, ja sigui una propaganda directament vinculada a les polèmiques del moment, ja sigui una divagació que els distraigués de la política. Si l'avantguarda refusa dirigir-se al públic burgès al qual s'oposa, li és difícil trobar el camí del públic popular, que es malfia d'ella i que sempre desitja unes formes artístiques petitburgeses. Així, quan Maiakovski va voler abordar l'escenari, que semblava el mitjà més directe d'arribar a un públic ampli, es va trobar, certament, davant la possibilitat de realitzar els seus espectacles amb Meyerhold, però també davant la dificultat entre l'afirmació artística i l'afirmació pràctica, dificultat que l'estalinisme encara va fer més gran. A mesura que els problemes pràctics de la revolució en curs esdevenien més urgents —fins al punt d'obligar a posar entre parèntesis alguns dels principis revolucionaris—, Maiakovski va trobar més dificultats a atreure un públic cap al seu llenguatge dramàtic, que ell creia revolucionari fins i tot en el terreny teatral. Coherent amb els seus principis, el seu camí artístic va entrar en conflicte amb les exigències dels dirigents i de les masses. Es va sentir allunyat de les perspectives concretes per les quals vivia i lluitava i, turmentat també per la seva vida privada; es va matar.

Presagi d'una època, la staliniana, que aboliria el seu esperit, encara que no refusés la seva memòria (va ser probablement l'únic artista d'avantguarda que Stalin va permetre que es reimprimís, però les seves obres de teatre no varen pujar a l'escenari fins al final del stalinisme). Així, és l'únic gran creador d'avantguarda en qui revolució política i revolució artística es varen trobar i confondre realment, encara que només fos durant alguns anys (un encontre similar va ser, cal dir-ho, en el pla de la protesta, tan comú com superficial).

Misèriia buff (Misteri buf), «representació èpica i còmica de la nostra època», compara la revolució al diluvi. Quan tornarà el sol, només el proletariat seran capaços de posar l'arca en moviment. Naturalment, els

detentors del capital estan descrits com a màscares grotesques. A l'al·legoria no li falta claredat. L'humor hi circula subterràniament; és l'humor que, lligat al simbolisme, té el millor entre la sàtira i el còmic pur, sense caure ni en l'una ni en l'altre. Meyerhold va muntar la primera versió l'octubre de 1918 a Petrograd, pel primer aniversari de la revolució. La segona redacció, definitiva, va ser interpretada l'any 1920 a Moscou, al teatre Meyerhold.

Els anys precedents de la guerra ja hi havia hagut, a Rússia, una producció dramàtica d'inspiració netament simbolista. Leonid Andreev (1871-1919) feia tan aviat un realisme de mica en mica transfigurat (seguint l'exemple ibsenià) en *Mysl* (El pensament, 1902) o en *Anfissa* (1909), com consideracions abstractes (més aviat strindberguianes) en *Jizn Txeloveka* (La vida de l'home, 1907). Havia aplicat les concepcions dels dos dramaturgs escandinaus a uns temes i uns personatges que agradaven al públic i, gràcies a un sòlid sentit del teatre, havia obtingut molt d'èxit arreu. Però la fama li durà poc. Per contra, Aleksandr Blok (1881-1921), amb *Balagan:xiik* (Barraca de fira, 1907) havia inaugurat un teatre fantasista on les màscares a l'estil Watteau expressaven sentiments nostàlgics i indefinibles. Maiakovski agafa aquestes formes, i també la influència de *Albes* de Verhaeren, que Meyerhold feia representar aleshores. Utilitza, a més, un humor corrossiu que potser li venia de Jarry.

La primera obra de Maiakovski és de configuració abstracta, el principi revolucionari que la regeix no pren forma, queda distant de les preocupacions reals i de les emocions dels espectadors. Deu anys més tard escriu *Klop* (La xinxa, 1929), que resumeix brillantment la seva experiència de l'estat soviètic i el seu coneixement del proletariat —en tant que consciència individual— sobre qui havia de basar-se el nou estat. Retrata les aventures del còmic Pryssipkin i, amb això, se'n riu destrament i audaciosament de les febleses de tota una classe. El proletariat tendeix a caure lentament pel pendent de la petita burgesia, a imitar-ne'n les maneres, a introduir-s'hi, convençut que ha fet un pas endavant. El veiem donar-se a l'embriaguesa, complaure's en la brutícia, passar de la indolència a la brutalitat; en altres paraules, renegar dels valors i del compromís moral de la seva classe. La presentació de l'heroi es fa per una troballa espiritual. En un futur ben llunyà es descobreix, perfectament conservat pel gel, l'home actual, afermat en tots els seus vicis. La nova humanitat, que s'ha format seguint la revolució soviètica, contempla amb horror aquest exemplar d'una civilització difunta.

Maiakovski està completament girat cap al futur que somia i que voldria descriure. Per preparar millor aquest futur, invita els camarades obrers a una autocrítica franca i a una existència laboriosa, que havia de donar una nova cara a la nació. Ell n'assumeix la tàctica didàctica. Es proposa transformar les consciències i contribuir al triomf de la revolució en els esperits, després del primer pas donat amb la conquesta del poder. *La xinxa* prolonga la vena de *vaudeville* satíric rus, del qual en renova substancialment els temes i el to.

D'aquí la seva vitalitat damunt l'escenari. És probablement, dins tot el repertori soviètic, l'únic exemple d'una obra relacionada amb el seu temps. És remarcable que la base sigui una autocrítica, divertida però severa. El ritme de l'obra, les seves troballes, la fantasia en equilibri entre el present i el futur, l'al·legorisme lúcid de l'acció, satisfan les exigències de l'era moderna, les repercussions interiors de les revolucions tècnica i política.

Maiakovski intentà desenvolupar aquest gènere en una nova obra escrita immediatament després de l'èxit de la primera. Es va repetir, encara que l'objectiu canviés: aquesta vegada era la burocràcia. *Bania* (Els banys/La gran bugada), obra en sis quadres «amb circ i focs de bengala», es va representar a Moscou el 16 de març de 1930, poques setmanes abans del suïcidi de l'autor. Estava destinat a «rentar els buròcrates», era «una obra compromesa, que comportava... tendències personificades». L'inventor Txudakov inventa una màquina del temps que pot transportar al futur, d'anada i tornada. La invenció no aconsegueix franquejar les barreres de les oficines; la barrera principal és el camarada Pobiedonossikov, cap suprem de la Direcció de Coordinació, que va al teatre, es veu a si mateix i afirma que, a la vida, no es produeix res per atzar. Una dona fosforescent arriba del futur amb la màquina del temps. És l'encarregada d'elegir els elements millors per transportar-los al segle pròxim. Poviedonossikov, molt feliç, s'ha preparat visats i ordres de missions, i calcula una mitjana de cent anys les notes de despeses. La màquina del temps es desquicia al ritme de salts quinquenals, s'emporta obrers i treballadors i escup Pobiedonossikov i els seus. És una obra conscientement dedicada a la formació de «màscare socials», a una *commedia dell'arte* portada al terreny de la tècnica i de la societat moderna, a la utilització de la màquina com a trampolí estilístic i com a mitjà d'expressió. Una obra que hauria hagut de tenir continuació i que fou tràgicament interrompuda.

L'any 1956 el poeta turc Nazim Hikmet va reprendre els temes morals i les formes satíriques que agradaven a Maiakovski, en un *vaudeville* brillant i càustic, que agafa com a punt de mira el culte a la personalitat, amb els efectes en la vida soviètica. Es tracta de *Qui ha vist Ivan Ivanovitch?* Les seves altres obres teatrals denoten una imaginació creativa singular, però no arriben a una construcció sòlida ni a una visió dramàtica concreta.

L'avantguarda italiana

Beniamino Joppolo (1910-1963) simbolitza el destí de l'avantguarda italiana a la qual les circumstàncies històriques i els fets socials han impedit realitzar el seu propòsit, i anar més enllà que les esporàdiques temptatives dels futuristes.

Tot i la sordesa del món al qual s'adreçava, Joppolo no va deixar de treballar mai, d'una manera gairebé absurda, desafiadora. A les seves obres es mesclen les intuïcions fulgurants amb la proximitat més tediosa; els personatges, marcats amb un tret rarificat i indeleble amb les escòries, de vegades empipadores, d'una improvisació tumultuosa. Ens trobem davant un magma vast i confús, en el qual, això no obstant, no és difícil destriar-ne els elements vitals. És una obra definitivament inacabada perquè li va faltar sempre el segell de l'experiència escènica. I això no obstant, sovint, d'aquests materials en fusió, semblant a una lava làbil i caòtica, salta la guspira. Objectivament es pot afirmar que hi ha hagut pocs autors italians que hagin tingut cops de geni com Joppolo, amb una trajectòria tan incerta però tan vigorosa. El fet que Joppolo, durant tota la seva vida no hagi pogut expressar-se, madurar, comunicar, constitueix tota una acusació. Les enceses invectives que Joppolo llança a *Zizim* contra els italians i la seva història són el fet més destacat de tota una època del seu teatre. Les seves primeres obres, escrites poc abans de la guerra, creen atmosferes suspeses, íntimament tràgiques, en les quals es reflecteix l'opressió feixista. A la immediata postguerra, Joppolo dibuixa unes al·legories bastant realistes, que expressen les seves esperances enmig de les seves desesperacions: *I gridi della fattoria* (Els crits de la granja), *I carabinieri* (Els carrabiners), *La bomba atomica* (La bomba atòmica). Progressivament la seva visió esdevé coral, col·lectiva, enfocada cap a l'esdevenidor.

A la darrera fase del seu treball, en una estada a París, la seva inspiració retorna a la seva Sicília natal, cap a la qual l'empenyen nous temes d'interès. *I governanti* (Els governants), *Le acque* (Les aigües), *Tra ragnatele* (Entre terenyines) aborden determinats problemes fonamentals per a Sicília: com distribuir una aigua que abeuraria finalment unes províncies esclafades pel sol, com aconseguir una direcció política equilibrada... Problemes que Joppolo tracta a través de transposicions inflamades i al·lucinants, amb un llenguatge dramàtic del tot inèdit, alhora humorístic i sàviament avisador. Amb ell, el teatre esdevé l'instrument d'una reforma que il·lumina les seves visions reveladores.

Zizim situa elements històrics en una perspectiva sarcàstica amb l'ús d'un diàleg angulós i mordaç.

Les quatre situacions de *I microzoi* (Els microzous) sembla que pertanyen al darrer període de la vida de Joppolo. Com a mínim hi ha tres que tenen un estil net i una gran riquesa d'imaginació. Exposen una meditació sobre la vida i la mort. Una indicació escènica diu: «Si, per pura casualitat, aquest diàleg hagués de ser representat, a causa de la bogeria d'algun director, víctima d'un amor mòrbid pel fracàs i per les aventures teatrals impossibles...» Així és com Joppolo definia la seva posició davant les realitats de la vida, a la qual intentava aportar una consciència de si, constantment refusada.

Durant els anys seixantes, Carmelo Bene va connectar de nou amb el sentit de la paròdia que caracteritza un determinat teatre italià en el qual preval l'art

de l'actor. També va realitzar algunes pel·lícules brillants, inspirades en les seves obres de teatre. La paròdia de Carmelo Bene ataca i, en un cert sentit, destrueix els mites que més pesen a la cultura actual: Pinotxo, Faust, Hamlet, el mateix Crist, l'Eduard II de Marlowe, Manon, la infantesa i fins i tot la memòria. Tot això es decanta en la seva pel·lícula (treteta de la seva novel·la) *Nostra Signora dei Turchi* (Nostra Senyora dels Turcs). La paròdia s'anomena, també, desmitificació. Carmelo Bene opera amb una finor menyspreadora i agressiva que no tem caure en la pallassada. Naturalment la seva raó de ser és més evident quan el mite està més consolidat: per exemple, *Pinocchio*, on el sentit està totalment capgirat i assoleix, així una veritat sense vels.

L'escriptor Edoardo Sanguineti ha dedicat una atenció sempre constant al fenomen teatral. Li ha dedicat diverses obres curtes: *K* (1962), *Passaggio* (Passatge, 1963), *Traumdeutung* (1965) i finalment *Protocolli* (Protocols, 1968). La primera d'aquestes obretes presenta un diàleg entre Kafka i Fustav Janouch, en el qual els mitjans dramàtics tenen el valor indicatiu d'un sentit actual. Les altres tres obres desenvolupen, en un concert de veus, visions oníriques en les qual flueixen les imatges, els sentiments i les persones. Parteixen de la recerca d'efectes interiors, psíquics, que s'amplien a poc a poc, a través d'una descripció serena. Il·lustren un entrecreuament de somnis que transllueixen els moviments del subconscient. Sanguineti posa en marxa una dramacitat intensa, però a la qual no manca un cert sentit de l'humor: les visions se succeeixen a un ritme que té un rigor profund, i provoquen un xoc directe entre les nostres emocions i allò que hi ha a sota amagat, que apareix, podríem dir, com el seu reflex al revés.

PERSPECTIVES CONTEMPORÀNIES

Teatre i història

En el transcurs dels segles, la situació i el paper de l'art dramàtic al si de la societat ha conegut profundes evolucions. Les estructures i, en particular, les ideologies dominants li han imposat diverses actituds, l'han menat a fer funcions diverses.

Després de les proves de les dues guerres mundials, era lògic que es produís una crisi en les ideologies i en les potències que les van provocar, independentment de les sortides del conflicte. L'activitat teatral ens permet constatar, amb prou evidència, els caràcters i els desenvolupaments d'aquestes crisis, a les quals dóna una forma explícita perquè n'és l'eco directe. D'ençà dels inicis del segle, diverses veus s'havien aixecat per proclamar la decadència del drama burgès i es va intentar revolucionar-ne l'estructura tot adoptant noves concepcions formals, nous artificis escènics, basats en el simbolisme.

Les temptatives es van anar succeint fins que va arribar aquella que va semblar que destruïa definitivament el gènere: l'anàlisi pirandelliana, amb els seus drames que descomponen les reaccions psíquiques. Molts moviments i personalitats manifesten el seu sentiment artístic amb aquesta rebel·lió contra les formes característiques del drama burgès, tal com Ibsen havia establert sòlidament: debat entre la consciència i la societat, col·loqui amb el públic—interlocutor ideal—sobre les situacions històriques i morals que s'anaven constituint a poc a poc i que es reflectien en l'individu.

Finalment es va constatar una cosa: en realitat es continuava avançant pel mateix camí, en la mateixa direcció; i voler posar en qüestió al preu que fos les estructures artístiques preexistents, voler crear un nou ordre dramaturgic, voler renovar les bases del teatre era una actitud típica de la mentalitat burgesa (naturalment donem a aquest terme el seu sentit històric, i no el que

fa servir el llenguatge quotidià). Aquesta manera de limitar-se, de condemnar-se, de confessar-se pertany en propietat a les qualitats positives de la burgesia, que es renova gràcies a una autocrítica constant.

Si analitzem les actituds rebels de Pirandello i d'O'Neill trobem, sota espeses estratificacions, l'empremta ibseniana: un drama basat en postulats morals. Amb el temps, les aparences formals es dissolen o es demostren frustrants, però això permet precisament que la substància s'alliberi i que pugui emocionar encara. És així que a la base de la major part dels drames inspirats per la condició del proletariat i pels seus moviments revolucionaris, ens adonem ja sigui de l'exigència naturalista, pròpia del drama del segle XIX, ja sigui de la transposició simbolista i al·legòrica, de la qual Ibsen i Strindberg ja n'havien donat nombrosos exemples, encara que fos amb tot unes altres preocupacions.

¿És possible constatar un moviment que ens desenganxi clarament del drama burgès? ¿És possible conèixer desenvolupaments que enriqueixin i renovin el gènere —la planta—, sense que per això creïn una planta essencialment diferent?

Una part considerable de l'activitat teatral, després de l'última guerra, s'ha desenvolupat sota el signe d'una ruptura decidida amb el passat, amb voluntat de renovació. En el cas de Bertolt Brecht, com en el de Sartre i Camus, Adamov, Genet o Beckett, es tractava de realitzar una reforma al si de la societat de la qual n'eren fruits. Naturalment, no es tracta de discutir aquí el poder de les seves realitzacions artístiques, sinó la seva posició històrica. No tenim cap mena de dubte que sota l'empenta de les transformacions en els mitjans de producció, hagi de prendre curs —i fins i tot maduri— una orientació del tot nova de les estructures de la societat, de les seves classes, dels seus ideals col·lectius, de la seva realitat moral. Als ulls de l'historiador, els documents oferts per la producció dramàtica no indiquen que un canvi així s'hagi produït encara. Un salt qualitatiu amb relació al drama burgès exigeix, abans que res, que es dibuixin una nova concepció de l'espectacle i una nova forma. Fins al moment actual, l'espectacle només ha estat revolucionat pels mitjans tècnics de reproducció.

Pel que fa al paper de l'espectacle en la vida quotidiana de l'espectador, el teatre ha estat substituït àmpliament pel cinema i, fins a un cert punt, pel *music-hall*. A més, sovint roman suspès entre el seu passat i un esdevenidor diferent, mentre que les seves formes ja adquirides són àmpliament difoses per les emissions de TV (i també per les pel·lícules). El drama es transforma en un instrument de recerca en el terreny de la realitat psicològica o social. Ha renunciat definitivament al seu caràcter popular i a ser testimoni realista. Ha deixat d'acusar artificialment els seus trets per conservar aquest caràcter. Ha esdevingut la font d'elaboracions primàries, és a dir, destinades a una vulgarització ulterior.

Es tracta, sense cap mena de dubte, d'una veritable abdicació per una

activitat que havia cregut, gràcies als espectacles d'alguns directors (Meyerhold i Piscator), poder arrossegar a amplis públics populars a un lloc d'investigació i de decisió, de reflexió racional col·lectiva, i alhora de «diversió». Però calia triar i, naturalment, calia fer-ho en el sentit que imposava la tecnicitat de la vida moderna. No té cap importància que, en casos excepcionals, el *musical show* o el drama policíac hagin tingut una gran popularitat entre àmplies capes urbanes, en el món anglosaxó.

L'impuls d'Artaud pren avui una importància decisiva. Sembla indicar l'única via cap a una regeneració dels terrenys encara no estèrils del teatre entès com a pensament viu. Compromís extrem de la consciència individual i de la consciència col·lectiva en un impuls biològic totalitzant, ¿el teatre pot esdevenir alguna cosa més, en les condicions d'existència actuals, que una nostàlgia inesgotable? ¿Com conciliar els termes d'un conflicte tan aspre com el de l'exigència biològica i el de l'exigència històrica? L'evolució, tant del drama com de l'espectacle teatral (dues direccions diferents i no sempre convergents), sembla haver de prosseguir a l'ombra d'una evolució dels costums que tot just es dibuixa. En reflectirà les fases contradictòries, la dialèctica perceptible als grups socials que hi integren la seva psicologia. Actualment, les possibilitats que té el teatre de prendre iniciatives autònomes només es presenten en ocasions, quan sorgeixen determinats moviments que ofereixen la perspectiva de noves formes espectaculars, d'un nou llenguatge.

El teatre de la guerra freda

La nova avantguarda parisenca

Eugène Ionesco (romanès), Samuel Beckett (irlandès), Arthur Adamov (rus) van escriure en francès i es van impregnar de l'atmosfera parisenca de la postguerra. Demostren una consciència trastocada —i resoltament universalista— dels esdeveniments i de les tendències històriques pròpies d'aquests anys. Consciència interior, certament, que es van formar tot escoltant els ecos d'aquests esdeveniments i d'aquestes tendències en els individus, la psicologia dels quals n'ha estat deformada. No fan mai al·lusió al terror que susciten els invents tècnics del nostre temps: n'analitzen els efectes i en descriuen els desastres. No tenen cap desig explícit de qüestionar els usos i costums als quals, a partir d'ara, ja ens hem acostumat. Indirecte, el judici prové de l'exposició de les banalitats quotidianes. Com passa en la tradició burgesa, aquestes serveixen per posar en evidència l'intent de donar a tota una civilització el quadre del seu funcionament real, com per exorcitzar-la.

A aquests nous autors no els calen referències realistes. El seu estil descriptiu tendeix clarament cap a un classicisme modern, els arquetipus del qual són Jarry, Joyce, Kafka i Artaud. Treballen en el nucli d'una situació cultural, analitzen els valors que la realitat quotidiana impregna. Operen a la punta d'un esforç intel·lectual que, d'altra banda, posa en joc la mateixa existència dels homes. La divinitat plana sobre les seves obres, però hi agafa una dimensió desavinent. El seu sarcasme esdevé tràgic. Els seus primers instruments són la llengua i l'estructura, com succeirà més tard amb l'anàlisi crítica. En particular, el món profètic de Kafka troba en ells una raó de ser que el renova i l'amplia: dóna lloc a un mètode que pot actualitzar-se perpètuament,

seguint els desenvolupaments de la nostra situació psicològica col·lectiva (de la qual els personatges esdevenen portantveus).

Abans d'anorrear-se, «l'home del carrer» intenta representar-se. El nous mitjans de producció, la tecnologia i la indústria que en deriva en fan la seva presa. D'això no el lliura ni la dialèctica de la lluita de classes. El poder és present per tot arreu, emmascarat, i s'aprofita de qualsevol institució social.

Símbols vivents, els herois d'aquest teatre tenen l'estat d'esperit d'aquell que no té certituds per rebre i per defensar i que, alhora, veu pesar damunt seu tensions en les quals l'àtom i la follia del dogma tentacular tendeixen a paralitzar la vida només que aparegui el seu espectre. Més endavant arribarà la tendència de desfer-se del malson amb el rebuig o amb la crítica. Ionesco i Tardieu creen el *vaudeville* dels nous temps. Jean Tardieu (1903) —i no podem oblidar experiències semblants de Raymond Queneau (1903-1976)— fa servir el vocabulari amb accepcions completament diferents del sentit tradicional: *Un mot pour un autre* (Una paraula per una altra, 1951). Tardieu canvia totalment el sentit de les paraules en una situació de gran banalitat, de manera que sigui fàcil atribuir a la paraula el sentit inventat. Desenvolupa aquesta actitud en les obres *Théâtre de chambre* (Teatre de cambra, publicat el 1955) i a *Poèmes à jouer* (Poemes per representar, 1960). Un «poema per representar» com *La Serrure* (El pany) s'allibera de les estructures a les quals Tardieu havia arribat fins aleshores per menar una progressió dramàtica de caràcter mig humorístic, mig rialler. La fita de l'obra és circumscriure breument un moment privilegiat i resoldre'l teatralment amb una síntesi, amb l'ajuda d'un esperit de paròdia finament esmolat.

Eugène Ionesco (1912) no tem caure en la comicitat involuntària. Recupera les experiències d'abans de la guerra que s'havien fet a París. Les tradueix en una forma teatral coherent que no tenien, perquè s'havien preocupat massa pel significat de l'empresa i per les especificacions conceptuals. Posa en el seu actiu un sentit penetrant de la vida i de l'humor teatral. A més, madura les afirmacions dels seus predecessors i les conforma a les exigències escèniques. Això no és poc. Però és tot el que ens proposa la seva causticitat.

La Cantatrice chauve (La cantant calba, 1950), *La Leçon* (La lliçó, 1951), *Les Chaises* (Les cadires, 1954), *Le Nouveau Locataire* (El nou llogater, 1953), *Victimes du devoir* (Víctimes del deure, 1954), *Amédée ou Comment s'en débarrasser?* (Amadeu o com desfer-se'n?, 1954), *Jacques ou la Soumission* (Jacques o la submissió, 1955) denuncien la vida quotidiana de l'home mitjà, ofegat per la banalitat, inquietat per la necessitat, mutilat per la manca d'imaginació. Ionesco descompon la lògica formal del comportament habitual per il·luminar els components irracionals i inconscients, l'absurd intrínsec, l'absència de raó de ser, fora dels mecanismes contingents. L'anàlisi d'aquests mecanismes que ens dominen cada dia i de la seva fraseologia descobreix el buit que pretenien amagar.

La cantant calba juga amb una situació, tot fent servir el llenguatge més

descoït i després l'anàlitz. L'estranyesa d'una dada de fet expressa la realitat en profunditat. Un matrimoni entra en escena. Se sap quanta indiferència s'acumula sovint en una parella, fins i tot quan les seves existències semblen unides. Per expressar la veritat d'aquest concepte, Ionesco mostra el matrimoni tan oblidadissos l'un de l'altre que només aconsegueixen reconèixer-se d'una manera difícil i gradual.

Ionesco parteix d'una situació psicològica constatada com si fos real. *La Lligó*: sovint un professor exerceix el seu sadisme inconscient damunt l'estupidesa de l'alumne. L'obra exterioritza aquesta dada tot posant-la en evidència a través de l'humor: transforma el desig en fet. En el sùmmum de l'exasperació, el professor vol apunyalat el seu alumne? Heus ací, doncs, que a l'escenari, el professor apunyala efectivament l'alumne. I així en cada situació que fa referència a totes aquestes observacions de naturalesa essencialment realista que, menades fins a l'exasperació, inflen la comicitat fins a desbordar-la en tragèdia. La confiança de l'alumne, la pedanteria obsessiva del professor, els coneixements inútils que s'imposen d'una manera absurda, tot això es transforma en un conflicte tragicòmic. Els pensaments i els somnis es fan eloqüència escènica. La violència neix d'una pul-sió desesperada.

Les cadires, el tema dominant és la mitomania, amb les seves ambicions grotesques, els seus somnis que arriben al ridícul. A les existències petitburgeses normals, qualsevol deixar-se arrossegar per les mesquineses i per les misèries de la vida es revesteix d'un jo, en esperances irreal. Qualsevol segon violinista se sent un director d'orquestra frustrat, qualsevol subordinat, un cap humiliat. A l'obra de Ionesco, el cor vibrant d'un acomodador amaga el geni d'un filòsof, és a dir, d'un apòstol preocupat a redactar missatges que salvin la humanitat. Quan s'aixeca el teló, l'acomodador i la seva dona vaticinen el destí que recompensarà les seves virtuts ignorades. I s'imaginem que reuneixen una multitud de convidats il·lustres, entre els quals arriba, fins i tot, Sa Majestat l'Emperador, per tal d'escoltar les paraules de l'acomodador, paraules que són a punt d'esdevenir evangeli gràcies a un orador inflammat que serveix d'intermediari. Tot l'acte es desenvolupa en l'atmosfera que creen els dos personatges, preses d'un deliri oníric, aquesta mena de malson que omple el buit. Mentre que els convidats no apareixen i les cadires s'acumulen, l'orador evocat entra en escena, com una mena d'espectre. Pronunciarà paraules incomprensibles, pensament inabastables, com els d'un sord-mut: el llenguatge del no-ser. *Víctimes del deure* i *Amadeu o com desfer-se'n?* són faules de somni, però d'un somni angoixat. Creen una atmosfera intensament viscuda i posen satíricament l'accent sobre la cruesa de les tensions psicològiques. Interessen i atrauen els espectadors perquè són la traducció en monstrositats concretes de les manifestacions obsessives.

El nou llogater descriu la solitud d'un llogater en una casa buida i l'alegria que té quan l'omple amb els seus mobles que la fan seva, que la converteixen en la seva illa privilegiada. La paròdia és evident.

Ionesco era aleshores un autor en evolució. Es despenia dels seus esquemes inicials, vinculats a models anteriors, per tal de construir una forma escènica lleugera i àgil. Alhora, els seus personatges abandonaven la seva funció de purs elements còmico-al·legòrics per esdevenir versemblants i carregats d'una indignació que entra en el moll de les preguntes que hom es planteja sobre l'existència.

Jacques o la submissió reprèn i desenrotlla els apòlegs de l'inici, tot mostrant la lluita de l'adolescència que vol escapar al control de la família, sempre a punt de transformar-se en conformisme. S'hi opera una transformació discreta però clara, que fa que l'autor participi en la sort dels seus personatges. Un cop més, la fraseologia, que va de la bestiesa brutal al desfogament sexual, esdevé un tema dramàtic que actua com un signe.

A Tneur sans gages (Assassí sense fiança, 1959), una ciutat imaginària, amb els seus barris alts i els seus carrerons, viu sota l'amenaça d'un assassí maníac que, gairebé cada dia, llança les seves víctimes a un bassió i les ofega. Ningú no se'n preocupa, ningú no fa res per descobrir l'assassí i perquè els assassinats s'acabin. La gent continua indiferent amb les seves ocupacions quotidianes, damunt les quals pesen els falsos mites i els veritables malsons de l'home modern: l'agitació política i la burocràcia. Només un jove tímid i honest, Bérenger, se sent angoixat per la presència de l'assassí i fa una investigació, com pot, malgrat tots els obstacles i, sobretot, malgrat la incomprensió dels seus conciutadans. Arriba a seguir la pista de l'assassí perquè troba per atzar les seves agendes i els seus repertoris telefònics. Però torna a perdre'l perquè ningú no fa cas de les seves afirmacions. Després d'una llarga recerca del criminal, el troba de cop. L'interroga llargament, desesperadament, sobre les raons dels seus actes. Però no n'obté cap resposta. Li ofereix tot allò que pot per tal que deixi d'assassinar, tota mena de proves d'amor, tots els arguments lògics. Només obté, com a resposta, unes rialletes sarcàstiques. A la fi, no li queda més remei que deixar-se matar; és l'única solució coherent. El desenvolupament de l'obra agafa els aspectes més variats: cors, mim, narració, canvis ràpids de lloc i de temps, naturalment sense cap respecte per la versemblança immediata i, malgrat tot, versemblants. Tot això acaba per desembocar en un monòleg dels més llargs i més angoixosos de la història del teatre: gairebé tot un acte, subratllat només per les rialles i les exclamacions de l'interlocutor. La construcció dramàtica està sotmesa a un trastocament comparable al que ha tingut en els darrers temps la novel·la. El caràcter fragmentari dels diàlegs i de les escenes, que de vegades se sintetitzen en unes quantes rèpliques, la renúncia voluntària a un lligam directe entre les accions i entre els personatges menen a un visió puntillista, en la qual l'efecte de conjunt i les perspectives desvetllen de sobte fragments de veritat. Ionesco no refusa pas a precisar la psicologia a través d'unes rèpliques plenes de comicitat directe, d'un estil de *music-hall*. Com és ben natural, tendeix a passar de la psicologia cap a la metafísica. Podem dir, fins i tot, que en

contacte amb els esdeveniments, la psicologia dels personatges forneix la base d'un examen del món modern, de les seves esclavituts i dels seus defectes i esdevé, així, un diagnòstic del comportament humà i de les seves possibilitats. El punt de partida, com passa sempre en Ionesco, és un fet real i indiscutible. En el cas que ens ocupa, és la indiferència de la societat davant els crims i les maldats gratuïtes que enfosqueixen quotidianament l'existència. Ionesco dóna un exemple particular d'això que afirma, un fet concret; i n'exaspera de tal manera les dades que l'evolució del fet sembla paradoxal, còmica i acaba per posar de manifest la naturalesa moral de la baixesa denunciada.

Délire a deux (Deliri a dos, 1959) confronta dos amants que fa disset anys que ho són, després d'haver abandonat les seves famílies respectives. Només es dediquen a fer-se retrets i a queixar-se, malgrat les guerres, les revolucions, els dols, les festes. El seu odi recíproc, el fàstic que tenen, la vida en comú es demostren més forts que qualsevol esdeveniment exterior. Aquesta obra en un acte es desenvolupa com una crònica fidel.

Le Rhinocéros (El rinoceront, 1960) repercuteix directament, amb un humor fàcil d'entendre, a les pors petitburgeses. Fatalment havia d'aparèixer una vulgarització de Ionesco. És el propi autor qui la fa, com sol passar sovint. L'obra sorgeix d'una idea teatralment eficaç. L'home del carrer viu la seva vida normal de cada dia: treball, peresa, amor, el vermut. De cop, sorgeixen els rinoceronts. És a dir, la brutalitat i la violència del fanatisme ideològic. Als ulls fascinats del nostre home del carrer, el món que l'envolta es transforma en un món de rinoceronts. L'única discussió que s'estableix és sobre si els rinoceronts són africans o asiàtics. Bérenger, l'honest defensor de la qualitat d'home, romandrà sol: els seus millors amics, els esperits més purs, senten com creixen en ells els trets del rinoceront i fins i tot la seva promesa, Daisy, concebeix una passió sobtada per la força i la brutalitat del paquiderm. Cedirà finalment Bérenger? Ionesco segueix el seu esquema amb una racionalitat rígida. Es limita a inserir-hi alguns moments patètics del protagonista (amb el qual s'identifica) i una descripció irònica dels altres personatges, les puntes humorístiques dels quals són extrems de situacions actuals. El diàleg és d'un gran domini en l'exposició, el disseny dels personatges és hàbil, la progressió escènica segueix les regles. No hi ha cap dubte pel que fa a la prefabricació del drama que, privat d'una autèntica gestació psicològica i d'una alternativa, es redueix a una demostració sil·logística: si tothom pateix una psicosis de fanatisme, no hi ha cap sortida per a un home tot sol. Per tal d'exposar aquest concepte, Ionesco inventa un símbol justificat, la imatge del rinoceront, i l'envolta d'una acció que confirma la necessitat històrica. El públic és conquerit per l'obra perquè hi troba una correspondència immediata amb els seus estats d'ànim. No té cap mena d'importància si la realitat efectiva és enunciada d'una manera simplista, sense tenir en compte les causes i els efectes. L'essencial és donar consistència a una actitud instintiva de defensa.

La manera és demostrativa, diguem fins i tot didàctica: limita amb el teorema i els exemples són triats *ad hoc*.

En les seves activitats posteriors, Ionesco va agafar un to entre dramàtic i patètic, entre el simbolisme i el lirisme, però uniformement desolat. *Le Piéton de l'Aire* (El vianant de l'aire, 1962) és l'estimat Bérenger que s'aixeca per damunt dels horitzons i del temps present per anunciar un món futur, glacial i apocalíptic. Els accents satírics només serveixen de marc. *Le Roi se meurt* (El rei es mor, 1963) enregistra la caiguda d'un home (El rei Bérenger I), rei de la natura. Una cort imaginària, dues reines que naturalment s'odien, l'anorreament del reialme, del rei. A poc a poc el poder s'esmicola. El rei intenta defensar-se, però agonitza. Ens trobem a la cruïlla entre el personatge real i el símbol, entre l'aventura individual i l'aventura còsmica. D'una manera encara més evident, *La Soif et la Faim* (La set i la gana, 1965) il·lustra esdeveniments i personatges clarament al·legòrics, nodrits d'una ambició gnòmica que es resol en efectes patètics. És una temptativa d'evasió, acomplerta a través de l'habitual protagonista emblemàtic que, en la seva anàlisi i per mitjà dels seus fracassos, aposta, incansablement per la transcendència.

En Arthur Adamov (1908-1970), la sàtira social i la freda constatació dels absurds que institucionalitza l'existència de tothom, agafen un aspecte lògic i persuasiu. L'home del carrer és examinat de manera exemplar i definitiva, és reduït a una mònade que pot repetir-se fins a l'infinit, posant així, en evidència, l'automatització progressiva a la qual ens porten. La formació psicològica de l'autor influencia, potser, la constatació del personatge. Però veiem més aviat com aquest s'inscriu en una forma social que li imprimeix el seu segell.

Després d'haver publicat *L'Aveu* (La confessió, 1946), una obra de caràcter autobiogràfic, Adamov escriu l'any 1947 *La Parodie* (La paròdia), el 1949 *L'Invasion* (La invasió), el 1950 *La Grande et la Petite Manoeuvre* (La gran i la petita maniobra). Transcorren uns quants anys entre la composició i la creació d'aquestes obres, perquè Adamov troba moltes dificultats per a representar-les. Va ser Jean-Marie Serreau qui primer va fer un espectacle d'Adamov, seguit pocs dies després per un muntatge de Jean Vilar. Roger Blin va muntar, posteriorment, un tercer espectacle. En aquestes primeres obres, Adamov es ressenteix d'una certa cultura de l'Europa central (de Büchner a Kafka, de Kleist a Strindberg), dels seus orígens russos (és a dir de Gogol i de Txèkhov) i finalment de la seva amistat amb Artaud. Amb la *Lili de La paròdia* trobem l'essència de la Lulu de Wedekind. Al voltant de Lili, amb el desig que senten per ella, circulen uns homes absolutament banals: un empleat, el desaparegut N., un periodista i el seu director. A l'obra se succeeixen un seguit de quadres en una atmosfera pesada i misteriosa. Els personatges tenen aquella psicologia tancada que correspon a la conjuntura històrica en la qual ja no hi ha esperança. A *La invasió* la vida interior esdevé

asfixiant, mortal, perquè s'aboca a tasques forassenyades i a relacions d'odi o d'indiferència en les quals hom acaba per anorrear-se mútuament. L'heroi mor de consumpció perquè s'obliga a treballar en la seva edició d'obres desconegudes en una reducció (que figura evidentment la mesquinesa estèril i obrusa), tot patint la xerrameca insultant de sa mare i de l'amiga de sa mare i la irresolució de la seva dona Agnès. *La gran i la petita maniobra* transcorre en un país convulsionat per un seguit de fets (potser recents?), amb preses de poder, guerres i repressions. Un mutilat i un militant menen la progressió dramàtica. Aquesta acaba per al mutilat amb una darrera desgràcia que pràcticament anul·la les seves facultats; el militant coneix la victòria. Cal destacar que la tensió històrica a la qual fa referència l'obra no comporta cap al·lusió a la Resistència ni a un futur revolucionari. La successió de moments hegemònics només canvia els papers, i l'home (és a dir, el mutilat) acaba sempre sent la víctima, a mans d'instructors sense pietat i sotmesos a la voluntat d'Erna que, en totes les situacions, troba víctimes a les quals explotar i maltractar. Adamov retrata els elements estructurals que componen i fan evolucionar la situació històrica tot reproduint-se de tant en tant, com en un cicle de fatalitat. La fatalitat, aquí, substitueix el misteri.

El mateix esquema, més ben animat i que aconsegueix aquest cop aclarir el mecanisme que caracteritza els esdeveniments, el retrobem a *Tous contre tous* (Tots contra tots, 1952). La força dramàtica d'aquesta obra no depèn en absolut de les referències directes a la realitat històrica. Adamov hi dona una definició al·legòrica dels personatges que es demostra més apropada a la realitat dels fets que no pas un retrat naturalista, perquè aquest darrer només registra la superfície dels esdeveniments i les psicologies, sovint de manera banalment demostrativa. En un estat imaginari, la població és induïda a designar com a font de tots els seus mals els «refugiats», una altra població que s'ha mesclat amb ella, la característica principal de la qual és coixejar. A poc a poc, la persecució esmola les seves armes i la difícil conjuntura econòmica en facilita la propagació. L'obrer en atur Jean veu com el ric traficant «refugiats» Zenno li roba la dona. És lògic, doncs, que, sota el pes de la doble frustració (econòmica i sentimental), Jean s'apunti al partit que reclama amb més força la persecució dels «refugiats». Ben aviat n'esdevindrà un representant qualificat. També es trobarà en el cas de salvar Zenno: un gest al qual la seva dona i les circumstàncies l'hauran menat. Zenno esdevindrà un instrument de la policia i més concretament d'un jerarca, Darbon, rival de Jean i portaveu de la tendència moderada del partit. El partit s'enfonsa. Amb un ràpid canvi de camisa, Darbon es troba en el moment precís, a l'altra banda. Els perseguidors són perseguits. Jean es dispara un tret al peu per tal de semblar coix, és a dir, «refugiats». Així espera poder escapar de la mort. Es refugia al sud, on una «refugiada» esdevé la seva companya. Es torna a reprendre la persecució dels «refugiats», primer amb hipocresia, després obertament. Pres per un «refugiats», Jean és afusellat amb la seva companya

i amb sa mare, coixa de naixement i víctima també de l'equívoc, tot i que era l'enemiga més radical dels «refugiats».

El sentit d'aquesta trama és molt clar, malgrat l'elecció d'un lloc i d'una època imaginaris. L'angoixa i els malsons dels personatges arrossegueu l'espectador com no ho haurien fet ni el símbol pur, ni la pura crònica. El sofriment d'aquests personatges és real. La persecució apareix com un element històric que caracteritza la nostra època; i l'evidència d'aquest fresc salta a la vista, el rigor del teorema esdevé rigor d'expressió. Aquesta puresa de línia és la d'una obra mestra que marca una etapa en l'adequació dels mitjans escènics a la matèria i a l'època (veure, per exemple, la manera com Adamov fa servir els personatges muts, mims, per demostrar l'estultícia i la passivitat de les masses, sempre disposades a deixar-se arrossegar fins que arriba el desastre). Seca i rugosa, essencial, l'acció dramàtica assoleix la seva fita amb la senzillesa més gran. L'al·lusió se submergeix en el més profund de l'experiència.

Le Professeur Taranne (El professor Taranne, 1951) presenta el cas, entre absurd i grotesc, d'un professor respectable i apreciat que comet l'error d'exhibir-se nu davant els seus alumnes, en un lloc públic. Heus ací l'home privat de la seva personalitat civil i social, l'home despullat de tota convenció: és un home acabat, la societat renega d'ell, no pot viure cap més vida que la que li imposa la necessitat de defensar-se constantment contra l'hostilitat que l'envolta.

Les Retrouvailles (Els retrobaments, 1954) planteja la qüestió següent: quina és la part de la nostra personalitat que pertany als altres, en tant que reflex de la manera com els altres ens volen? Pirandello havia dramatitzat aquests estats d'ànim. Adamov els tradueix en una acció escènica paradoxal. Un jove que és a punt de casar-se es transforma en infant: en l'infant que va ser i que sa mare fa reaparèixer ara tot mimant, a l'espona del seu llit, episodis de la seva infantesa. La progressió és del tot original. No es tracta de la successió de diàlegs raonats que el guia; és un seguit de moviments psicològics que no corresponen a un temps real, sinó al de les pulsions secretes. La mare entra en escena sense reconèixer el seu fill perquè busca el nen del qual va perdre un dia el control. Veiem com els personatges actuen «lliurement», és a dir, tot obeint el voler del seu subconscient. Amb aquests termes reconstrueix els nusos dramàtics i les realitats en les quals s'inspira. Però la veritat apareix, gràcies a un llenguatge explícit i de vegades sorprenent.

Le Ping-Pong (El ping-pong, 1955) és una acció rítmica, com el joc homònim, que ofereix un quadre psicològic de les tensions contemporànies que sorgeixen dels mecanismes que menen a les crisis i als esfondraments interiors. Arthur i Victor, joves estudiants, s'apassionen pel joc del milió, que els fa entreveure l'èxit, no solament en el pla social, sinó també amb Anette. La seva meta és entrar en el Consorci i conquerir el «Vell» que el dirigeix i

fer-se, així, una posició... El joc torna a triomfar en l'escena final, que l'autor confessa que va escriure primer, amb la finalitat de situar en el seu lloc el discurs dramàtic. El Consorci està arruïnat, les màquines del milió han desaparegut. Amics, encara, Arthur i Victor juguen al ping-pong. Són septuagenaris, tenen els cabells blancs. El joc es desenrotlla enmig de discussions, malgrat tot amistoses. Victor es queixa de les regles, Arthur les defensa. El joc es fa irregular per moments. Victor fa esforços per continuar, però cau inanimat, víctima d'un joc del qual es volia deslliurar. Les regles d'estructura sobre les quals es basa la nostra vida social acaben sempre amb nosaltres. El partit s'ha acabat. Adamov n'ha descrit el desenvolupament, amb una sequedat que té el mèrit de desvetllar un aspecte nou i insospitat del nostre món: les normes que, amb la societat tecnològica, esdevenen cada cop més rígides i ofegadores i que presagien el nostre destí...

Paolo Paoli (1957) és el nom d'un comerciant cors que, de començaments de segle fins a la Primera Guerra Mundial trafica a París amb papallones exòtiques. Allò que preocupa Adamov és el transcurs del temps, la modificació dels instruments de producció i de les relacions econòmiques que, per la seva banda, influeixen de manera determinant en els estats d'ànim dels individus, en el seu comportament. Paoli sap explotar els presos forçats de la Guaiana que li proporcionen papallones però, en el fons, té bon cor, de manera que acaba arruïnat. El traficant de plomes Hulot-Vasseur, el seu bon amic, no té els mateixos escrúpols i els seus negocis van amb bon ritme. Però qui se n'aprofita de debò és mossèn Saulnier que trafica amb l'un i amb l'altre i que no dubta davant qualsevol hipocresia per salvaguardar els seus interessos. Una parella de joves obrers socialistes representa la puresa contaminada per les lleis del profit. Les dones passen per moltes mans, igual que els diners. A l'epíleg, la guerra interromp la sènia. Adamov atenua l'amarguesa amb un lleuger somriure. Evoca un determinat món, amb un estil que esgarrapa i que, alhora, descriu. Amb *Paolo Paoli* abandona el seu univers al·lucinat i al·lusiú que havia edificat sota la influència de Strindberg i de Kafka, i retorna a una exposició normal, essencialment realista, en la qual la seva manera d'accentuar les relacions d'interès que són als fonaments de qualsevol reacció psicològica, recorda, en molts aspectes, la ironia de Brecht.

A *Le Printemps 71* (Primavera 71, 1963) i en la seva adaptació d'*Ames mortes* (Ànimes mortes) de Gogol abordarà situacions essencialment històriques, sense aconseguir, això no obstant, anar més enllà del fresc.

Finalment, amb *La Politique des Restes* (La política de les restes, 1963) i *Off Limits* (Fora límits, 1969) Adamov es llança a temes obertament polítics i polèmics. La primera d'aquestes obres passa a Sud-àfrica i presenta un conflicte racial, en el marc d'un procés a un blanc paranoic que ha mort un obrer negre. S'el podria absoldre però hom s'estima més enviar-lo a un manicomi perquè el seu estat expressa d'una manera massa clara l'estat d'ànim dels blancs. La segona obra se situa als Estats Units i presenta un

quadre de la societat ianqui actual, amb les seves angoixes, les seves covardies i els seus falsos ídols. Al centre de les discussions, a l'arrel del sentiment de culpabilitat hi ha el Vietnam, constantment evocat. Els personatges: una galeria de figures que pertanyen a l'alta societat novaiorquesa que es mouen entre els encisos de la TV i els de la nova esquerra americana.

La personalitat de Boris Vian (1920-1959) se situa en el mateix moviment, però amb trets del tot singulars. D'ell ens queden unes obres de teatre que fins avui no han trobat el ressò que es mereixen. Tot i que va morir prematurament i per tant no va poder desenvolupar la seva obra, Vian és una figura sobresortint que va fer un paper precís i es va distingir amb uns caràcters ben seus. Les seves dues obres principals, *Les Bâisseurs d'empire* (Els constructors d'imperi, 1959) i *Le Gôûter des généraux* (El berenar dels generals, representada per primer cop el 1964 al Staatstheater Braunschweig), il·lustren dos moments diferents d'una mateixa evolució, que va de la definició d'una catàstrofe burgesa, simbolitzada en termes kafkians, a una farsa política francament popular i amable que apunta cap a objectius ben clars, però a través d'un divertiment clamorós.

A la primera d'aquestes obres, una família típica de la classe mitjana passa d'un apartament a un altre, d'un pis a un altre, cada cop més amunt, a mesura que la seva situació material es deteriora. Les paraules orgulloses del pare expressen la seva intenció de construir un imperi, com a mínim espiritual, si no pot ser material. Però, a l'exterior, hi ha un terrabastall cada cop més pròxim i cada cop més apocalíptic que es transforma de simple soroll en tro eixordador, presència opressiva d'unes forces misterioses. El pare només aconsegueix calmar els seus nervis atacant amb violència un *schmürz*, objecte o animal, o millor home ple de ferides i que no pugui moure's que li serveix de *punching ball*. Irritada i aterrida, la minyona deixa la casa. Impedeixen que Zénobie, la noia, torni a entrar-hi: inconscientment volen eliminar-la. L'hostilitat de les coses destrueix la mare que no aconsegueix pujar fins a les golfes on la família s'ha vist reclosa. Fins i tot el *schmürz* acaba desapareixent: el pare l'ha mort d'un tret de revòlver. Sol (com de fet ha estat sempre), el pare es llança per la finestra, mentre que el soroll esdevé espantós i que els nous *schmürz*, siluetes en la foscor, envaeixen l'escenari. Amb un llenguatge sobri, gairebé sempre realista, i seguint una progressió gairebé matemàtica, Vian descriu l'acompliment d'un destí simbòlic, que segueix la corba històrica de tota una classe quan veu enfosquir-se les seves possibilitats de vida i d'acció i deixa d'actuar contra els espectres que l'envolten i la destrueixen lentament. No hi ha, en l'obra, cap condemna, és clar, sinó simplement una constatació, tancada en un marc lògic.

A *El berenar dels generals*, el discurs esdevé d'una evidència que salta als ulls. És el conjunt de la classe dominant que fa un paper d'estrassa i és víctima d'una comicitat sense aturall, gairebé de farsa. El president del Consell francès proposa al cap de l'estat major que declari una guerra per restablir la

situació econòmica. Tot seguit, el cap d'estat major convoca a casa seva, en una reunió privada, els generals més importants i Monsenyor l'arquebisbe. Després d'algunes perplexitats, hom accepta el principi d'una guerra. Ara cal rebre els representants de les grans potències per tal de decidir contra qui es farà la guerra: ningú no la vol, però els xinesos proposen enviar un cos expedicionari contra els francesos, si aquests ataquen el Marroc o Algèria. Americans i russos participen a la subhasta. De manera que la guerra té lloc. Això no obstant, la guerra interessa menys a la gent que el Tour de França, fins i tot si s'ha de córrer a Suècia. Nova convocatòria dels generals francesos i estrangers i també del cap del govern. El representant soviètic proposa la ruleta russa per acabar amb la guerra. Russos, xinesos i francesos se suïciden, uns després dels altres, perquè perden a la ruleta; i aquesta genteta ridícula desapareix per sempre de la circulació. Els personatges són perfectament grotescos. Les seves mesquineses els empetiteixen com si fossin vistos a través de l'ullera d'un Courteline. Les relacions entre ells, de les quals depèn la sort de milions d'individus, són del tot puerils, però els interessos privats continuen sent predominants. Sempre per assolir la mateixa finalitat, el diàleg és d'una banalitat desconcertant, igual que les reaccions psicològiques. Ens adonem de la intenció demostrativa; però aquesta té el contrapès de les situacions còmiques que creen la idiotesa dels personatges. Es tracta d'un vigorós bocí de teatre, que desenvolupa una tècnica de representació eloqüent i directa, encara que sigui dins els límits de la paradoxa polèmica.

Sota determinats aspectes, hi ha una comunió d'idees entre Boris Vian, Ionesco i Adamov, però Vian empra un humor que intenta fer llum, de manera sarcàstica, sobre els fonaments de les manifestacions més típiques de la seva època.

Georges Schéhadé (1910-1989) s'insereix en aquest corrent amb una inspiració subtilment lírica i moralista, amb amarguesa i nostàlgia, amb una visió romàntica de les coses: tot això s'expressa a *Monsieur Bob'le* (1951), *La Soirée des Proverbes* (La vetllada dels proverbis, 1954), *Histoire de Vasco* (Història de Vasco, 1956), *L'Emigré de Brisbane* (L'emigrat de Brisbane, 1961).

A *Capitaine Bada* (Capità Bada, 1952) i a *Le Personage combattant ou Fortissimo* (El personatge que combat o Fortíssimo, 1955), Jean Vauthier (1910) proposa interioritzacions i atmosferes exasperades.

Robert Pinget (1919) a *Lettre morte* (Carta morta, 1960), *Ici et ailleurs* (Ací i allà, 1966), *Architruc* (Arxitruc, 1966), *L'Hypothèse* (La hipòtesi, 1966) parteix d'allò quotidià i banal per desenvolupar-se en l'abstracció metafísica.

Marguerite Duras (1914) i Nathalie Sarraute (1902) han ofert al teatre francès i, particularment al Théâtre de France, un seguit d'obres en un acte —més o menys llargues— que sovint sorgeixen de les seves obres narratives anteriors. Amb *La Música*, *Les Eaux et les Forêts* (Les aigües i els boscos), *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (El migdia del senyor Andesmas), *Des journées entières dans les arbres* (Dies sencers entre els arbres, 1965), *Yes, peut-être* (Yes,

potser, 1967) Marguerite Duras ofereix un seguit de retrats psicològics, generalment lligats al *páthos* d'una vida fosca i sufocada. Amb *La Mensonge* (La mentida) i *Le Silence* (El silenci, 1967), Nathalie Sarraute recull determinats moments psicològics que passa pel sedàs d'un diàleg considerat com el símptoma directe d'un estat d'ànim. El llenguatge, aparentment amorf, hi assoleix, per la seva abstracció, un valor absolut.

Irlandès de naixement, durant molt de temps secretari de James Joyce, Samuel Beckett (1906-1989) importa a París una tendència innata del gran guinyol: en la seva obra, el sentiment de terror provocat per l'experiència del nostre temps, esdevé anorreador, ho domina tot; i proporciona a l'autor la possibilitat d'ensenyar la feblesa, l'anorreament moral cap a on mena. Beckett construeix processos lents i graduals. Mestre del llenguatge, busca en l'escenari una sortida a les seves àmplies visions narratives, en el sentit d'una evidència i d'un arrodoniment més grans.

En attendant Godot (Tot esperant Godot, 1953) és una paràbola de base voluntàriament metafísica. El pànic que agafa l'home des que es demana quin és el sentit de la seva supervivència, a l'espera d'un demà obscur i sense perspectiva, s'expressa a través d'una acció absolutament esquemàtica, el ritme de la qual és el d'una obsessió al·lucinant i la seva configuració psíquica és la d'una monomania. L'argument consisteix en el buit interior, en la impotència dels «darrers» homes que esperen en va la salvació. El llenguatge és verista, contrasta expressament amb la uniformitat del desenvolupament, predeterminat i que només té una variació: després del primer quart d'hora, quan el personatge anomenat Pozzo apareix en escena. A partir d'aleshores, les cartes estan tirades. En nom d'un nou principi de l'acció dramàtica, Beckett es lliura a fer variacions sobre un mateix tema, sense marcar cap mena de progressió, sense dirigir-se vers cap final, sense que els personatges modifiquin la seva psicologia. El cinisme, la simbolització de l'esclavatge, l'espera (de la mort? de Déu?) testimonien una nàusea interior que mena al suïcidi moral. Beckett en constata les raons, tant metafísiques com històriques. L'estat de tensió que, en aquest clima, assoleixen els seus herois, és als límits extrems d'allò que es pot suportar.

A *Fin de partie* (Fi de partida, 1957), la paràbola és encara més transparent: quatre personatges a la verlla de la mort, en una atmosfera resclosida, una «llum grisenca», intercanvien discursos la incoherència dels quals demostra la impossibilitat absoluta de comunicar-se, que la mort interior ja els ha arribat i que la mort física es limitarà a segellar definitivament. Clov, el rostre emporprat, magre com una escombra, observat, a propòsit de la seva possible mort: «Doncs bé, acabaré fent pudor!». Hamm, paralític i candidat al suïcidi, replica: «Ja fas pudor. La casa sencera fa pudor de mort». Clov conclou: «L'univers sencer». Aquesta seria la moral de la falla de Beckett, mig revelada per la xerrameca, que dura ben bé una hora, entre aquests dos personatges gairebé delirants, amb intervencions ocasionals dels pares de

Hamm, Nell i Nagg, tancats en sengles cubells d'escombraries, però que no renunciïn a treure el nas a fora per expressar les seves inevitables dolències. El títol *Fi de partida* fa referència a aquesta partida perduda que és evidentment l'existència, descrita en la fase final d'anorreament, en el crepuscle de les consciències. Beckett vol descriure la corba en el seu punt de caiguda, quan la plena i mala consciència mena a l'autodestrucció, únic alliberament que encara és possible. A *Tot esperant Godot* hi havia encara una acció, encara que fos purament al·lusiva; aquí no. Ni tan sols no hi ha personatges en el sentit propi: només consideracions i gestos automàtics que fan unes larves a les quals només se'ls ha concedit el do de la paraula. El diàleg s'acaba amb la sortida de Clov, que fuig amb l'esperança de deslliurar-se d'un destí sense alternativa i a la catàstrofe final que haurà de caure sobre el seu amo Hamm. A més, a *Tot esperant Godot*, Beckett, adonant-se dels seus malhumors, aconseguia aclarir símbols i estats d'ànim en manifestacions escèniques adequades per provocar l'emoció (encara que fos una emoció glaçada). Però aquí, des del principi, la situació no té voluntàriament cap sorpresa, la negació és dolorosa però despietada, menyspreadora, cruel, opressiva.

De *Tot esperant Godot* a *Fi de partida*, la negació desemboca en un món completament desert, sobre una existència en hivernació. En les obres que segueixen, apareix a poc a poc una afirmació de les exigències de la vida, naturalment plena de sarcasme i aplicada a personatges miserables (joventut i candors són per a Beckett fantasmes dels quals només vol admetre la nostàlgia). Sempre hi ha un determinat alè que renaix; que fins i tot regna en una mena de felicitat vagarosa, il·lusòria. Felicitat absurda, quan la persona que la proclama està enterrada fins al coll. Però felicitat innegable, en tant que estat d'ànim. A més, Beckett substitueix l'atmosfera enrareda de les seves dues primeres obres per un món petit, més anglosaxó que no pas irlandès, en el qual es multipliquen els accents realistes, les figures i els ambients del tot versemblants. Això passa d'una manera particular al drama radiofònic *All That Fall* (Tots els qui cauen, 1957) on intervien un cor de personatges secundaris al voltant d'una parella que s'espera i que s'uneix, ajudant-se mútuament en les seves febleses. Semblaria que, de la *Finnegan's Wake* del seu mestre Joyce, Beckett retornés als *Dubliners* i a les primeres poesies de T. S. Eliot, tan carregades de boira i de *spleen*.

Les pantomimes titulades (lògicament) *Acte sans parole I* (Acte sense paraules I, 1957) i *II* (1960) tenen el mèrit de la claredat d'intencions i de la transparència dels símbols. El desert. Un homesol. Llençat damunt l'escenari, intenta diverses vegades sortir-ne. Però contínuament li ho impedeixen a cops de xiulet. Uns telers baixen una branca de palmera i una garrafa d'aigua. Intenta beure, però no aconsegueix agafar mai la garrafa que sempre roman massa alta, fins i tot quan cauen del cel dos caritatius cubs damunt dels quals pot enfil·lar-se. Finalment, l'home hi renuncia. Al·legoria de tota la humanitat que aspira en va a la seva salvació i que viu en un desert on morirà de set,

malgrat les facilitats que irònicament li ofereix la providència. Això no obstant, d'aquesta marxa cap a la mort ressorgeix, indestructible, el desig de viure. Després d'aquesta aspiració, vana i desolada, cap a una meta inaccessible, una segona pantomima mostra dos personatges, A i B, lligats dins un sac, que un agulló empeny a alliberar-se i a prendre una actitud, a actuar concretament, amb coherència. El paisatge, que s'anorreava inexorablement, torna a fermentar i a bategar.

A *Krapp's Last Tape* (La darrera cinta de Krapp, 1959) —d'ençà de *Fi de partida*, Beckett escriu indistintament en anglès i en francès—, Krapp fa reviure, gràcies a un enregistrament, instants de felicitat en l'amor. Nega el passat, però ho fa en nom del present —«ara que tinc aquest foc dintre meu»—, i amb una exuberància que aconsegueix malgrat tot superar les pitjors angoixes.

De l'abstracció conceptual (que posseix, també, la seva poesia), Beckett retorna a un naturalisme crepuscular. Els esdeveniments menors de la vida quotidiana, evocats a *Happy Days* (Oh, els bons dies!, 1961) es transformen en petites joies sense discussió, a les quals es contraposa un duo de la *Vidua alegre*, símbol d'una sentimentalitat banal, evident, patètica. Winnie, una històrica de quaranta-cinc anys, agitada, loquaç, mira el «zenit» i exclama: «Un altre dia diví!». El sarcasme pot sembla atroç; i és així com es revela, a mesura que el turment de Winnie (enterrada fins al pit en el primer acte, fins al coll en el segon) i els pocs monosíl·labs del seu marit Willie defineixen la seva jornada.

Beckett evoluciona paral·lelament a Ionesco i a Adamov: de la negació total, els veiem passar a la protesta sarcàstica i després a la proposta d'una nova pureza en els valors humans. Certament, fins i tot en el mateix Beckett, la força de la memòria i del sentiment de destrucció continuen sent dominants; però la vida s'omple de continguts i d'obsessions reals, complexes. Pensem en el leitmotiv d' *Embers* (Cendres, 1959): un traumatisme esdevé la justificació de l'existència, se sublima una paranoia. Ja a *All That Fall*, Rooney explicava que havia començat a gaudir de la vida quan s'havia quedat cec; i esperava tornar-se sord-mut. Mentre esperava, la fe havia tornat a l'existència.

L'obra en un acte *Play* (Obra, 1963) combina mitjans característics de l'autor, sobre temes que pertanyen sobretot a Oscar Wilde (l'home que es disputen dues dones, en un context social determinat).

Castando (1964), «obra radiofònica per a música i veu», és un llarg monòleg tallat per intervencions musicals. Una veu descriu un personatge fantàstic que és a punt de caure al mar. Silencis, imatges, una illa, repeticions, un moviment continu en una situació bloquejada, guspis de vida en la immobilitat general, llum d'un paisatge desert. L'enrarament és extrem. No hi ha cap possibilitat de desenvolupament dramàtic. No hi ha acció, sinó successió d'actes instantanis i evanescents.

És indubtable que en la lenta marxa, feta de destruccions i de reconstruccions,

que acompanya cada època, Beckett expressa l'estat d'ànim contemporani amb uns coneixements que revelen les profunditats més recòndites.

La postguerra a Alemanya

Si acceptem la intervenció fonamental de Brecht (que, per la seva naturalesa, pertany, això no obstant, a una altra època), el teatre alemany de postguerra ha donat poques sorpreses. Autors, obres i espectacles s'han retrobat en el camí emprès abans de la dictadura nazi i l'han seguit, si hem de ser sincers, d'una manera més aviat estovada. Karl Zuckmayer va tornar a tenir èxit, gràcies a la seva facilitat. Ferdinand Bruckner no va saber renovar el seu talent i el mateix li va passar a Fritz Hochwalder.

La primera novetat que va fer parlar va ser *Kennen Sie die Milchstrasse?* (Coneixeu la Via Làctia?, 1956) de Karl Wittlinger (1922). Més que no pas el tema, allò que compta és la representació, fins i tot a ulls del públic. El teló s'aixeca sobre el despatx d'un cap de clínica, en un hospital psiquiàtric. Un pacient vol explicar la seva vida al metge que l'interroga i li prega que interpreti els diversos personatges que van determinar les diverses fases de la seva història personal. El metge serà, doncs, successivament, un secretari d'ajuntament, un hostaler italià (anomenat Salvatore Diavolo), un motociclista que executa «el salt de la mort» en una barraca de fira. L'alienat il·lustra directament, amb la seva interpretació, les seves aventures d'ençà que va tornar de la guerra. Com que abans havia estat declarat desaparegut, ningú no el reconeix. L'obliguen, doncs, a viure sense identitat. L'hostaler, falsament generós, s'ofereix a protegir-lo. El recomana al seu amic Umberto, que el destina a donar voltes tot el dia en una moto, en un espectacle de fira. Finalment, arriba la perspectiva d'una vida i d'una feina regulars. Però l'empresa que li havia promès un lloc de camioner, li comunica el seu refús definitiu. Heus ací perquè només li resta l'asil. En aquest punt, l'alienat es transvesteix en director del manicomi i la darrera escena té lloc entre els dos metges. Després d'una discussió acarnissada sobre el cas d'aquest pacient, el director es queda sol. Una telefonada l'informa que el metge i el pacient s'han fugat junts. On? Cap a la Via Làctia. Un i altre no volen tenir en consideració aquest món tan baix. El tema de l'individu oprimint per la vida social, refusat i condemnat sense haver comès cap falta, no és pas nou en la literatura alemanya. De fet, fins i tot en constitueix un *leitmotiv* del *Woyzeck* de Büchner a *Hinkemann* de Toller. Allò que és original és la tècnica, així com un humor resignat, realista, mordaç, ple de veritats quotidianes.

Wolfgang Borchert (1921-1947), sobrevivent de la guerra i de la presó, físicament tocat de mort, escriu el darrer any de la seva vida un drama

radiofònic, *Draussen vor der Tür* (Fora, davant la porta), que també serà muntat en teatre. Borchert sembla reprendre l'experiència expressionista — i el seu estil — on havia quedat vint anys abans. Totes les portes es tanquen davant l'ex-combatent que torna a la pàtria trasbalsada. Sona un timbre, després un altre, i encara un altre, però cada cop, la porta s'obre un moment i de seguida es torna a tancar, deixant-lo a fora. Cap dels seus intents de comunicació amb els homes, amb les coses, amb l'Ésser no obté resposta. Es veu reduït al fred i a la solitud, a discutir desesperadament amb el gran riu que travessa la ciutat. L'ex-combatent, que va ser assasí en el camp de batalla, és assassinat moralment. «Contesteu! Per què calleu? Per què? Ningú no em contesta? No hi ha ningú que em contesti???? Ningú, ningú que em contesti????» Es cau en un caos sense esperança, en el qual ens espera únicament el silenci de la mort, al final d'un discurs dramàtic en el qual s'encavalquen les imatges, en el qual se succeeixen sense treva els sarcasmes sense esperança. D'aquests darrers ecos de l'Alemanya de Weimar, que encara podem sentir en *Die Entsühnung* (L'expiació, 1953), el drama d'Hermann Broch (1886-1951) on es drecen el dolor i l'amor, impotents, davant els conflictes històrics (nazisme i comunisme, capital i treball) passem, amb el temps, a la negació beckettiana. A *Ein Schlück Erde* (Un bocí de terra, 1962), Heinrich Böll (1917-1985) descriu un món envaït per les aigües i àvid de terra, després de l'apocalipsi atòmica. Després del terror, resten personatges a la deriva, que l'autor descriu amb trets ombrívols, en una recerca desesperada d'alguna salvació, davant unes opressions encara pitjors que les del passat. En les seves *Spiele, in denen es dunkel wird* (Obres de la nit que cau, 1958), Wolfgang Hildesheimer (1916) surt a la recerca de les possibilitats inèdites en el terreny de l'expressió dramàtica, sobre la base de les formes pures i d'un joc abstracte entre elles. Amb els anys seixanta, sorgeix una nova generació d'autors que substitueixen les lliçons de l'expressionisme per les de Brecht i el seu teatre èpic. S'emmarquen en el corrent polític que travessa el teatre d'avui i que examinarem més endavant.

Off Broadway

Cap als anys cinquanta, es va formar a Nova York un grup de teatres amb objectius artístics, en general en sales petites, amb actors poc coneguts i a preus moderats. Naturalment, «off Broadway», fora de la zona de Broadway, el famós carrer que té les sales comercials més acotades. Al principi, aquests teatres varen néixer per muntar obres europees que Broadway no acceptava o per continuar amb un repertori americà que a Broadway tenia una vida curta o que era refusat o que no hi podia entrar. Amb el temps, va ser normal que

s'hi produïssin muntatges autònoms. Això darrer cada cop va passar més i amb més varietat. Amb *Qui té por de Virginia Woolf* d'Edward Albee es va produir aquesta osmosi finalment inevitable entre el teatre artesanal i el teatre industrial. La industrialització del teatre «off Broadway» durant els anys seixanta, va suscitar la reacció d'un teatre «off off Broadway».

Els nous dramaturgs han fet el seu camí entre tres pols d'atracció: l'exemple de l'avantguarda europea; la realitat pròpia del seu món i finalment la recerca d'una construcció dramàtica capaç de fer funcional la seva obra, és a dir, de manera que després d'haver desconcertat el públic l'acabi convencent. Cal assenyalar, a més, que alguns d'aquests autors han acabat representats a Broadway i fins i tot a Hollywood.

Indubtablement, Edward Albee (1928) és el qui estava més dotat de tots ells. No va trigar gaires anys a obtenir un ampli èxit. Essencialment, el seu estil no s'allunya gaire de la tradició, és a dir, el desplegament d'un sentit del teatre obertament declarat. El mòbil continua sent satíric i sovint la sàtira arriba a la violència del sarcasme i de la condemna. Sàtira que pren aspectes de fantasia a *The Zoo Story* (Història del zoo, 1958) i a *The Sandbox* (La sorriera, 1959); ironitza sobre les relacions que regeixen la família als Estats Units, les relacions despietades amb la vellesa. *The Death of Bessie Smith* (La mort de Bessie Smith, 1959) recorda, per contra, un episodi de fet divers: la mort d'una cèlebre cantant negra que es va dessagnar a causa de les ferides d'un accident de cotxe, perquè els hospitals dels voltants no la van acceptar a urgències perquè estaven reservades per als blancs. Llenguatge i tècnica tenen una gran llibertat i una gran cruïa.

Un cop abandonada la seva agressivitat juvenil, Edward Albee va fer fructificar el seu talent singular i l'experiència positiva de les seves primeres obres tot vinculant-se a la dramaturgia pòstuma d'O'Neill i a l'acusació violenta que adreça a l' *American way of life*

Who's Afraid of Virginia Woolf? (Qui té por de Virginia Woolf?, 1962), la seva primera obra en tres actes, desenvolupa els temes de les seves obres precedents, que només en tenien un. Se situa en un pla absolutament realista, tot utilitzant els seus mitjans escènics i crítics al descobert. Aconsegueix, així, acostar-se més al seu públic, seguint les petjades d'allò que ja podem anomenar una tradició teatral nord-americana que, d'ençà d'O'Neill, tendeix a destruir i a humiliar, gràcies a personatges concrets i típics, la creença molt escampada entre el públic de ser la nació més gran del món, beneficiària de la concepció més justa i més eficaç de la vida. En aquesta obra, cal admirar sobretot el domini del diàleg i de la dialèctica. L'empresa aconsegueix un rècord: tres actes de diàlegs sense esdeveniments i sense acció, en un mateix lloc, gairebé en un mateix temps (el temps real correspon més o menys al temps escènic) entre dues parelles, una d'edat madura i l'altra jove, en què els marits són professors universitaris. L'interès no decau mai. I quan s'abaixa el teló, en sabem prou, no només de les seves vides, sinó de les del seu ambient

i classe. La dificultat de revelar constantment antecedents, a la manera d'Ibsen, enreda de vegades el desenvolupament. Però Albee ho arregla amb una revelació progressiva de la veritat, a través del suspens, en la tradició edipiana. Heus ací el procés. La parella madura discuteix d'una manera espantosa però s'estima amb una tendresa indestructible. A poc a poc, sabem: que el marit, professor d'història, rellisca cada dia més cap al fracàs, car no té les disposicions intel·lectuals necessàries per afirmar-se; que, quan era nen, havia mort involuntàriament la seva mare amb un fusell de caça, i més endavant son pare, tot conduint un cotxe sense l'experiència necessària; finalment, que es veu obligat a suportar de fa vint anys la infidelitat inevitable de la seva dona perquè és impotent; que la seva dona, Martha, filla del personatge mític que és el rector de la universitat, s'ha vist obligada, després d'algunes breus aventures de joventut, a suportar amb gran resignació, una vida conjugal en la qual havia posat totes les seves esperances; però que no deixa escapar cap ocasió de satisfer els seus desigs; que, estèril, ha imaginat, amb la complicitat del seu marit, tenir un fill que tindria ara vint anys i del qual explica la vida, la mort i els miracles. A les dues de la marinada, Martha invita la parella jove que ha trobat a la recepció de son pare: el marit, jove assistent de biologia, té bona presència i sap complaure; la dona és l'hereva d'un predicador laic, enriquit per la generositat dels fidels. Per ascendir en la seva carrera, el jove no dubraria a maniobrar amb la filla del rector. Martha ho sap i vol aprofitar-se'n. Beuen. Sense aturador. Massa. Com en O'Neill. El jove Nick revela les noves concepcions genètiques... i el seu arribisme. La seva dona Honey desvela el seu terror a tenir fills, efecte d'un desig espasmòdic. A causa de l'alcohol, Nick fracassa amb Martha. Honey, per la mateixa raó, no para de pujar i baixar de la sala a la cambra de bany. Entre els quatre se succeeixen les aproximacions i les baralles sense solució de continuïtat. No s'amaga res i hom recorre als termes més directes, ordinaris, en la conversa dels nostres contemporanis, però generalment bandejars de l'escenari. En un accés d'exasperació, el professor d'història decideix la mort del seu fill imaginari: amb gran dolor de Martha, que l'accepta però que la deixa anorreada, car veu esfondrar-se la seva darrera il·lusió voluntària. Després d'haver cantussejat durant hores una paròdia de la cançó *Qui té por del llop ferotge* —de la pel·lícula de dibuixos animats *Els tres porquets*—, Martha conclou: «T'inc por!». Conclusió que s'ha de situar en un context històric i psicològic (a propòsit d'això es podria citar abundantament Wilhelm Reich, enemic infatigable de la «por de viure»). El sentit de l'anàlisi feta per Albee a través dels seus quatre personatges, és prou clar per ell mateix. De la resta, no hi ha res ni massa nou, ni massa sorprenent. Si hem de dir la veritat, el que més compra, és el fet d'haver anat tan lluny damunt un escenari, com a mínim pel que fa a les dades de l'existència quotidiana i de l'angoixa. I també pel que fa referència a les expressions, els reflexos lingüístics, que sabem que són decisius. En conseqüència la *imago* dels personatges passa les bambolines tot

fent oblidar els artificis necessaris per a la construcció dramàtica. A diferència d'O'Neill, Albee obté l'efecte de veritat no a través del desbordament de la confessió, sinó amb l'aplicació d'un joc molt hàbil de recursos escènics que transforma l'obra de *boulevard* en una radiografia dels sentiments. Així, Albee continua la temptativa de l'autor americà: fer comprendre al públic com és. Albee voldria fer-li por. Però sap molt bé que es tracta d'una por divertida, com en un tobogan, els passamans del qual menen a bon port.

A *Delicate Balance* (Balanz delicat, 1967) reprèn motius del mateix gènere, però d'una manera francament melodramàtica.

Jack Richardson (1935) a *Gallows Humour* (Humor de patíbul, 1960) es fa eco dels *Galgenlieder* alemanys, de moda a Munic fa més de mig segle. Això dóna dos actes de caràcter de gran guinyol, el primer dels quals és un col·loqui entre un condemnat a mort i la prostituta que li ha estat oferta com a darrer consol, i el segon entre un botxí decidit a deixar l'ofici i la seva dona, ben decidida a no deixar-li-ho fer. Jack Richardson intenta únicament l'efecte.

Saul Bellow (1915), després d'haver-se afirmat notablement com a narrador, ha abordat igualment el teatre amb tres peces en un acte que han tingut èxit, i un drama en tres actes que, contràriament, no n'ha tingut gens, com ho recorda el mateix autor. Es tracta de *The Last Analysis* (La darrera anàlisi, 1967): un gran actor de fa poc temps vol reconciliar-se amb el públic interpretant un psicodrama on es confessarà, per televisió en circuit tancat, a un grup de savis que han d'estudiar el seu cas. Es tracta d'un psicodrama autèntic, com els que s'han intentat realitzar sobretot sota la instigació del doctor Moreno: l'interpret exposa els seus complexos i els seus estats d'ànim davant del públic i, pràcticament, se psicoanalitza en veu alta. Això l'hauria de guarir. L'heroi de Saul Bellow intenta aquesta experiència, però acaba en catàstrofe. Saul Bellow ha recollit una vasta matèria per dramatitzar. No obstant això, com ell mateix s'apressa d'advertir al lector, no ha aconseguit organitzar-la ni donar-li un ritme coherent.

Es pot considerar Jack Gelber (1932) com el més desinteressat i el més lliure moralment d'aquests autors. A *The Connection* (1960) presenta un grup de *hipsters* que espera la droga que ha de portar un negre anomenat Cowboy. L'atmosfera no és nova en el teatre i en el cinema dels Estats Units. Com tampoc no és nova la tensió de l'espera. Ni les efusions de caràcter vagament ideològic que l'autor deixa anar. La trama és evanescent. El diàleg no troba la sortida escènica normal. Les intervencions musicals passen a un primer pla (com se sap, l'ús de la droga està estès entre els músics de jazz). Hi ha alguns detalls d'ambient curiosos, de vegades penetrants. L'autor s'enfonsa voluntàriament cap a l'explotació melodramàtica dels casos límit, volguts pels romàntics i per Baudelaire. Pel que fa a la resta, l'espectacle té necessitat d'aquest color negre de carbó per interessar i atreure. El text pròpiament dit serveix de canemàs per llençar els intèrprets a una situació psicològica i realista particular, que els permet de lliurar-se a les meravelles de desesperació

i d'anorreament, tan seductores damunt l'escenari. L'evocació de l'ombra de Charlie Parker, els solos improvisats com a les *jam sessions*, el llenguatge cruament expressiu, creen per sobre de tot una mena de malefici.

A *The Apple* (La poma, 1962) la intenció és més abstracta, i per tant més difícil d'agafar i de posar-la en relació amb els estats d'esperit reals. Els personatges discuteixen i es comporten com si es tractés d'un moment de la seva pròpia vida. Sovint, es dirigeixen a un maniquí o a un actor que, durant els dos actes, personifica —si es pot dir així— els dolors d'un gos. Jack Gelber no obeeix a visions *a priori*, no cedeix a cap tipus de prejudici; representa la vida com la sorprèn, a instants, a llamps, practicant-hi punxades que recorren les capes conscients i inconscients. La violència que el distingeix d'altres autors de la seva generació és deguda a l'objectivitat amb la qual representa allò que veu, sense sacrificar-se a una estructura teatral preestablerta, sense doblegar-se a cap esquema. Gelber resta fidel a la realitat quotidiana, que ell entreu més lluny que la superfície.

Al panorama prou diversificat d'aquests fenòmens teatrals que assoleixen un clima ben real i particular, cal ajuntar-hi l'espiritual *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad* (Oh, papa, pobre papa, la mama t'ha penjat dins l'armari i jo em sento tan trist, 1961), astuciosa troballa que és el títol de la primera obra del jove i brillant Arthur L. Kopit (1937). Al principi, tot pren un aire misteriós amb l'arribada de segells de correus, de monedes, de plantes i de peixos carnívors, que segueixen la madura i estranya senyora Rosepettle i el seu fill Jonathan. Però ben aviat es veu el mecanisme, contínuament renovat per cops teatrals. Aquí tornem a veure la clàssica lluita de sexes, portada a l'últim grau. En el cas que ens ocupa, és la femella que s'empara del mascle —primer el marit, després el fill—, aniquilant gairebé la seva existència, transformant en violència uns instints sexuals reprimits, insatisfets, inhibits. A la mort del marit, la senyora Rosepettle ha embalsamat el cadàver i l'arrossega darrere ella com un amulet. Posat a prova sexual per una criada descarada, Jonathan no pot suportar el sexe feble i, en lloc de posseir-la, estrangula la dona mig nua i venja així, inconscientment, el seu pobre pare. En aquesta història exemplar, Kopit ha agafat l'actitud típica de Ionesco: transformar una realitat física en realitat psíquica que, al·legòricament, l'aclareix i la revela. Els actes inconscients de crueltat entre marit i muller, entre mare i fill, prenen l'aspecte d'un xoc físic immediat, conscient i cruel. Kopit mena la revolta contra el patriarcat, tant més opressor i perillós com més mitjans materials disposa per autoritzar tot caprici a costa de tot el que li està subjecte. La sàtira dels abusos de riquesa es combina còmodament a la de l'avidesa i de la duresa femenines entre els ianquis, amb les deformacions psíquiques que en deriven. Cas prou rar, Arthur L. Kopit ha aconseguit assolir el seu objectiu pels mitjans que es proposava. El tema és tractat, doncs, en la línia del *vaudeville*, amb la seva commicitat verbal i d'efectes. La rialla de Labiche s'ha convertit en humor

negre. Des que s'alça el teló, veiem un taüt negre que oscil·la entre les mans dels portadors. La crítica de les vel·leïtats de la classe acomodada, dels seus complexos, de la seva hipocresia, de la seva crueltat, es manifesta empenyent fins al límit les seves malifetes i la seva impotència. Però gràcies a unes troballes funambulesques i a una fantasia al·legòrica desenfrenada, l'espectacle rep l'aprovació dels mateixos criticats, de l' *upper class* a la qual es dirigeix, a de tots els qui aspiren d'entrar-hi i dels quals n'afalaga la vanitat, els somnis. Ritme, rèpliques, encadenament de les escenes, figuració d'elements de base del subconscient, tot això hi és amb una gran elegància.

Many Loves (Molts amors, 1959) és l'obra del poeta, altre temps revolucionari, sempre disponible i ple de vivacitat, per bé que avui sigui un vell, William Carlos Williams (1883-1963). Com en Pirandello, el quadre de l'obra el donen les discussions que tenen un productor i un autor a propòsit de tres peces en un acte, les representacions de les quals dirigeix l'autor. Els tres actes tendeixen a demostrar que l'amor va sempre en direcció errònia i que s'arruïna des de l'interior. No obstant això, estimar, viure, produir, són coses importants en si mateixes, llàstima que els resultats siguin tan decebedors. L'autor està enamorat de l'actriu principal, el productor se sent atret per l'autor. Malgrat aquesta flama, el productor accepta que els altres dos es casin, sabent que el matrimoni serà un fracàs. Durant tota la vetllada, roman estirat a la platea, prop de l'autor, del qual ridiculitza els personatges, el diàleg i el muntatge. Naturalment, això desconcerta els actors, que han de continuar representant sota una pluja d'improperis.

Els tres actes no tenen més lligam entre ells que el tema psicològic: la fatal frustració de l'amor. Al primer acte, Seraphine va d'un home a l'altre, incerta en la seva tria, infidel per vocació. Al segon acte, les desgràcies d'Ann, pagesa submergida en una situació familiar lamentable, haurien d'acabar gràcies a una rica lesbiana que es disposa a comprar la granja dels seus i espera conquerir el seu cor. Queda clar que Ann no ha comprès els mòbils secrets de la dona i se sent emocionada per la seva generositat. Li espera un despertar ben dur. Al tercer acte, una mare perseguida pels problemes de la seva família s'esbrava amb el pediatre que ha anat a visitar el seu fill malalt. (L'autor s'identifica amb el pediatre perquè va exercir aquesta professió durant molts anys en una petita ciutat de Nova Jersey.) El pediatre també s'esbrava i ambdós troben el gust d'intercanviar records, en els quals apareixen els seus complexos i les seves tendències sexuals. Fins al moment que, fatalment, es besen. Moment precís que entra el nen i anomena «papa» al pediatre. Cau el teló. Autor i productor discuteixen amb una acrimònia creixent.

Les obres de Jack Gelber i William Carlos Williams van ser representades pel Living Theatre de Julian Beck i Judith Malina que, com veurem més endavant, va agafar una importància decisiva en el desenvolupament del teatre americà.

La paraula ha estat creada a partir del so. En definitiva, d'un recitat. En

traslladar-se damunt el paper, es converteix en signe i símbol. D'aquí neix un divorci, en certa manera irreductible, entre la representació i la lectura. El mode d'expressió també es diferencia segons si la paraula ha de ser pronunciada o s'ha de llegir. Quan es pronuncia es posen en evidència els seus valors dramàtics. Quan es llegeix es determinen les coordenades d'un esdeveniment. D'aquí neix, doncs, la temptació de transposar un text d'un terreny a l'altre: de llegir un text dramàtic o d'interpretar un text escrit per a la lectura. Les transgressions són contínues. Cadascuna comporta forçosament una pèrdua de substància, però també pot comportar un enriquiment. En tot cas, l'osmosi presenta un bon nombre de motius d'interès. Llegir Shakespeare, després d'haver-lo vist sovint, constitueix una sorpresa i el descobriment de dimensions insospitades. Muntar James Joyce, és a dir, donar a la seva paraula la consistència d'una mimesi, ens revela el seu magma original, ens fa remuntar a la seva font. Aquest moviment de balanç entre la imaginació que es concreta en un llenguatge escrit i la seva representació en termes de vida viscuda, constitueix per a l'escriptor una confrontació atzarosa. Certament, no es poden establir jerarquies entre el llenguatge escrit, el llenguatge parlat o cantat i el llenguatge figuratiu. On és més fàcil assolir una determinada difusió predomina la lleugeresa, o encara pitjor, la inconsistència. Per exemple, en la majoria de casos, Shakespeare, representat o filmat, ens deixa profundament insatisfets en relació amb els resultats obtinguts en el nostre fur intern mitjançant de la lectura. Això no obstant, seria extremadament perillós rancar-se en les categories i abolir les comunicacions. El rebuig d'intentar la significació a través del so o de la imatge, o reduir-la només a això (oblidant que, com va dir Wittgenstein, l'ètica es pot fondre en l'estètica) constitueix una confessió d'impotència. Enmig del seu *Ulysses*, James Joyce (1882-1941) va situar una llarga escena dialogada que passa primer davant i després a dins d'un bordell de Dublín. Feia temps que aquesta escena temptava els homes de teatre. Amb el títol *Ulysses in Nighthtown* (La nit d'Ulisses, 1960), va ser muntada en un teatre «off Broadway». Una gran comprensió de les possibilitats dramàtiques que aquesta escena i altres passatges contenen va permetre Marjorie Barkentin traduir-les en un espectacle entretallat d'accions mímiques, amb l'ajuda i els consells de Padraic Colum, un dels principals escriptors irlandesos vius. Quan es llegeix, el text permet de representar-se concretament les imatges d'una mena de fantasia social. El llenguatge dramàtic fa parlar aquestes imatges i en sentim les complexes sonoritats. Però la síntesi efectuada, ¿no es mostrarà superficial i aproximativa en relació amb l'original? ¿Què és el que arriba a la platea sense atrofiar-se, d'uns diàlegs i d'uns moviments purament figuratius? D'altra banda, ¿que potser la lectura no és també una senzilla aproximació al pensament creador original? Aquí, això no obstant, l'aproximació té un caràcter il·lustratiu, per no dir vulgaritzador. I és legítim constatar fins a quin punt la vulgarització, que substitueix la imitació pròpia del classicisme

d'abans, defensa, tant en el productor com en el consumidor de cultura, la poca creativitat i autonomia que ens queda.

De la darrera obra de Joyce *Finnegans Wake*, Jean Erdmann n'ha tret *The Coach with the Six Insides* (El cotxe de sis places, 1963): pantomima, dansa, cant, text. Jean Erdmann va viure setze anys a les illes Hawaii i va esdevenir una experta en les seves cèlebres danses eròtiques. Establerta a Nova York, va esdevenir alumna de Martha Graham i després la seva primera ballarina i sovint coreògrafa dels seus ballets. Al mateix temps va conèixer Joseph Campbell, l'especialista més autoritzat i més fidel de Joyce. Esdevinguda la seva dona, va refusar durant molt temps seguir-lo pels difícils viarans de *Finnegans Wake*. Però un dia, a la recerca de temes coreogràfics, va caure sobre el personatge simbòlic d'Anna Livia Plurabelle, idea de la vida i de l'aigua fluvial, predilecta del seu marit. Jean Erdmann va meditar-ne un ballet. Li va caldre afrontar les pàgines de l'obra i transportar-les a l'escenari. En va néixer un espectacle on la dansa, la música i la paraula, s'aliaven en perfecta harmonia, en un estil de somni. D'aquesta vasta i sobtadora representació que és *Finnegans Wake*, fatalment, en aquest espectacle només en trobem els fragments que representen el desenvolupament de la trama, vista a través del personatge d'Anna Livia Plurabelle, en una visió irreal que integra els seus records i les seves esperances tal com pugem a la superfície del seu subconscient. Els quatre actors personifiquen diverses èpoques i imatges d'una cursa intensa i dramàtica. Com a *Finnegans Wake*, una gran part de l'obra està reservada a l'exploració en profunditat de les estructures del llenguatge, de les seves arrels, dels seus jocs voluntaris i involuntaris, de les comparacions filològiques. La realitat de Dublin, segons Joyce, hi és constantment present, però transfigurada per una depuració que la despulla i la descarna.

El primer, i fins ara únic intent, dut a terme per Henry Miller (1891-1980) per expressar el seu univers, els seus personatges i les seves concepcions a través de l'espectacle — *Just Wild about Harry* (Per amor a Harry, 1963), en set quadres—, descriu una breu odissea de tipus joycià. En el protagonista Harry potser podríem reconèixer una projecció (no sense fantasia) dels estats d'ànim de l'autor, o per dir-ho millor, de les seves aspiracions. Harry és un jove actiu, espiritual, estimat per les dones, entre les quals fa estralls. Una certa Jeannie li serà fatal. L'amor de Jeannie no té límits. Pren l'aspecte d'una persecució. Jeannie persegueix Harry a cada quadre, fins i tot quan ell es dedica a altres dones: una prostituta, una jove intel·lectual. Finalment, es precipita a casa seva i el situa davant un dilema: «o confessessincerament que m'estimes o et mato». Harry roman perplex. S'obre la porta. Intervé un tercer, que surt de seguida sota les ordres de Jeannie. La cambra roman a les fosques. Dos trets. Harry i Jeannie transmigren al més enllà. Embolcallats amb cançonetes, es juren amor etern. Els altres personatges serveixen de marc a Harry i les seves dones, caracteritzats de manera violenta: hi ha fins i tot un cec, un nan, un soldat alemany. Quedi clar que els diàlegs i l'acció es

produeixen fora de qualsevol context realista. Però no per això deixen de menar a la realitat: una realitat de la qual descriuen els aspectes que més impressionen la imaginació de Miller, segons els mateixos procediments que als dos *Tròpics* i en altres narracions. Un cop més, el tema és l'amor. Henry Miller sembla que ens vulgui dir, a la seva manera: és bo i divertit passar d'una dona a l'altra; però allò que realment compta és estimar-ne una sola, fins al final, amb totes les forces. Aquesta no és una moral nova. Però està amanida amb nombrosos elements humorístics i amb algunes violències escèniques que li donen un cert encant.

Pinter

Harold Pinter (1930) va debutar com a autor el 1957 amb l'obra en un acte *The Room* (L'habitació). Va ser successivament actor i director de les seves comèdies i guionista de pel·lícules, i ha desenvolupat una dramaturgia del tot personal. Els seus temes són els temes fonamentals de l'existència humana. El que més li interessa és observar què li passa a la gent, «fer teatre», fer pujar a l'escenari personatges. Aquests són éssers solitaris, al límit de la vida, confrontats amb el problema de la realitat, que no han de fer res més que entrar o sortir per una porta, parlar o callar, i ho han de fer segons un ritme precís, segons una estructura que, a partir d'unes declaracions de l'autor, se li presenta en el curs de la redacció. El tipus de llenguatge utilitzat per Pinter —realista, incoherent, el·líptic, no gramatical, sovint humorístic— contribueix molt a la tensió existent a les seves obres. Una tensió que manifesta un sentiment d'amenaça i de violència (sobretot en les primeres): perquè el nostre és un món de violència, diu Pinter, i l'amenaça no prové de persones extraordinàriament sinistres, sinó de persones normals, semblants a nosaltres, i d'esdeveniments que es produeixen cada dia. L'escenari gairebé sempre és tancat: una peça on els personatges es refugien per defensar-se dels altres i de la pròpia ruïna. L'amenaça ve de fora, de l'intrús que porta amb ell el trasbalsament del món. A *The Room*, el negre simbòlic però també la parella de visitants a la recerca d'un apartament, o el propietari de la casa. A *A Slight Ache* (Un dolor lleuger, 1959), és el silenciós venedor de mistos, instrument dels dos esposos, que el fan servir per expressar la seva insatisfacció i la seva inseguretat. Aquest element d'inseguretat, d'indefinit, que constitueix per ell mateix una amenaça, ja és present a l'interior del marc de l'escenari a *The Room*; i apareix també a casa dels dos sicaris, únics personatges de *The Dumb Waiter* (El cambrer mut, 1960), un dels quals serà víctima de l'altre.

El tema dels sicaris també és present a *The Birthday Party* (La festa d'aniversari, 1958), primera comèdia en tres actes de Pinter. Un jueu i un

irlandès són, aparentment, uns emissaris encarregats de capturar Stanley, un indolent ex-pianista que viu a una pensió miserable, la mestressa de la qual l'esclafa amb les seves prevencions. Durant una festa d'aniversari procedeixen a una mena d'humiliació ritual de Stanley, tot sometent-lo a violències verbals, tant terrorífiques com vagues i absurdes, que el fan posar histèric. L'endemà s'enduen Stanley impecablement vestit: això no obstant, està en poder dels dos emissaris. Les interpretacions al·legòriques de les obres de Pinter, inclosa aquesta, poden variar. Però l'autor les refusa, tot dient que el seu mètode és el de «seguir una pista» sense cap més idea preconcebuda que l'observació de la realitat, sense conceptualització: es tracta de crear una imatge que en cridi una altra, que al seu torn ofereixi la possibilitat d'una acció dramàtica consecutiva; de manera que la interpretació del símbol no és important, ni pren cap forma definitiva i sovint es mostra ambigua o canviant.

El mateix sentit indefinit i de misteri recorre les altres obres de Pinter: comèdies, obres en un acte, sovint escrites per a la ràdio o per a la televisió, alguns esquetxos de revista. Aquests darrers, com *Black and White* (Blanc i negre), *Last to go* (El darrer a marxar), *Request Stop* (Arrest facultatiu), són comèdies en miniatura, en les quals dos personatges o més es posen en relació i interactuen lliurement. El seu tema comú és el fracàs de la comunicació o, més ben dit, la necessitat d'evadir-se'n, perquè la comunicació fa por: aleshores hom levita parlant d'altres coses, en lloc d'anar al fons de la relació humana. Aquest és, per a Pinter, objecte d'observació a totes les altres obres. D'aquesta situació neixen les escaramusses entre els personatges que desitgen menar una vida en comú sense haver de cedir massa d'ells mateixos però pretenent molt dels altres.

A *A Night Out* (Una nit fora), passada a la BBC, primer el 1960 per ràdio i després per televisió, el problema central és la relació entre Albert i sa mare, una dona possessiva i empipadora. Recorda la relació Stanley-Meg a *La festa d'aniversari*, amb la diferència que Albert no té ni tan sols la força per reaccionar davant els assalts melosos del personatge femení. Un vespre, surt contra el parer de sa mare, que tem per ell les depravacions nocturnes, i va a una festa molt banal d'un vell empleat del seu despatx. Però la festa acaba de manera desastrosa per a ell: és inculpat d'actes immorals que no ha comès. Hi ha una reacció de violència contra sa mare, però no la porta fins al final. I torna a ser capturat per la dolçor sorneguera i egoista, després d'haver obtingut un succedani de victòria sobre una prostituta, «doble» de sa mare. La simplicitat d'aquesta comèdia, basada en l'analogia i en la llengua quotidiana, li dóna una qualitat obsessiva, fins al punt que sembla irreal o, en tot cas, molt lluny del realisme convencional.

Aquestes característiques les trobem també a *The Caretaker* (El guardià, 1961), que ens presenta dos germans, Mick i Aston, i el rodamón Davies. L'acció es desenvolupa a una habitació on tenen lloc els diàlegs entre els

personatges, cadascun dels quals busca la seva pròpia identitat i viu un somni d'insertió a la vida, que podria realitzar-se immediatament si s'establís una veritable relació de comunicació recíproca. Però la simbiosi no es produeix. En realitat, cap dels dos germans no vol saber res de Davies; i Davies no sap triar entre els dos, a part que no se sent amb forces per recuperar els documents que donarien dignitat a la seva existència. Cadascun d'ells, en el seu aïllament estèril, continuarà una vida amb finalitats falsejades. Aquí la tragèdia va de bracet amb la farsa. L'element còmic ha estat l'origen del gran èxit d'aquesta obra entre un públic que «d'aquesta manera racionalitza el tràgic fora de l'existència», segons la interpretació que Pinter ha donat d'aquest èxit. El públic riu perquè es reconeix en les preocupacions quotidianes dels personatges, en els seus diàlegs comuns sobre les coses més comunes: de la serra als instruments més moderns, que esdevenen els elements poètics d'una era tecnològica.

Hi ha una certa similitud entre els personatges de *The Caretaker* i els de *The Dwarfs* (Els nans), tres actes presentats per ràdio el 1960, i després en versió teatral el 1963. Hi ha tres personatges: Len, Pete i Mark. No hi ha trama pròpiament dita. Hom passa de la conversa més realista (com la de les obres precedents) al monòleg, al doll incontrolat de la consciència. Pete i Mark eviten acuradament comunicar-se, però Len, amb els seus monòlegs, obre una via en la seva pròpia consciència i en la dels altres, i observa la realitat. És tota una recerca del *per què*, del *què*, del *com*, però sobretot del *qui* som o del *qui* són els nans, éssers monstruosos que ens exclouen. Però és una recerca frustradora, perquè la realitat, l'*habitació*, canvia contínuament de forma i és la suma de molts reflexos. De vegades hom percep aquesta realitat, o creu percebre-la, però és un pur atzar. A través dels tres personatges, sobretot de Len, Pinter expressa punts de vista personals sobre la complexitat de la realitat.

Amb *The Collection* (La col·lecció) i amb *The Lover* (L'enamorat), obres creades el 1961 i el 1963, Pinter tracta els mateixos problemes en el context de les relacions entre marit i muller. Un cop més, les relacions resten en l'ambigüitat perquè tot pot ser, en realitat, veritat o fals alhora, i cal que es verifiqui. La seva darrera obra d'èxit, *The Homecoming* (El retorn, 1965, dos actes), adiferència d'allò que passa a *The Dwarfs*, Pinter retorna a una atmosfera que potser podríem anomenar impròpiament realista. El vell Max, el seu germà petit Sam, i dos fills solters de Max, viuen junts en una vella casa. D'Amèrica arriben el tercer fill amb la seva dona, que encara no coneixia els membres de la família. La dona apareix ben aviat com la solució dels seus problemes de solitud i dels seus egoismes (com el Davies de *The Caretaker*). La temptativa d'aproximació que cadascun d'ells concep segons les seves necessitats, s'exerceix a través de la relació sexual. La dona roman a la casa mentre que el marit se'n va, indiferent a les maniobres i a la decisió de romandre. Al final de la comèdia, la dona, enmig de tots aquests homes dins

la casa, ja no és més que una autòmata. Està en silenci, com apagada. I hom sospita que no respon ja a les demandes i a les exigències dels altres, sinó que, per contra, ha estat assimilada, pertany ja a la seva llòbrega realitat, feta de solitud psicològica i moral. Que la seva existència l'ha condicionada. El diàleg, que a *The Caretaker* estava format per interrupcions, repeticions, malentesos, contrastos còmics, en aquesta obra esdevé més violent i menys còmic. Però continua sent un diàleg quotidià, fet de llocs comuns. Produeix efectes dramàtics estimulants i emocionants d'una gran força i d'una gran vitalitat. Les exigències de forma (especialment d'unitat) i de ritme a les quals Pinter obeeix, menen Aston a revelar-se a ell mateix a través de la narració de la seva vida de malalt mental al sanatori (final del segon acte de *The Caretaker*) i a Sam a caure desmaiada després d'una patètica crisi de llàgrimes (cap al final de *The Homecoming*). Pinter sent que el ritme exigeix al personatge que parli, actuï o provoqui una ruptura en el moviment, és a dir, una tensió dramàtica. Segons Pinter, no es pot menystenir la forma, l'estructura i la unitat del tot. A partir d'això, Pinter es considera a si mateix un dramaturg tradicional.

El 1965, amb *Saved* (Salvat), Edward Bond intenta anar més enllà de Pinter, tot verificant els seus personatges amb el contacte d'una realitat molt actual, que crema: la de la joventut londinenca trasbalsada per la civilització actual i capaç fins i tot d'un infanticidi gratuït a causa de la dificultat que té per trobar una raó de viure. La construcció és nua, brutal. Proposa situacions que no són altra cosa que l'equivalent dramàtic d'allò que passa al món exterior. Com és de suposar, Bond usa estrictament el llenguatge parlat, sense plànyer l'argot o el dialecte.

Per contra, les obres en un acte de Norman Frederick Simpson (1919) van en una direcció contrària: cap a l'abstracció de les relacions humanes, que desemboca en una comicitat inquietant. Així ho veiem en *A Resounding Tinkle* (Un timbre que ressona, 1957), *The Hole* (El forat, 1958), *One Way Pendulum* (Pèndul de sentit únic, 1959), *The Form* (La forma, 1961).

El teatre de costums a Itàlia

Aquests darrers vint anys s'ha desenvolupat una reflexió crítica a Itàlia amb relació als costums i a la societat. Una reflexió que sovint ha pres l'aspecte d'una crisi interior.

El teatre declaradament i intencionadament catòlic hi és representat principalment per Diego Fabbri (1911-1980). Més que no pas de drama catòlic, hauríem de parlar de drama dels catòlics i de la vida catòlica. Les obres de Diego Fabbri que han arribat a un públic més ampli il·lustren amb

exactitud els casos de consciència que plantegen la fe i la psicologia religiosa. *Inquisizione* (1950) és, potser, la més persuasiva pel que fa a la crida a la gràcia i a l'exposició lúcida de les crisis espirituals d'un capellà i d'un antic aspirant al sacerdoci. *Il seduttore* (El seductor, 1951) examina la possibilitat en l'home d'estimar dones diferents per allò de diferent que tenen els seus caràcters. Amb un to brillant i psicològic, s'arriba a la moralitat i a l'examen de consciència. *Processo di famiglia* (Procés familiar, 1953) exposa el problema de la responsabilitat dels pares cap als fills en un ambient social en el qual conflueixen i es caracteritzen personatges típics de postguerra. Amb una forma i un gust pirandellians, *Processo a Gesù* (Procés a Jesús, 1955) presenta el personatge de Jesús a través de testimonis, amb uns diàlegs hàbils, amb tensió dramàtica i amb uns interrogants que deixa subsistir.

La fe que Fabbri proclama i que constitueix encara una raó de viure per a molta gent, no li ofereix la matriu quotidiana dels seus actes, sinó més aviat la seva hipòstasi, el seu punt de comparació, el límit fins on poden arribar, la justificació, en una paraula, l'instrument de la seva intel·ligència; no és l'humus d'on extreuen els seus impulsos, el seu *pathos* quotidià, allò que els vincula a l'existència. Fabbri continua sent l'intel·lectual que busca en la història i en la doctrina de la casuística catòlica un estimulant per a la seva imaginació. ¿Quan és sincer? Probablement quan ressent la complexitat de la seva situació i de la seva relació amb el món cristià, potser a *Inquisizione*.

D'ençà d'aquesta obra, la seva consciència es tranquil·litza tot barrejant segons l'humor del moment raons interiors, problemes simplificats i un diàleg escrit amb nervi. *La bugiarda* (La mentidera, 1956) manlleua alguns motius del món romà d'avui en dia per construir una intriga i dibuixar uns personatges francament divertits, abans d'arribar a unes consideracions metafísiques. Probablement és la més brillant de les comèdies italianes no dialectals aparegudes després de la guerra. A *Ritratto d'ignoto* (Retrat de desconegut, 1962), Diego Fabbri recorre a una història més aviat novel·lesca que es va descobrint a poc a poc gràcies a retorns cap enrera, que porten a una revelació final. L'obra parla de les temptacions de l'esquerra. Els problemes i les figures evocades són massa densos perquè s'hi pugui penetrar a través de la forma melodramàtica, i és el mateix autor qui ens adverteix d'això en el transcurs de l'obra. Malgrat tota la seva franquesa, Fabbri no pot abordar de cara els conflictes històrics que sacsegen l'Església o l'oposen als moviments espirituals i polítics. La ciència amb la qual descriu la varietat de tipus humans o elabora el seu llenguatge no basta per evitar els esculls.

El drama de Luigi Squarzina (1922) *L'esposizione universale* (1949) no presenta ni dificultat de forma ni obstacles tècnics. La seva construcció és eficaçment, simplement dramàtica en el sentit tradicional. L'autor segueix les regles amb habilitat, és perfectament comprensible i aborda fets de manera directa, honesta. Per què, doncs, no s'ha vist només que a Trieste, deu anys després de la seva redacció? Perquè proposa conclusions amargues sobre

els anys en què va ser escrita, i obre perspectives revolucionàries. A *Tre quarti di luna* (Tres quarts de lluna, 1953), Squarzina s'enfronta a situacions històriques en el sentit més complet i interior del terme. Les il·lumina a la llum d'una psicologia realista, rica en ressons. El conflicte se situa en el món de l'ensenyament, durant la pujada del feixisme. És un testimoniatge. Tot escrivint *La romagnola* (1959), Squarzina va voler fer una història (en el sentit ampli) de la resistència. Hi descriu els personatges (un conjunt en el qual es distingeixen el cor i els individus) de manera profundament romàntica, és a dir, de vegades melodramàtica. Recorre amb lucidesa els esdeveniments dels anys quaranta. El motor del drama li és fornit pels destins dels personatges centrals. *Emmeti* (1966) sotmet un destí de dona a les lleis inflexibles del neocapitalisme i de la seva força conqueridora.

A *D'amore si muore* (D'amor es mor, 1958) de Giuseppe Patroni-Griffi (1921) som a Roma, prop de la plaça d'Espanya. Època molt actual, personatges *up to date*. Es tracta del món dels aspirants a guionistes, dels aspirants a actors i d'alguns productors que no volen ser simples mercaders. L'espai, una agència de col·locació de *vedettes* i figurants. Les coses que ensenya Patroni-Griffi són tan versemblants que podrien sortir de dret d'aquest ambient. La llengua evoluciona entre les expressions d'argot que aquestes capes socials usen habitualment. El tema (i és aquí on es troba la raó de ser de la comèdia) contrasta violentament amb els hàbits aparents de l'ambient descrit i amb les connotacions de costums que l'autor valora. Malgrat l'esmicolament dels quadres, els fons musicals, la caiguda abrupta de les escenes, de vegades es té la impressió que en una darrera anàlisi, Patroni-Griffi es complau en els canvis de *pathos*.

In memoria di una signora amica (A la memòria d'una senyora amiga, 1963) descriu una figura femenina sensible al seu temps i a les perspectives actuals. Patroni-Griffi aconsegueix hàbilment convertir-la en el símbol versemblant d'una consciència que, aparentment dispersa i burleta, sap allò que passa a la seva ciutat (Nàpols) i en el seu ambient, que sap reconèixer els valors que de vegades es rebutgen. La intriga, per ella mateixa, no ofereix elements de reflexió, fins i tot és volgudament banal, per tal que el caràcter de la protagonista sobresurti més, amb la seva revolta irònica i la seva simpatia lluminosa. Patroni-Griffi expressa en aquesta obra allò que més li interessava: el seu estat d'esperit en aquell llunyà 1943. Interpretant els moviments psicològics amb un llenguatge periodístic, i tot aprofitant la seva facilitat, troba una via que li convé sense deixar de fer atenció a determinades transicions històriques.

Metti, una sera a cena (Posem, un d'aquest vespres a sopar, 1966) desplaça l'atenció sobre els sentiments d'amistat amorosa que es viuen a l'interior d'un «grup». En un univers recorregut per tempestes i crisis, romanen les relacions de solidaritat afectiva, que delimiten un illot en el qual sobreviure del naufragi general. Aquesta obra va obtenir un gran èxit entre la classe

mitjana, desitjosa de trobar un amagatall, de comunicar-se en el seu propi si,
de trobar raons de viure a l'interior d'un clan.

A l'Est

URSS

Com hem vist, a l'URSS la producció dramàtica va declinar a poc a poc. A l'època del realisme socialista s'havia caigut en l'error de confiar a l'art i al teatre unes tasques pedagògiques que no els eren pròpies. Es va intentar assolir els objectius hipotètics indicats des de 1930. Aquest fou el cas, també, del muntatge i del joc de l'actor. En aquest terreny, l'ensenyament de Stanislavski fou declarat oficial. Sens dubte, es confonia més o menys voluntàriament les exigències del moment amb el realisme del principi del Teatre d'Art.

Passada l'època stalinista, algunes consignes es varen oblidar o bé es va posar menys zel a seguir-les. Però no es va voler donar via lliure a la pluralitat d'orientacions, de manera que amb la incertesa va venir la paràlisi. De llavors ençà, regna l'esterilitat. Com a màxim, es busca un cert èxit de públic presentant temes idíl·lics que es relacionen amb un model de vida petitburgesa, evocada però no proposada, amb uns punts crítics fets més de silencis que d'afirmacions. Les noves generacions de directors i d'actors no van més enllà d'un epigonisme superficial. El teatre encara està més subjecte que la novel·la o la poesia a la censura i a l'autocensura per part dels òrgans administratius i dirigents; d'aquí aquesta mediocritat resignada i quieta.

Polònia

Als altres països de l'Est, d'ençà que van caure els règims stalinistes, hi ha una certa recerca d'autonomia que ha pogut exercir una influència profunda encara que limitada. Per alguna cosa hi ha hagut el renaixement de l'esperit nacional i l'aspiració a afirmar la independència. Naturalment, el desenvolupament d'aquesta recerca ha estat més ampli allà on les tradicions havien creat el costum d'una vida cultural separada de les pressions polítiques, és a dir, a Polònia, Txecoslovàquia i Hongria. Els límits d'aquesta producció consisteixen a manifestar oposició negligint deliberadament, fins i tot enfrontant-s'hi, els temes polítics que dominen la propaganda del Partit. Una peça obertament antiamericana i pro-vietnamita és gairebé inconcebible perquè significaria amb massa evidència l'adhesió al principi de la politització del teatre. Per manifestar una dissensió total amb la manera oficial de considerar l'art s'arriba a presentar un repertori catòlic o a utilitzar temes catòlics, considerats com d'avantguarda.

Encara que passi un nou període d'atur degut al reforçament del neostalinisme, el teatre dels darrers deu anys en aquests països s'ha fet indubtablement el portaveu d'una fracció important de l'opinió pública, que estimula i reflecteix alhora. No tenim, en aquests països, com tenim a l'oest, una protesta més o menys tolerada pel sistema, sinó una protesta indirecta. L'experiència quotidiana d'un règim que vol anar més enllà del capitalisme ha permès, de vegades, assolir resultats superiors en maduresa i en grau de consciència, en independència d'esperit, en llibertat interior veritable i, finalment, més girats cap al futur; perquè no s'agafen cíclicament intencions expressades amb l'única finalitat de retenir l'atenció o per moblar el buit de la inspiració.

A Polònia, es poden remuntar les tendències d'avantguarda a Stanislaw Wyspianski, l'escriptor i director de teatre simbolista que, com ja hem dit, va enllaçar amb els temes romàntics per fer un renovament de l'escena polonesa en un sentit antinaturalista i retrobar els valors de la poesia i de l'al·lusió. Aquesta orientació ha estat portada més lluny per Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz, Jerzy Broszkewicz i Slawomir Mrozek, cadascun amb intencions diferents i sovint sota les influències del teatre europeu recent. Intencions freqüentment satíriques, però expressades sota forma grotesca per la descomposició del personatge, dels temps i els llocs on evoluciona, dels casos en què es troba. Aquests autors assimilen les innovacions de l'avantguarda però s'adrecen a subjectes concrets, actuals.

Entre les dues guerres es varen manifestar dos fenòmens completament oposats, que han estat la base del teatre polonès dels darrers deu anys. La difusió de l'art dramàtic es va fer àmpliament, d'una manera especial gràcies a la forta personalitat del director Leon Schiller, que va contribuir de manera

decisiva a la creació d'un art de l'espectacle d'excel·lent nivell tècnic i que donava lloc a la imaginació. Fins a la seva mort, l'any 1955, Schiller va ser com el pare espiritual del teatre polonès.

Per contra, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, dit també Witkacy (1885-1939) va restar completament aïllat i ignorat. Pintor i novel·lista, també es va interessar pel teatre. Les seves comèdies més conegudes, *Kurka Wodna* (La gallina d'aigua, 1922) i *Szewcy* (Els ataconadors, 1934), tracten en abstracte els conflictes humorístics entre situacions i personatges completament imaginaris. En els seus escrits teòrics, Witkiewicz manté l'exigència de la «forma pura», lluita contra tot naturalisme tradicional i de via estreta, així com contra el simbolisme que pesava molt sobre les tradicions culturals del seu país. Després de 1956, és a dir, després de la caiguda del stalinisme, Witkiewicz va esdevenir un model, un estendard i, per aquest fet, la seva obra va contribuir poderosament a tirar endavant el nou moviment cultural, a donar-li base, a alliberar-lo. D'altra banda, Witkiewicz posseeix una originalitat que fa impossible tota confusió. És cert que va tenir molta influència dels moviments d'avantguarda entre 1910 i 1920 (influència que, d'altra banda, va marcar els principals països de l'est europeu), però ell tenia un sentit superior del teatre i del divertiment, que el singularitzava molt. La seva obra, sobretot la dramàtica, posseeix una fisonomia ben particular i constitueix un canvi en la cultura polonesa. No obstant això, el fenomen està circumscribit en el temps i en l'espai, amb una significació històrica però amb límits. Les seves peces, que es compten per desenes, segueixen una evolució ben característica.

Wariat i zakonnica (El boig i la religiosa, 1925) encara es ressent de certes influències simbolistes o expressionistes, tot i que es distingeix per un humor que ho posa tot cap per avall. A diferència d'altres dramaturgs d'avantguarda, els seus contemporanis, Witkiewicz va del dret al fons de les coses, basant-se en l'acció i no en la rèplica. Així aconsegueix de crear un moviment escènic sorprenent. *La gallina d'aigua*, d'alguns anys més tard, té una intriga on els sentiments i les afeccions troben sempre solucions imprevistes. L'obra no reposa sobre símbols o sobre automatismes, sinó sobre les casualitats de la vida, que són sempre versemblants encara que siguin sorprenents. S'hi reconeix la influència de les seves teories (la «forma pura») però de manera a penes perceptible, perquè la seva inspiració es mou amb gran llibertat en el terreny minat de les relacions entre els homes. En la darrera fase de la seva producció, que *Els ataconadors* representa típicament, apareixen les reflexions de caràcter social, sempre apuntalada per un humor corrosiu. I això és perquè, entretant, l'avantguarda, i particularment el surrealisme francès, havia trobat un suport en l'activitat o, com a mínim, en la reflexió política. D'altra banda, l'exemple de Maiakovski no era tan llunyà.

Així doncs, la figura de Witkiewicz se situa en una important via històrica. Dóna un exemple el significat del qual sobrepassa el de les seves obres. No

oblidem que, durant molt de temps, potser durant segles, el teatre i la cultura d'Europa s'havia concentrat en algunes grans capitals: París, Londres, Berlín, Viena. Els altres fenòmens culturals podien tenir un cert eco, però eren marginals, provincians. Aquest moviment de concentració, amb tots els perills que comportava, es va disgregar de mica en mica. Es va començar a formar un teatre i una cultura de caràcter polimòrfic i policèntric, encara que les comunicacions entre els diferents centres esdevinguessin prou ràpides. Witkiewicz apareix com el prototipus d'un moviment autònom, nodrit d'un moviment general, que va tenir successió com es troba rarament en la història de l'avantguarda teatral. Se'l representa prou sovint a Polònia, on se'l veu com una font de descobriments; però també es perpetua a través de l'obra d'autors novells i en els nous moviments teatrals que parteixen de les mateixes bases i segueixen la mateixa via en la recerca de noves raons de ser per al teatre. Importa poc que aquesta recerca sigui sovint incomodada per la situació política (una situació que, ja a *Els ataconadors*, es revelava omnipresent i opressora, encara que destinada a grans desordres.

L'espectacle teatral a Polònia es beneficia amb l'aportació d'alguns directors creadors. Durant diversos anys, a Nowa Huta, barri obrer de Cracòvia, Krystyna Skuzanka intenta apropar el públic popular a un repertori prou avançat o, si més no, a uns muntatges avantguardistes. A Varsòvia, Erwin Axer, probablement el millor deixeble de Schiller, crea un teatre on ajunta la cura formal i una representació elaborada amb uns textos moderns prou audaciosos. Després d'una primera experiència a Lodz, Kazimierz Dejmek se'n va al Teatre Nacional de Praga, on es dedica sobretot als clàssics, amb un sentit humorístic i alhora crític.

Des de 1937, Witold Gombrowicz (1904-1969) s'estava a l'Argentina, on havia arribat empaitat pel perill nazi; des del 1964 vivia a França. La seva primera obra dramàtica, *Iwona, księżniczka Burgunda* (Yvone, princesa de Borgonya, 1938), representada a Praga el 1957, va tenir una gran influència a Polònia, potser una influència decisiva. *Iwona* presenta una situació de teatre històric tradicional, però de manera humorística pel truc del personatge mut d'Yvone, una desgraciada lletjona que arriba a dominar la cort amb el seu silenci obstinat i la seva oposició caparruda, fins que la cort es venja i la fa morir ofegada per una espina de peix.

Aquest gènere d'intriga és reprès i desenvolupat a *Slub* (Les noces, 1964), on la imaginació de l'heroi, sa i estalvi d'una guerra o altra, crea una cort de fantasia, contracta unes noces impossibles i degradants, provoca la gelosia i el suïcidi forçat d'un amic. És el tot dins un clima grotescament fúnebre d'un món en dissolució, en una mescla càdica de complexos psicològics.

Operet (Opereta, 1967) reprèn l'atmosfera absurdament patètica de l'opereta vienesa i la sacseja fent-hi bufar el vent de la història. El comte Agenor s'enamora d'Albertineta, molt jove, però per conquerir-la ho fa tot al revés. Albertineta aspira a la nuesa, és a dir, a la llibertat i al contacte de les

epidermis. Agenor, al contrari, la vesteix de les maneres més disparatades. I Albertineta només dorm, passiva, somiant la nuesa. Com d'altres tempestats, fan irrupció les guerres i les revolucions, les ruïnes, la història. El món d'abans s'enfonsa, els vestits s'esfilagarsen, se succeeixen els processos i les execucions. Sembla que ja no és possible la salvació, cap llum no aconsegueix trencar les tenebres. Però Albertineta, que es creu segrestada, violada i assassinada, reneix tota nua, lliure, enlluernadora. Una nota de Gombrowicz sobre el joc dels actors i sobre el muntatge revela la seva inspiració: «Música, cuplets, danses, decorats, vestuari, en l'estil clàssic de la vella opereta vienesa. Melodies fàcils, vellotes. Però gradualment, l'opereta és agafada pel remolí de la història i creix en demència. Efectes de borrasca, vents, llamps, més retòrics al principi, es transformen al segon acte, i sobretot al tercer, en borrasca real. Cal que les escenes shakespearianes del tercer acte siguin patètiques i tràgiques. El motiu central d'*Opereta* és l'oposició vestits-nuesa. L'home empresonat dins els vestits més estranys, més horrorosos, somia la nuesa». I encara continua: «...nuesa per sempre jove, joventut per sempre nua...»

L'obra dramàtica de Gombrowicz indica, per les seves imatges essencialment oníriques, un caminar tendent a aclarir com una edat mitjana aberrant, de tarots (és a dir, la visió burgesa de l'edat mitjana), condueix a una *Mittelerdeuropa* empresonada en formes estereotipades, que acaben per esclatar i deixen darrera un munt de ruïnes, però també un alliberament. La seva tècnica parteix d'un romanticisme hoffmanià, però en Gombrowicz l'humor és més sorollós i la «màgia» és descoberta. És singular que l'encontre i la topada de les civilitzacions hagin menat aquest autor a una expansió lliure i flexible, a aquesta seguretat en ell mateix, fins i tot quan enregistra la dolència humana i l'egocentrisme desenfrenat paral·lelament a l'ideal indestructible de la forma. Els contactes entre les tendències diverses i els diversos corrents entre els quals l'home es debat són també reveladors d'una imaginació cada cop més mestressa d'ella mateixa i triomfant, malgrat la confusió de llengües. És el cas aïllat i complex de Gombrowicz i dels autors que li són contemporanis, a Polònia i a Txecoslovàquia, i mostra com és preciosa la complexitat d'experiències, de creuaments, d'encontres, que permeten elegir i no obeir l'imperialisme cultural, avui més fort que mai, tant a l'Est com a l'Oest.

Es pot dir el mateix de Tadeusz Rozewicz (1921), encara que la seva experiència i la seva maduració més complexes facin que experimenti certes dificultats per desenvolupar els seus punts de partida. *Kartoteka* (El fitxer, 1960) conta els esdeveniments que li passen, a un polonès qualsevol, una nit qualsevol. El to és explícitament autobiogràfic. La trama passa d'una situació a l'altra, d'un personatge a l'altre (ben diferents) amb una desimboltura perfecta, com deixant-se anar. El que atreu més és l'humor, tot particular, desfermat, somrient, gairebé indiferent, però bàsicament destructor. L'obra podria passar onsevulla, no cal reconèixer-hi un Estat socialista, sinó més

aviat un aspecte de la condició humana. És la desfeta davant dels mecanismes que sempre són els més forts en l'existència i en la socialització. Una desfeta que, no obstant això, deixa lloc a la consciència irònica, vertadera triomfadora d'aquesta llarga divagació que va del crepuscul a l'alba.

Grupa Laokoon (El grup de Laocoon, 1962) relaciona una sèrie de converses sobre les relacions convencionals o falses entre la burgesia i l'art. *Swiadekowie - czyli Nasza mala stabilizacja* (Els testimonis o La nostra petita estabilització, 1963) es refereix al terme d'estabilització que s'havia començat a Polònia com, més recentment, el de normalització a Praga. La resignació a la mediocritat de la vida, encara que per justificar-la s'usin mots majestuosos; la seva reducció a valors menors, mesquins o ofegadors, encara que alguna cosa que podria explotar d'un moment a l'altre n'amenaci l'equilibri fals. L'estil sec i tènue d'aquesta obra el trobem en la peça en un acte *Akt przerwany* (Acte interromput, 1965) que és, una mica, l'aplicació de l'aforisme «una jugada de daus no abolirà mai l'atzar». Atzar, creació artística, possibilitat i disponibilitat: és un joc de miralls que, confiat en la interpretació creadora del director, pot oferir damunt l'escenari variacions brillants i que toquin la comicitat.

Les tres obres de 1965, *Smieszny staruszek* (Un vel estrany), *Vyszedł domu* (Partit de casa seva) i *Spaghetti i miecz* (Els espaguets i l'espasa), es caracteritzen per un més gran realisme damunt de l'escenari o bé per paradoxes burletes.

Amb la seva obra *Imienia Wladzu* (Els noms del poder), representada el 1958 a Nowa Huta (avui el primer centre industrial de Polònia), Jerzy Broszkiewicz s'enfronta amb el tema del poder i les seves vicissituds, que era d'estricta actualitat després dels esdeveniments que s'havien desenvolupat a Polònia entre 1947 i 1956, i que interessaven l'opinió pública de manera immediata. Aquesta obra reprèn, amb noves perspectives, uns temes que agradaven molt als expressionistes. Una forma plena d'imatges remet a unes situacions històriques ben determinades. La història fa aparèixer periòdicament una alternativa: el poder serà exercit en nom del poble i sobre el poble o bé en nom del poble i, efectivament, pel poble? El conflicte dramàtic esclata per primera vegada sota la república romana, i veiem el cònsul Claudi, partidari d'una fermesa que sacrificaria el poble, actuar contra un altre cònsul que només actua en interès del poble. Claudi fa estrangular el seu rival pels seus amics polítics. En el segon episodi ens trobem a Espanya. Quan es morí, el rei Felip voldria per hereu el príncep Joan, representant del segon sistema. Joan refusa perquè no pot acceptar el poder de mans de qui l'ha exercit d'una manera contra la qual ell lluita. Així doncs, dos nets de Felip es disputen el tron i els dignataris de la cort donen la palma al menys molest. En el tercer episodi, el teló s'aixeca i ens mostra una cel·la del nostre temps. Després d'una breu successió d'esdeveniments, veiem un detingut que surt triomfalment de la presó, aclamat per la gentada; havia estat empresonat per ser el seu representant. El carceller es tanca dins la cel·la per temor a ser linxat. La gent

mata el denunciant. La sort es gira. L'elaboració formal i conceptual és servida per un llenguatge dramàtic intens i nodrit d'experiències (les referències històriques s'han de prendre en un sentit completament al·legòric). El major interès d'aquest drama singular són les al·lusions a la situació polonesa, a la revolta contra el poder stalinista. Però, malgrat els seus motius de validesa, aquesta actualitat corre el risc d'oferir un quadre esquemàtic i massa forçat a ser un exemple perdurable. En el decurs dels anys següents, Brodzkiewicz produeix una obra dramàtica molt variada en les intencions i en la forma, per així proporcionar un repertori als teatres polonesos.

Actualment la dramaturgia més complexa i completa és la de Sławomir Mrozek (1930). Els darrers anys ha assolit una reputació internacional, s'ha instal·lat a Itàlia i, quan l'ocupació de Praga, ha pres posició contra l'acció del govern polonès. Potser Tadeusz Rozewicz és qui millor representa l'estat d'esperit estès al seu país i a la cultura polonesa; en certs aspectes, també té una personalitat ben definida i característica; però després del debut, molt brillant, de *Kartoteka*, no ha aconseguit desenvolupar, en la seva obra dramàtica, un discurs coherent. Mrozek, que als començaments era periodista i dibuixant humorístic, va debutar el 1961 amb un espectacle de tres peces en un acte: *Na pełnym morzu* (En alta mar), *Karol*, *Strip-tease*. En aquestes obres hi ha una certa influència de Ionesco, sobretot des del punt de vista de l'estructura, on les intrigues tenen un caràcter essencialment al·legòric. Però és evident que va més enllà, cap a objectius precisos que es relacionen amb una situació actual, i això en un sentit positiu i no simplement catastròfic. Aquestes tres peces reivindiquen per a l'individu el seu alliberament d'una sèrie de poders que el condicionen, entre els quals s'hi pot comptar la moralitat, és a dir, l'ideal. *En alta mar* és l'abdicació de si mateix en nom del sacrifici en favor de la col·lectivitat. Els personatges d'*Strip-tease* són reduïts a l'esclavatge per una mà gegant que se'ls imposa i els terroritza. A *Karol*, la bojeria i la violència de dos trinxeraires fan caure un metge del seu poder.

Policja (La policia, 1958) ens permet assistir al joc de poders, a una alternança de forces que se superposen i s'entrecruen, de manera que l'opressió es fa general. Els papers de carceller i de presoner, de botxí i de víctima, es transformen contínuament, els uns esdevenen els altres, els uns es nodreixen dels altres; i això és arreu, fatalment, seguint les lleis històriques implícites dins el concepte d'Estat, que esdevenen absurdes. Per a l'espectador, és fàcil treure algunes deduccions de la paròdia tràgica a la qual assisteix.

La peça en un acte titulada *Meczenstwo Piotra Ohey'a* (El martiri de Pere Ohey, 1959), on un heroi modest i submís gosa desafiar el perill mortal d'un tigre, dóna llum a un mecanisme pel qual la societat intenta fer de l'individu la seva víctima.

És prou clar que, en aquest primer període, Mrozek tendeix sobretot a estigmatitzar la situació històrica del seu país, sense voler però definir i concloure un discurs que ell pressenteix que té un abast més ampli. Més aviat

exposa una sèrie de constatacions que li inspira l'actualitat. Per aquest fi, utilitza metàfores transparents —és en la metàfora que el drama troba, avui, el seu mitjà d'expressió més dúctil i més eficaç— sense sobrepassar un propòsit, fet sobretot d'humor i de reflexió tant dels eslògans ideològics com de la realitat profunda i efectiva de l'home. A *Indyk* (El gall dindi, 1961), Mrozek recorda el clima de l'imperi austro-hongarès i la set de llibertat que regnava aleshores, per compondre un himne a la llibertat i a la independència de la persona. Tracta els caràcters amb habilitat i amb una psicologia penetrant. Si la revolta pot semblar inútil, en canvi deixa una petjada que no es pot borrar fàcilment. En aquesta obra, Mrozek deixa transparentar una emoció sincera i prou clara. Una vegada més, el caminar del perseguit manifesta la veu de l'esperit. Gràcies a una sàtira amarga i a l'actualitat de certes experiències, aquests termes dialèctics, que podrien semblar de tradició romàntica, adquireixen una perfecta evidència i potser marquen un punt culminant en la claredat de l'expressió.

Tango (1965), muntat fins i tot a Varsòvia, ha fet conèixer el nom de Mrozek en els millors escenaris d'Europa. No és un cas fortuït: els personatges de l'obra i la seva ambigüitat tenen una força general, encara que, al principi, sigui la situació polonesa allò que els fa. S'ha discutit molt sobre el missatge eventual de *Tango*. Molt probablement, l'autor no tenia un propòsit explícit. Simplement, va descriure sense cap segona intenció el drama de les generacions que s'han succeït a Europa durant aquest darrer mig segle. Per una part, s'hi pot donar la interpretació que es vulgui. Però queda un fet: aquest drama fa sortir un procés històric que l'autor exposa fent-li una mirada allunyada i paradoxal, sense deixar-se arrossegar per cap facció. L'estil de Mrozek comporta una manera freda i sense pietat, girada sobretot cap a les conclusions possibles de l'observació. Així doncs, no hi ha cap directiva precisa que comandi el xoc de les diverses tendències que es reconeixen en *Tango*. D'una banda, les pseudo-intel·lectuals d'una burgesia sempre disposada a cedir i a autodestruir-se. De l'altra, una força bruta, gairebé estàtica, que empra la violència per la violència i que, des de la seva posició subalterna, acaba per estendre la seva hegemonia sobre tota la família. El tango final, quan Edek es treu de sobre l'hereu Artur i dansa amb Eugènia, el vell i digne representant del passat manifesta les aliances imprevisibles i innobles que es poden realitzar de sobre. Aquí Mrozek sembla ajuntar-se amb Witold Gombrowicz, si més no el Gombrowicz d' *Opereta*, la seva darrera peça, amb caràcter de faula, però una faula pròxima a nosaltres i no medieval, com a *Iwona*.

Entre les experiències que han marcat aquests darrers anys, una de les més significatives ha estat la de Jerzy Grotowski (1933) en prendre i desenvolupar considerablement les idees esbossades per Stanislavski. Amb la col·laboració de Ludwik Flaszen, Grotowski va treballar, a partir de 1959, a la petita ciutat d'Opole on va crear el Teatre-Laboratori; des de 1965, s'està a Wrocław, on ha integrat el seu teatre en un institut de recerca sobre l'art de l'actor. El

repertori d'obres muntades ens dóna una primera indicació sobre els eixos del seu treball: *Caïm* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Dziady* de Mickiewicz, *Kordian* de Słowacki, *Akropolis* de Wyspiański, *Hamlet* de Shakespeare, *La tràgica història del doctor Faust* de Marlowe, *El príncep constant* de Calderón, en traducció polonesa de Słowacki, i *Apocalypsis cum figuris*, una versió teatral de l'*Apocalipsi* de Joan. Aquesta elecció demostra ja que Grotowski es decanta cap a temes de caràcter mític, capaços d'expressar una civilització del subconscient amb una perspectiva antropològica. L'estructura de les obres ha de deixar una llibertat absoluta de transformació i oferir a l'actor una eina útil per a les seves recerques, per a la seva temptativa d'anar fins al final del seu cos i del seu esperit. Grotowski presenta els espectacles en sales petites on no hi ha escenari i on el actors es barregen amb els espectadors, en una sèrie de lligams escènics. Els espectadors no poden ser gaires, no poden passar dels vuitanta per veïllada. Els actors són una desena i no canvien en el decurs dels anys. Entre ells, Ryszard Cieslak sembla, per la seva manera d'expressar-se, el producte més acabat de l'ensenyament de Grotowski.

Com es pot constatar, Jerzy Grotowski és estrany a tota la problemàtica que es relacioni amb una situació social contingent. Inaugura un mètode que té tres objectius:

« a) Incitar a un procés d'autorevelació, remuntant-se fins al subconscient, però canalitzar aquesta incitació a fi d'obtenir la reacció volguda.

» b) Saber articular aquest procés, disciplinar-lo i transformar-lo en signes. Això vol dir, concretament, construir una partitura, les «notes» de la qual seran petits elements de contacte, reaccions als estímuls del món exterior. El que nosaltres anomenem prendre i donar.

» c) Eliminar, en el procés creador, les resistències i els obstacles causats pel propi organisme corporal i psíquic (l'un i l'altre formen una totalitat).»

Investigadors i alumnes estrangers col·laboren amb Grotowski, perquè ell vol que el seu institut sigui un lloc de trobada, d'observació i de destil·lació d'experiències dels punts de vista més diversos, inspirant-se en una precisió i d'un esperit de conseqüència de tipus científic. L'acció teatral neix, doncs, de la trobada, de l'intercanvi i de la confessió sincera, d'una oferta mútua de si mateix, feta a fons, fins a una autorevelació esquinçadora que porti a conèixer-se i a guarir-se.

L'any 1967 Ludwik Flaszen escrivia: «L'objecte propi del teatre, la seva partitura singular, inaccessible als altres gèneres de l'art, és —com diu Grotowski— la partitura dels impulsos i de les reaccions humanes: el procés psíquic, exposat per les reaccions corporals i vocals de l'organisme de l'ésser humà.» Flaszen digué també: «Es tracta de crear un misteri laic... a través de la profanació dels mites i dels rituals, de manera blasfematòria... L'actor no imita ni simula. És ell mateix. Executa l'acte de confessar-se públicament.» I Grotowski diu: «L'art de l'actor és molt proper a la prostitució... L'actor repeteix el gest de la redempció... Buscar en què el teatre és irremplaçable...»

«L'actor que executa un acte d'autopenetració, de despullament, d'ofrena d'allò que hi ha en ell de més íntim, ha de disposar de la possibilitat de manifestar impulsos psíquics tan tènues que semblaria que encara no han tingut el temps de néixer, de fer-los passar a l'esfera de la realitat dels sons i dels gestos, uns impulsos que, en el nostre psiquisme, dubten en la frontera del real i del somni. En una paraula, ha d'estar en situació de construir el seu propi llenguatge psicoanalític del so i del gest, igual que un gran poeta realitza la seva pròpia llengua del mot. Si, d'altra banda, prenem en consideració, per exemple, el problema del so, la plasticitat de l'aparell respiratori i vocal de l'actor ha d'estar considerablement més desenvolupat que el de l'home del carrer. A més, aquest aparell respiratori i vocal ha d'estar en disposició de realitzar cada reflex sonor tan ràpidament, que el pensament, que li treuria tota espontaneïtat, no tingui temps d'ajuntar-se-li. A més, l'actor ha de desxifrar tots els problemes del seu organisme que li siguin accessibles. Ha de saber el mitjà de dirigir l'aire, portant el so dins la part del seu cos que produeixi sonoritats que semblin haver estat amplificades per diferents tipus de ressonadors.»

L'actor es troba en un estat de disponibilitat passiva amb la finalitat d'executar una partitura activa. S'utilitza un llenguatge metafòric per dir allò que és decisiu. I això es fa amb humilitat, amb la disposició d'esperit del qui vol, no fer això, sinó renunciar a no fer-ho. Altrament, l'acte esdevé una impudícia i no una ofrena. L'actor ha d'actuar en estat de trànsit. Ha de realitzar el do de si mateix completament nu, en la seva intimitat més profunda, amb confiança, com en l'amor. Li cal conjugar autopenetració, l'excés i la disciplina de la forma. Aquest acte condueix a un paroxisme que dóna la pau. No hi ha d'haver exercici d'habilitat, sinó la recerca d'un sistema que engendra el procés inexpressable i incompreensible de la donació de si mateix. L'elaboració de l'artifici escènic es fa per mitjà d'ideogrames (gestos, sons) i es reclama associacions en la psique de l'espectador. L'espectador, en contacte amb la representació, nodreix una autèntica necessitat espiritual i desitja realment analitzar-se.

Mitjans pobres, espectadors poc nombrosos. Arquetipus, és a dir, mites: religiosos, biològics, nacionals. El sagrat en tant que profanació i adoració. Gràcies a l'art, pujar dalt d'una foguera acomplint un acte d'ofrena. Deslliurament dels complexos, com en un tractament psicoanalític. L'espectacle, acte de psicoteràpia social, provocació i excés, lluita psíquica amb l'espectador. El director: component sàdic; l'actor: component massoquista.

«Per bé que el nostre teatre utilitzi freqüentment textos clàssics, és un teatre contemporani perquè confronta les nostres a rrels i els nostres estereotips actuals, i permet que considerem el nostre avui en la perspectiva de l'ahir, i el nostre ahir en la perspectiva d'avui. Per bé que aquest teatre vagi fins al llenguatge del gest i del so complementari, perceptible més enllà del teixit

de la paraula, i que un home que no conegui la llengua en la qual es fa la representació la pot comprendre, aquest teatre ha de ser un teatre nacional perquè reposa en la introspecció i en el super-jo social, format en un clima nacional definit i inseparable d'ell.

»Si volem sondejar realment i profundament la lògica del nostre comportament i del nostre pensament, i arribar a les capes més amagades que en són el motor secret, tot el sistema de signes construït per a la representació ha de fer una crida a la nostra experiència d'avui, a la realitat que ens ha sorprès i format, a aquesta llengua que dóna raó al gest, al murmuri, a l'entonació observada al carrer, durant el treball, al cafè, en una paraula, que emana dels comportaments humans fets per a la nostra observació. Parlem de profanació. Què seria, sinó, més que una certa forma de manca de tacte, que reposa sobre la confrontació brutal de les nostres proclamacions i de la nostra pràctica quotidiana, de les experiències dels nostres pares vives en nosaltres, i de la nostra recerca d'un camí de vida còmode, o de la nostra concepció d'una lluita per la vida, dels nostres complexos individuals i dels de tota la societat?»

Naturalment, només és possible parlar d'aquest teatre després d'haver vist els espectacles. Els dos únics als quals hem pogut assistir a Europa occidental són, fins ara, *Akropolis* i *El príncipe constante*. No sabríem descriure'ls millor que amb les frases de Grotowski, de les quals hem citat les que sintetitzen el seu propòsit. Igual que, en Goldoni, l'art poètic corresponia estretament a les obres, en Jerzy Grotowski els espectacles corresponen a les anàlisis. No es pot trobar millor crític i historiador de Grotowski que ell mateix: fenomen molt rar, gairebé únic, en la cultura contemporània. Com és única, d'altra banda, l'experiència que segueix, per camins solitaris, que recorden els de Heidegger a la recerca de la veritat dins un bosc. Per ser objectiu cal no oblidar un detall: per bé que les seves tendències estètiques estiguin en contrast total amb les que oficialment hi ha hagut a Polònia, el govern continua subvencionant el seu institut, encara que sigui modestament. Certament, les investigacions de Grotowski, les manifestacions públiques de les quals només s'adrecen a vuitanta espectadors amb la finalitat de no perturbar-ne la intimitat, constitueixen el punt final d'una experiència que dura des de fa tres mil anys, malgrat els segles de vida, els alts i baixos, els moments més contraposats. Però si Grotowski posa un punt final, és també perquè obre moltíssimes possibilitats, encara impensables.

Txecoslovàquia

El teatre txecoslovac actual deu molt, també, al període entre les dues grans guerres mundials. Va ser llavors que se'n posaren les bases i que ell va

prendre forma. Més que l'episodi Karel Capek, han comptat els espectacles del Osvozone divadlo (Teatre alliberat) de Voskovec i de Werich, i el teatre D 34 del director E.F. Burian (D per *Divadlo*; fundat el 1934, el teatre canviava de número cada any). Jiri Voskovec i Jan Werich, (V + W), dos actors còmics de gran talent, varen presentar entre 1925 i 1935 una sèrie de peces satíriques d'actualitat, per bé que semblaven textos clàssics (Aristòfanes, Lucià).

Emil Frantisek Burian s'havia format amb les experiències més fortes de l'època (Piscator, Meyerhold). Els seus muntatges interpretaven políticament els textos més progressistes del teatre europeu. A més, com que era músic, va estudiar noves maneres d'inserir la música dins l'espectacle. També va recollir tradicions populars txecoslovaques i les va utilitzar per fer representacions harmonioses, d'on feia sortir l'esperit del seu poble.

Després de l'establiment del nou règim, i com en les altres democràcies populars, el teatre fou encoratjat per les autoritats, que el varen fer difondre a un públic més ampli. Els exemples de Burian, Voskovec i Werich, que eren comunistes, varen permetre una certa latitud en el pla de l'estil. De mica en mica, es va anar constituint una nova generació de directors. Els millors se separaren completament del model soviètic i s'aplicaren a investigacions formals autònomes.

Otomar Krejca i Karel Kraus, en el seu Divadlo za Branou (Teatre darrera la porta) es varen donar a un lirisme delicat. Al Narodni Divadlo (Teatre nacional), Alfred Radok va fer uns espectacles que donaven prova d'una imaginació molt viva. Jan Grossman, al Divadlo na Zabradi (Teatre de la balustrada), va donar lliure curs a una sàtira agressiva i a uns procediments que continuen la tradició de l'«avantguarda».

Els obstacles històrics sempre han impedit els pobles txec i eslovac de desenvolupar lliurement una literatura pròpia. Es va, així, d'episodi en episodi, fins al punt culminant que reflecteix l'adquisició de la independència moral, que fou *El valent soldat Chveik* de Jaroslav Hasek. Aquests darrers anys, unes perspectives inesperades, encara que potser provisionals, han creat un sentiment de cert renaixement. D'aquí una vasta floració en el pla intel·lectual. Ho testimonien, en teatre, les obres de Václav Havel, de Ladislav Smocek, de Pavel Kohout i de Milan Kundera.

Václav Havel (1936) apunta directament contra la burocràcia. Fent això, posa el dit a la naturalesa efectiva de l'Estat socialista actual. La burocràcia, el seu poder i les seves follies. A *Vyrozumeni* (La notificació, 1965) és la creació d'un llenguatge reservat a les relacions burocràtiques, un llenguatge portat naturalment a nodrir-se d'ell mateix, a esdevenir una arma del poder. A *Zahradni flavnost* (El garden-party, 1963) és la follia dels organismes liquidadors o inauguradors, que viuen una vida sense cap altra finalitat que ells mateixos i als quals es lliga la sort d'una neo-burgèsia dominant. La llengua de Havel és seca, esquelètica; només serveix per descriure l'objecte de

l'obra a través de la psicologia i el vocabulari dels personatges, amb una coherència que no deixa cap escapadòria a l'enemic.

Ladislav Smoček (1932), a *Bludiště* (Laberint) i a *Podivné odpoledne Dr. Z. Burkeho* (L'estrany capvespre del Dr. Zvonek Burke, 1966), pinta un món desolat, en descomposició. Pavel Kohout (1928), a *August, August, August!* (1965), desferma la brida a una fantasia poètica el subjecte de la qual està situat en el món del circ.

Aquesta dramaturgia té un caràcter precís. Participa directament en tot el moviment del poble txecoslovac per destruir les formes ofegadores que s'havien introduït en el règim i per treure'n els principis nous i positius. Tant en el terreny de l'espectacle com en el de la literatura dramàtica, l'orientació és prou clara, per bé que el moviment encara és a l'alba. Encara cal preguntar-se si les circumstàncies en permetran un desenvolupament franc i fructífer. De moment, això no sembla gaire possible, si més no d'immediat. Però, encara que només sigui un esbós, la contribució del teatre txecoslovac és una de les més importants de l'actualitat, justament perquè aquest teatre ha nascut d'una lluita i prossegueix una lluita concreta contra tots els errors dels darrers vint anys. Contribució molt important perquè s'ha format en el rigor d'una educació estilística severa, consagrada a la reconquesta del poder d'expressió en el si de les dificultats. I arriba a aquest poder creant de bell nou unes formes en contacte estret amb les vicissituds interiors, nascudes dels darrers desenvolupaments històrics.

A Txecoslovàquia, com a Polònia, a Hongria, a Iugoslàvia i a Romania, el teatre continua la seva tasca d'afirmar l'esperit de la nació a través de la seva llengua. Personatges i diàleg hi convergeixen. Certament, no sense dificultats, però tot teatre nacional ocupa un lloc precís i actua en la vida social.

A Romania i a Iugoslàvia també es desenvolupa una intensa vida teatral, amb un difusió prou àmplia dels espectacles. Liviu Ciulei és el representant teatral amb més riquesa en l'escola de l'espectacle romanès. Aleksandar Popovic, amb *Utva* i *La segona porta a l'esquerra*, és l'autor dramàtic iugoslau que millor interpreta els ferments actuals del seu país, des d'un punt de vista polític sense prejudicis.

El teatre polític d'avui

L'herència de Piscator

En els darrers anys s'ha produït un nou capgirament en el món del teatre. Hom s'encamina cap a nous objectius. Textos i espectacles manifesten el retorn cap a un «teatre públic» i, a mesura que van aclarint els seus propòsits, esdevenen explícitament polítics. Es tracta, en definitiva, del cicle normal autonomia-heteronomia, tal i com es va desenvolupar als segles passats, amb els seus punts culminants i les seves situacions de retrobament.

En els temes abordats trobem l'exemple de Piscator, més que no pas el teatre soviètic revolucionari dels anys vint. I sovint veiem com es prenen al peu de la lletra les consignes que Piscator havia llançat en la seva obra *El teatre polític* o, encara més, en els seus espectacles. Pel que fa a l'aspecte tècnic — ús del maquinisme en funció simbòlica— la seva línia de conducta ha estat pràcticament abandonada. Pel que fa a l'aspecte teòric, els seus descobriments han estat considerats fonamentals i s'hi ha tornat d'una manera radical. La negació de l'art que practicava el dadaisme esdevé per a Piscator la justificació de l'art coma instrument revolucionari, «anunciador de la voluntat inconscient de les masses» i, al capdavant, força de propulsió per assolir la consciència de classe, per arribar a la imatge màgica de la «revolució».

D'una manera ben normal, el moviment que Piscator havia suscitat a Nova York, gràcies a la seva escola (Julian Beck i Judith Malina, fundadors del Living Theatre van ser alumnes seus) s'enceta a l'Alemanya Federal, després del retorn del mestre al seu país. No hi troba gaires dificultats i el seu mestratge s'hi mostra més actual, més interessant, més funcional, podríem dir, que el de Brecht. Tot això, malgrat que Piscator havia sortit del partit comunista i es movia entre la nostàlgia revolucionària i els aspectes encara

vàlids i veritablement socialistes de la socialdemocràcia. Lògicament, el rebuig de Brecht de participar directament en els problemes més aguts del moment va limitar la seva resplendor i va disminuir el cercle dels seus continuadors. Per la seva banda, Piscator no va deixar mai de vincular-se amb el seu moment històric i als seus drames més significatius. Això es pot veure en els seus muntatges dels anys cinquanta que el menen a la direcció de la *Freie Volksbühne*

Aquesta explosió política va arribar ràpidament als Estats Units. I en primer lloc al Living, que durant uns quants anys havia limitat el seu interès al terreny estrictament teatral. Més tard va aparèixer una munió d'imitadors i de continuadors que van propiciar una veritable floració. A França van ser Armand Gatti i Arthur Adamov que a través de transformacions progressives de les seves dramaturgies van esdevenir portaveus de la lluita política oberta. A Londres va ser Peter Brook amb *US* i Joan Littlewood amb la sàtira *What a Lovely War!* (Quina guerra tan bonica!) i *El diari de la senyora Wilson*. Amb tota lògica, els esdeveniments polítics van contribuir a aquest canvi: la guerra del Vietnam, la presa de consciència del Tercer Món.

La cronologia d'aquest desenvolupament és ràpida.

Heinar Kipphardt (1922-1982) va ser a partir de 1950 *Dramaturg* al Deutsches Theater de Berlín-Est. Ja el 1952 s'aferma amb una comèdia espiritual *Shakespeare dringend gesucht* (Demanen Shakespeare amb urgència). El 1959 deixa Berlín-Est i passa a l'Alemanya Federal. El 1964 adquireix una gran fama amb *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (El cas de J. Robert Oppenheimer), dramatització prou fidel (treball d'un *Dramaturg* hàbil i conscient) del sumari obert l'any 1953 contra el savi i sobre les conclusions que van interessar un gran nombre d'escriptors, assagistes i periodistes. L'obra reprèn les línies mestres del *Galilei* de Brecht, és a dir, la defensa del lliure exercici del pensament científic. Els monòlegs estan realitzats a través d'un gran primer pla cinematogràfic de l'actor, projectat sobre l'escenari i sonoritzat. En relació amb Brecht, en aquesta obra no hi ha veritable elaboració intel·lectual. La polèmica no es desenvolupa en el terreny de la dialèctica. Simplement es fa unacrída per lluitar perquè la consciència tingui possibilitats d'expressar-se sense haver de tenir en compte la salvaguarda d'uns hipotètics valors superiors. Allò que té importància per damunt de tot és l'actualitat immediata del subjecte que produeix en l'espectador una impressió duradora. La relació entre el poder i la ciència es posa en evidència perquè es desprèn d'un conflicte real i greu. Ja en la gran època de Piscator i posteriorment, en els casos més diversos, els documents de la història havien esdevingut matèria teatral incendiària que sovint la interpretació de l'actor transferia amb tota cruïda damunt l'escenari (l'exemple més clàssic és *El procés de Joana d'Arc* fidelment reproduït pels Pitoëff, segons les actes del procés i més tard dut al cinema per Dreyer).

En les dues obres de Rolf Hochhuth (1931), *Der Stellvertreter* (El vicari,

1964) i *Die Soldaten* (Els soldats, 1967), la dramatització d'un esdeveniment històric, basat en personatges reals (Pius XII o Churchill), es fa més lliure: fins i tot hi trobem personatges de ficció. En unes altres paraules, l'autor s'inspira en uns exemples, sovint feliços, de la biografia novel·lada i els aplica a una història molt recent. Les dues obres van provocar emocions i discussions de tota mena i també protestes i censures. I això era degut al fet que Hochhuth arribava, a través de la seva interpretació, a unes hipòtesis que desconcertaven un públic acostumat a les versions oficials i que sovint el convenien.

Günter Grass (1927) és sobretot un novel·lista amb una certa inclinació cap al teatre. El 1957 va fer representar *Hochwasser* (Marea alta), obra en dos actes que reprèn els temes predilectes del «teatre de l'absurd», aleshores molt estès a Alemanya, i el 1959 *Noch zehn Minuten bis Buffalo* (A deu minuts de Buffalo), un acte prou singular i emocionant. El 1966 el Schiller Theater del Berlín-Oest representa *Die Plebeier proben den Aufstand* (Els plebeus assagen la insurrecció) en la qual el tema polític queda en primer terme. L'acció transcorre el 17 de juny de 1953. La revolta esclata al Berlín-Est. Un grup d'obrers entra al teatre on el Berliner Ensemble assaja una adaptació del *Coriolà* de Shakespeare, adaptat i dirigit per Brecht. Demanen a Brecht que redacti una crida de la classe obrera al govern per tal que es rebaixin les normes i el ritme de treball esdevingui més humà. Els obrers i els artesans expliquen com ha nascut la revolta i com s'ha estès per tot el Berlín-Est. Brecht escolta, sobretot per tal d'entendre com es desenrotlla una revolta i per treure'n elements figuratius o tècnics per introduir-los en l'assaig del *Coriolà*, quan els plebeus romans decideixen revoltar-se i són tranquil·litzats pel famós apòleg de Menenius Agrippa. Per als obrers en lluita la revolta és angoixant, tràgica. Per a Brecht, per contra, és una cosa que no es pot prendre massa seriosament, que només serveix per al seu muntatge teatral. Però els esdeveniments cada cop més dramàtics finalment sacsegen Brecht. Farà arribar una crida al govern, a través d'un intel·lectual que s'ha posat obertament al costat de les autoritats. Però la mateixa prudència que li havia permès fins aleshores evitar qualsevol polèmica, li dicta els termes de la crida: en les dues primeres parts desaprova totalment l'acció repressiva, en la darrera confirma la seva confiança en el poder. El govern farà difondre a través de la premsa de tot el món només la tercera part de la crida de Brecht, la que li és favorable. La resta no es donarà a conèixer fins més tard, per tal de justificar Brecht davant la història. El diàleg i els caràcters són incisius. La construcció dramàtica, això no obstant, és més aviat imprecisa i vacil·lant: no aconsegueix mantenir l'interès del públic. Tot recordant un episodi típic i molt proper, Günter Grass intenta aclarir les relacions entre el poder i l'intel·lectual que només pot realitzar els seus projectes (aquí el muntatge de les seves obres majors) tot pactant amb el poder. En resum, l'intel·lectual no pot realitzar-se plenament si no corre el risc de traïr-se. Deixant de banda la polèmica contra Brecht, que només es pot acceptar amb reserves, l'obra de Günter Grass, en el seu aspecte

programatic, decep les esperances que havien fet néixer un tema i uns personatges tan significatius.

La novel·la de Grass *Anys de gos* (1963) conté una part dialogada que es titula «Una discussió pública». L'autor en va fer muntar una versió teatral a Munic. És en aquesta obra on es demostren més clarament les seves qualitats de representació, gràcies sobretot a un humor sarcàstic, tot i que s'inclina cap a la pura diversió. L'objecte de la discussió, en un grup de joves, és Mattern, un personatge que simbolitza l'alemany mitjà, amb el seu passat nazi, no del tot enterrat. L'obra de Günter Grass enceta, en aquest darrer fragment, formes noves i personals, en les quals els cors i la presència de la joventut expressen el judici col·lectiu d'un univers social que també és nou.

Martin Walser (1927) va debutar l'any 1961 amb *Der Abstecker* (L'excursió), comèdia burleta, d'ambientació neocapitalista, amb miracle econòmic. Personatges típics: amo, criada, esposa. Una aventura prou normal, és a dir, clàssica, en un determinat tipus de teatre. La novetat rau en el clima: el del triomf nou de trinca d'una certa burgesia, els interessos de la qual es mostren a plenallum del dia, sense cap mena d'ideals que els camuflin. L'estil de l'obra demostra la voluntat de l'autor de ridiculitzar, de satiritzar, assolint, de vegades, un significat més profund. Sigui com sigui, hi ha una clara al·lusió a la nova situació d'Alemanya. El buit i la imbecilitat que l'obra constata en són els fonaments.

Les obres més importants de Martin Walser es refereixen un cop més al pas i als efectes del nazisme al seu país. *Eiche und Angora, Eine Deutsche Chronik* (Roures i conillets d'Índies, una crònica alemanya, 1962) ens mostra un nou soldat, Schweyk, durant els dies que precedeixen la fi del nazisme, quan les tropes aliades envaïen Alemanya. L'heroi és una víctima predestinada, un home senzill. Socialista sota el nazisme, va ser internat en un camp i serveix de conillet d'Índies per a experiments mèdics. Quan l'alliberen (després de tants anys de condicionaments psicològics), esdevé nazi. Massa tard, naturalment. No quedarà més remei que internar-lo a un asil, mentre que la seva dona, sotragada i alcoholitzada ingressa en un hospital. L'acció es desenrotlla en un pujol esdevingut *no man's land*, en el qual es produeixen canvis de front inesperats. L'autor té un cert humor, tenyit d'amarguesa, i un poderós sentit del teatre. A *Der Schwarze Schwan* (El cigne negre, 1964), el lloc de l'acció és un sanatori. Hi trobem uns metges ex-nazis i els seus fills, espaordits pel descobriment del passat patern que havien intentat amagar-los costés el que costés. El jove protagonista se suïcida. Hi ha realitats que no es poden amagar, es faci el que es faci. El drama té una estructura tradicional. I desenvolupa un tema que va obsedir durant més de deu anys la literatura alemanya, dramàtica i narrativa.

Els dramaturgs del Berliner Ensemble

Peter Hacks (1928) és un dels pocs intel·lectuals que van passar de l'Alemanya Federal al Berlín-Est per treballar amb Brecht al Berliner Ensemble. L'any 1961, Hacks declarava: «Sóc un adversari declarat de la literatura compromesa, és a dir, d'aquella literatura que té per meta subjectiva produir efectes extraartístics, tals com la filosofia o la moral. Però precisament l'art que no es fa pensant en efectes polítics és políticament eficaç. Sóc partidari d'una literatura no compromesa, feta per escriptors compromesos».

Efectivament, fins i tot si l'autor es fica en la història, de la qual en treu reflexions humorístiques de caràcter polític, *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* (La llegenda popular del duc Ernst, 1957) té com a objectiu oferir un divertiment teatral i espectacular. L'estil és brillant i directe. Però Hacks no hi assoleix, com havia fet el seu mestre Brecht, una moralitat ben clara. El mateix passa amb *Die Schlacht bei Lobositz* (La batalla de Lobositz, 1956) en la qual el to antimilitarista i el discurs a favor de la pau són més explícits, però allò que hi té més importància són les pintoresques aventures d'un grup de militars durant la guerra dels Set Anys o els seus caràcters, dels quals la fantasia no exclou la veritat psicològica.

Al repertori del Berliner Ensemble figuren també Erwin Strittmatter amb *Katzgraben* (1953) i Helmut Baierl amb *Frau Flinz* (La senyora Flinz, 1961) que intenten sobrepassar els límits estrets dels temes polítics obligats, a través d'un grapat d'efectes humorístics. Aquests van ser posats en relleu per Brecht, director, i per Helen Weigel, actriu.

Weiss

Peter Weiss (1926) aborda l'escenari el 1963 amb *Nacht mit Gästen* (Una nit amb els seus hostes), una obra irònica en la qual l'hoste amenaça de mort la família que ha comès la imprudència d'obrir-li la porta. L'hoste espera robar un tresor, però el tresor no apareix. Només apareix la violència: la mare i el pare són assassinats. Acudeixen els veïns que linxen el visitant. On es pensaven que hi havia l'or, només hi ha pastanagues seques.

Aquesta dolorosa història és finida,
marit i muller hi han perdut la vida
i també els assassins, ho sento molt,
jeuen morts damunt el trespol.

De l'or ens ve la corrupció
i en rebem mort i damnació.

Aquest divertiment en forma de faula amb moral denota, en Weiss, un inici d'interès per les possibilitats del mitjà d'expressió teatral i el desig de servir-se'n per presentar un apòleg. Però havia de ser en la història, passada o present, que Peter Weiss havia de trobar el material i els recursos que li van permetre edificar un nou tipus de teatre, principalment tot desenvolupant allò que Brecht havia intentat madurar en el seu període didàctic, entre 1928 i 1933. En alguns aspectes, podem considerar com a obra didàctica *L'òpera de tres vals* que va ser l'èxit més gran de públic que va conèixer Brecht.

Aquest èxit li va permetre moure's amb més llibertat durant els anys següents. Les possibilitats que aquest èxit li van proporcionar el van conduir a treballar amb més tranquil·litat en la direcció que havia triat, sense haver-se de plantejar el problema immediat d'un públic.

Amb totes les seves servituds, la necessitat de tenir un públic obliga a un control de si mateix que té una certa utilitat (podem pensar clarament en l'exemple de Dostoievski). Avui en dia les obres obertament didàctiques de Brecht tenen una importància més històrica que no pas teatral, en sentit estricte.

I és així com el gran èxit teatral que va obtenir Peter Weiss amb el seu *Marat-Sade*, el títol complet del qual és *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, representats al teatre de l'hospici de Charenton, sota la direcció del marquès de Sade*. Aquesta obra va ser construïda durant els sis mesos d'assaig al Schiller Theater, l'any 1964, a través d'una constant posada a prova de les escenes i, encara, més endavant, sota el control del públic. La divisió d'Alemanya en dos estats constitueix per a Weiss l'experiència directa de la inconciliabilitat entre la llibertat natural i els postulats de la revolució social; és el que l'autor especifica en parlar de Sade i de Marat: «El conflicte entre l'individualisme empès fins a les seves darreres conseqüències i la idea de la revolució política i social». Weiss va assistir a aquesta experiència una mica d'esquiltllentes perquè, un cop acabada la guerra, es va instal·lar a Suècia i només va conèixer els conflictes que sorgien entre els dos mons culturals. L'autor del *Marat-Sade* és objectiu i no es lliga amb cap de les dues orientacions. Més tard, sens dubte davant la pressió dels esdeveniments, Peter Weiss es va veure obligat a prendre partit d'una manera clara a favor de la revolució.

La situació dels *Marat-Sade* és la clàssica del teatre dins del teatre. Algunes de les seves coordenades parteixen de fets històrics. A l'hospici de Charenton els malalts mentals eren objecte de recerques terapèutiques i científiques. La hidroteràpia consistia en banys perllongats. La gran sala de banys ofereix el decorat de l'espectacle. A la representació de Berlín, l'espectacle començava amb una dutxa que es donava a un malalt completament nu. Una altra experiència mèdica: el joc dramàtic. És cert que durant els molts anys que

Sade va estar internat a l'hospici de Charenton va organitzar espectacles interpretats pels bojos davant un públic format, no només pels directius de l'hospici, sinó també per públic extern als quals divertien d'allò més aquestes representacions tan singulars. Peter Weiss s'imagina que Sade fa representar la mort de Marat (som al 1808 i, quinze anys abans, el marquès havia pronunciat el seu elogi fúnebre per mandat oficial). El moment culminant de l'obra és el moment de l'assassinat quan Charlotte Corday es presenta al domicili de Marat per dur a terme el seu projecte d'execució. Al voltant d'aquest moment, Weiss organitza un seguit de conflictes dialèctics: entre Sade i el director de l'asil que vol moderar l'agitació dels bojos; entre Sade i Marat (el conflicte central); entre un cor de gent del poble que glorifiquen la revolució i les autoritats presents a l'espectacle; entre el capellà exclaustrat Charles Roux, decidit per damunt de tot a seguir amb els objectius revolucionaris, i Marat que vol calmar els seus ardors; en fi, entre l'exaltació dels actors improvisats, duts per la violència revolucionària i la situació a l'exterior de l'hospici, és a dir, el triomf de l'imperi napoleònic.

Charlotte Corday sembla una aparició del destí, gairebé desproveïda de consciència: un instrument cec de la història. Actua en estat de trànsit. Aquest encavalcament de situacions crea un espectacle amb nombrosos recursos que el muntatge pot fer molt colorit, ple de sorpreses i particularment atractiu: aquest va ser el cas del seu primer muntatge, el de K. Seinarski i Peter Brook que va esdevenir cèlebre i que el mateix Brook va transcriure amb molta fidelitat a la pantalla. Les personalitats de Sade i de Marat respecten la imatge històrica que ens hem fet d'ells. El primer, víctima consentidora de la natura i de les seves lleis. El segon, que empeny els seus ideals fins a les darreres conseqüències, al preu d'un fanatisme de caràcter místic. De l'antítesi no en neix una solució, sinó una constatació que no pot ser més que imparcial.

Peter Weiss usa una versificació dramàtica que substitueix el lirisme tradicional per un humor fet de punxes agressives (i molt brechtiana), o bé el transport de la passió nua del tot que s'expressa a través d'afirmacions que tenen el valor d'axiomes. Hom té sovint la sospita que tot plegat no sigui més que una maquinària muntada amb finalitats espectaculars. Però el cert és que els seus engranatges estan ben greixats i roden a la perfecció.

Com en Brecht, però amb menys originalitat de pensament, l'evolució del teatre de Weiss ens proposa tres drames en els quals abunden les bones intencions, però on és difícil trobar un material veritablement teatral.

Die Ermittlung (La instrucció), creada el 1965, s'inspira en el judici que va tenir lloc a Frankfurt entre 1963 i 1964 contra els responsables del camp d'Auschwitz. L'acció reproduceix el mateix judici amb: el jutge; el representant de l'acusació que representa alhora el procurador i el representant de l'acusació civil; el representant de la defensa; els acusats que encarnen personatges reals; els testimonis que encarnen alternativament diversos

testimonis anònims. El treball de Weiss respon a dos objectius: una tria de materials capaços de posar en evidència el significat i els personatges del procés, i un tractament estilístic que, a través d'uns quants procediments, dóna a la documentació històrica un aire tràgic, fins i tot en la forma. Naturalment la tria mena a interpretar històricament els esdeveniments que ressorgeixen. D'altra banda, la seva revelació serveix per a provocar una forta emoció, de vegades, torbadora. Fins aquí Peter Weiss no ha fet més que trobar un objecte i donar-li forma segons una manera esdevinguda clàssica, particularment en el terreny del teatre polític.

En les seves dues obres següents, Peter Weiss reprèn, sense manifestar cap mena de dubte en el seu propòsit, els temes tradicionals, podem dir, de la protesta dels anys seixanta: la revolta del Tercer Món a *El fantotxe lusità* i els esdeveniments de la guerra del Vietnam a *Vietnam-Diskurs*

Der Gesang vom Lusitanischen Popanz (La complanta del fantotxe lusità, 1965) representa, a través d'un seguit de personatges simbòlics, l'opressió portuguesa a Angola i a Moçambic, en la història i en la seva actualitat. La construcció i els procediments tècnics són artificials, sobretot perquè l'obra és molt esquemàtica. Potser aquest artifici desapareix quan els actors són negres i per tant tenen la mateixa predisposició psicològica que els personatges (aquest és el cas del muntatge de Nova York). Els comedians construeixen damunt l'escenari un fantotxe fet de «maledicció, vergonya i horror», de «ferro blanc, bastons, parracs i palla». El fantotxe simbolitza els poders del capital, de l'Església i de l'exèrcit o, per ser més concrets, de Salazar que els reuneix tots en ell. Després ve l'esquena: els precedents històrics d'una dominació despietada, la revolta, la lluita del moment, la perspectiva d'un alliberament definitiu. Els comedians desenvolupen l'acció com si fos la seva creació espontània. Naturalment, tots els aspectes del tema són agafats de maneres simbòlica i per tal de crear tipus. En relació amb *La instrucció* el to s'ha fet més líric i més evocador; s'ajuda amb un seguit d'elements d'inspiració de caràcter cultural i reflexiu.

Vietnam-Diskurs, el títol sencer de la qual seria *Dissertació sobre el preludi i el desenvolupament de la llarga guerra d'alliberament del Vietnam com a exemple de la necessitat de la lluita armada dels oprimits contra els opressors, i sobre els intents dels Estats Units de destruir els fonaments de la revolució* (1968), ofereix un desenvolupament didàctic, fet d'exposicions, sovint en el sentit més restringit. La primera part recorda la història secular del Vietnam. La segona concerneix l'opressió francesa i després l'americana i els diversos governs per a sostenir-la. Havent de recórrer a les fonts històriques, Weiss dóna la paraula sobretot a l'enemic, és a dir, al govern americà i als seus representants. La dissertació s'organitza al voltant de cites i de resums que no aconsegueixen del tot la tasca. Ens adonem que el testimoniatge sovint és massa indirecte i, sobretot, a través de fonts històriques i no en el moll dels esdeveniments, agafats en la realitat del seu drama.

Handke

La darrera generació dels autors dramàtics en llengua alemanya ens ha reservat una sorpresa que significa, potser, un canvi, amb les dues obres de Peter Handke, austríac nascut l'any 1942. *Insults al públic* (1967) i *Kaspar* (1968) deixen de banda clarament l'objectiu polític o, en tot cas, l'afirmació d'una ideologia determinada. Peter Handke encara dues menes de relacions fortament teatrals: en la seva primera obra, els actors s'enfronten al públic sense preocupar-se de ser-li agradables o no, en una osmosi de pensament continuada i recíproca; en la segona, l'autor pren per heroi una figura llegendària del segle XIX, Kaspar Hauser, un ésser que quan s'aixeca el teló encara és primitiu i que va aprenent a usar el llenguatge fins a viure'n, tot estudiant-ne les possibilitats i apreciand-lo estèticament, però que pateix els assalts d'una colla d'«apuntadors», d'antuvi pedagogs diligents que acaben esdevenint persuasius i opressors gràcies a un llenguatge que es revela mistificador. Alhora que Kaspar intervenen un seguit de Kaspars més o menys fantasmagòrics. Les paraules no corresponen ja a les coses. La utilitat i la consciència nascudes del llenguatge s'anul·len, s'extingeixen. És el retorn a la natura animal. Els altres Kaspar fan «un soroll cada cop més infernal». Kaspar repeteix com una cançó de l'enfadós una frase simbòlica: «Voldria ser com ha estat un altre». Quan cau el teló Kaspar repeteix encara: « Sóc jo per pur atzar!»

Insults al públic voldria restaurar entre els actors i els espectadors una comunicació sense diafragma. *Kaspar*, subsegüentment, és el drama del signe. Cap de les dues obres no té personatges: es tracta bàsicament d'elements d'un cor, o d'elements significatius per la seva condició i, per tant, al·legòrics. *Insults al públic* aspira sobretot a una intervenció directa en la vida actual. *Kaspar* aspira a una recerca teòrica que s'expressi per mitjans de pura forma teatral. En ambdós casos hi ha una consciència trobada que intenta filtrar les experiències actuals fent servir l'escenari com a instrument d'enquesta.

Gatti

La figura més coherent en el terreny del teatre polític sembla que és la d'Armand Gatti (1924-1973), l'origen proletari del qual, la seva militància a la resistència i la seva presència al costat de pobles que fan o han intentat fer la revolució fan que la seva actitud sigui totalment legítima. Seguint l'evolució en curs, Gatti ha passat progressivament de les aventures personals, però vistes en un marc polític, a uns temes el punt de partida dels quals

continua sent individual però esdevé més objectiu i, sobretot, tendeix a significacions precises, en el pla dels esdeveniments on intervien finalitats revolucionàries. Tot i la seva pràctica de la direcció i de la interpretació, Armand Gatti té dificultats per trobar un mitjà d'expressió teatral que, tot i ser original, aconsegueixi acomplir d'una manera efectiva la seva funció i arribi a un públic (però, quin públic?). Tenim, malgrat tot, la impressió que Gatti sap explotar el millor camí possible.

En efecte, la seva obra que ha conegut una difusió més gran i, sobretot, que continua sent vàlida a través dels anys, és *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* (La vida imaginària de l'escombriaire Auguste Geai, 1962). En aquest fresc, ampli i original, del món on es van desenrotllar la seva infantesa i la seva joventut, l'autor dibuixa una biografia que fa tot l'efecte de ser rigorosa: al costat de la figura principal, la del seu pare Auguste a tres edats diferents, hi ha la del fill als nou anys i quan ja ha fet l'aprenentatge de realitzador de cinema.

El temps, l'edat, els personatges, els fets del carrer que va ser l'univers de Gatti es retallen en una mena de calidoscopi en el qual la vida del proletariat pren un sentit precís, en una atmosfera de baixos fons, entre les vicissituds del treball i de l'amor, amb les vagues, la guerra, les repressions i sobretot l'adhesió cada cop més ferma als ideals revolucionaris. Els quadres són molt breus i semblen flaixos. Els diàlegs són plens d'humor i de llenguatge popular.

Dos drames del 1964 van assolir un gran poder de comunicació i uns resultats segurs: *Chant public devant deux chaises électriques* (Cant públic davant dues cadires elèctriques), inspirat en el cas de Sacco i Vanzetti que comenten d'una forma molt original un seguit de públics diferents; i *La Seconde Existence du Champ de Tatenberg* (La segona existència del camp de Tatenberg), en el qual l'autor recorda el seu pas (quan tenia setze anys) pels camps de concentració.

Les seves obres posteriors tenen una temàtica molt més precisa: *V comme Viêt-nam* (V de Vietnam, 1967) i *La Passion du Général Franco* (La passió del general Franco, 1967), *La Naissance* (El naixement, 1968), sobre la guerrilla d'El Salvador i *Les Treize Soleils de la Rue Saint-Blaise* (Els tretze sols del carrer de Saint-Blaise, 1968), en la qual intenta reviuere un carrer que es va fer famós durant la Comuna i és amenaçat per un pla d'urbanisme, amb la intervenció d'un grup d'estudiants que actualitzen els ideals del seu passat. Aquestes són unes obres plenes d'imaginació teatral i molt clares.

En aquest sentit *V de Vietnam* és la més equilibrada, tant per la manera de tractar el tema, com per la construcció dramàtica, perquè Gatti hi vincula la guerra del Vietnam als conflictes i als desenvolupaments tecnològics que havien esdevingut monstruosos al Pentàgon en l'època de McNamara. A tot això hi oposa la natura, la seva llibertat i les seves lleis, que representa l'esperit del FAN. D'altra banda, Gatti es recrea en els enemics perquè les atrocitats que cometien són més fàcils de teatralitzar que el caràcter positiu dels amics.

En essència, l'obra evoca el funcionament inhumà d'una guerra menada amb la fredor d'una màquina per uns homes que semblen al seu torn mecanitzats perquè són indiferents a l'objectiu del conflicte i no fan més que el paper d'instruments. Un objectiu que és fals, perquè les veritables raons de la guerra s'amaguen rere pretextos ideològics. A l'escenari, aquests pretextos apareixen com la justificació hipòcrita de la manera d'actuar. Els invents espectaculars de Gatti són a l'alçada de l'estricta aplicació de la seva línia política que es declara revolucionària sense cap mena de dubte i sense cap mirament amb les organitzacions que se n'autoproclamen.

En diverses entrevistes, Gatti va expressar clarament les seves intencions. Tot vinculant-se a les grans orientacions de Meyerhold i de Piscator, va més enllà encara en el terreny de la politització. No tem enfrontar-se amb el marxisme tradicional quan afirma que està a favor de finalitats insurreccionals en el quadre de les èlites revolucionàries: «Vull un teatre que divideixi. No vull burgesos.» Perquè el llenguatge utilitzat pot influir el curs dels esdeveniments: amb els seus esquemes, els seus eslògans, les seves crides a l'ordre, el llenguatge burgès i petitburgès sobrepasa la seva funció primera; esdevé una forma de pensament que viu per ella mateixa i en ella mateixa; i que corrompra la revolució en la mesura en què la revolució s'assemblarà al llenguatge amb el qual ha estat pensada. Gatti creia haver arribat, en un determinat moment, a aquest «punt mort». «No hi ha cap dubte que pertanyo a la lluita de classes, però ara cal sobrepasar aquest estadi.» I diu, tot referint-se a Mao: «La idea de classe és una idea vella, aquesta paraula no representa cap realitat existent. Per què, en l'interior d'una classe que hauria de ser revolucionària, quants n'hi ha que segueixin efectivament la revolució?»

Gatti intenta, en primer lloc, renovar el llenguatge teatral per tal de desempallegar el text i l'espectacle dels llaços de la cultura burgesa, en nom d'una nova cultura. Que, gràcies sobretot a les seves tradicions, la pagesia tingui una cultura, és evident. Que aquesta cultura pugui ser més important que la cultura llibresca, no hi ha cap dubte. Per desgràcia és una cultura que la indústria cultural tendeix gradualment a destruir. Gatti n'era conscient. I era cap aquesta cultura que volia avançar. Les experiències del Maig del 68 el van menar a contestacions encara més precises: «Durant els fets de maig, vam fer a París un espectacle del tipus agit-prop. Vam agafar unes dues-centes quaranta diapositives de la Comuna de París i les vam projectar als carrers, acompanyades amb un comentari.» [...] «En la meua opinió, una obra no val res si no és escandalosa per a la seva època si no posa en dubte un determinat nombre de coses inherents a la seva època i si alhora no representa una forma d'insurrecció contra el sistema dominant.» [...] «Cal intentar integrar, en el terreny de la creació, el màxim nombre de gent... Cal fer una revolució per trobar un llenguatge adaptat a la realitat del nostre temps.» [...] «Discutir els problemes del país en el mateix moment que es plantegen és trobar la funció més elemental del teatre. Significa retrobar el moment en què

el poeta s'aixeca enmig de l'assemblea del poble i reclama l'atenció per atiar la consciència dels seus conciudadans, per tal d'intentar cristal·litzar les idees en suspens. El gest teatral és fatalment polític.»

Peter Brook

El 1967 Peter Brook (1925) va intentar amb *US* muntar un espectacle que reflectís directament una situació psicològica de gran actualitat per al públic anglès, a saber, la responsabilitat de cadascú davant la guerra del Vietnam. Alhora, Peter Brook intentava aconseguir una creació col·lectiva, en part improvisada, que establís una relació immediata i agressiva amb el públic, trencant tots els esquemes i explotant amb la màxima llibertat tots els recursos de l'escenari. A la pràctica allò que Brook volia era un examen de consciència. En un país anglosaxó això forçosament havia de conduir a denunciar una determinada Amèrica: a Moscou, per exemple, això hauria pogut, va dir Peter Brook, al·ludir l'acció del Viet-cong sostingut per l'URSS. Malgrat tot, Brook no va renunciar a aclarir formalment el tema fent servir moviments, objectes i psicologies.

El treball en grup va donar molt bon resultat atès que, malgrat la feblesa de la construcció, l'obra va rebre l'acollida que justificava les seves intencions i va causar un gran efecte sobre un públic tan aviat desconcertat com apassionat. En conjunt la premsa fou favorable a l'espectacle. Les representacions van durar molts mesos. Però aquell intent no va tenir continuació.

US reprèn amb prou fidelitat el mètode del «diari viu». Però centra el tema en dos joves. En el primer acte, veiem que el noi intenta suïcidar-se tot cremant-se; però la noia aconsegueix dissuadir-l'en. En el segon acte, somnien i es pregunten sobre la felicitat que espatlla el malson de la guerra. A l'actualitat, doncs, s'hi superposa un lleuger toc novel·lesc. Pel que fa a l'examen de consciència, Brook l'aprofundeix usant mitjans onírics. Com va dir clarament Bernard Dort en el transcurs d'un debat sobre «Participació, denúncia, exorcisme en el teatre actual» a Venècia, l'any 1967: «D'una banda, Brook munta en paral·lel dos fragments seguits molt diferents l'un de l'altre: documents sobre la guerra del Vietnam (US= United States) i un «reportatge» sobre l'actitud dels intel·lectuals anglesos davant de la guerra (US= nosaltres). És l'espectador qui ha de lligar les dues coses: més exactament, és l'espectador qui s'ha d'interrogar perquè és precisament ell qui constitueix el llaç d'unió entre les dues parts de l'espectacle. D'altra banda, Brook evita fer servir tècniques naturalistes, rebutja qualsevol mena d'il·lusió. No es tracta de fer creure a l'espectador que es troba al Vietnam o que participades

de dins en les incerteses d'un intel·lectual d'esquerres. Es tracta d'exposar, de la manera més obertament teatral aquests fets. Així, doncs, tot és teatre, no realitat. Però aquest teatre ens retorna a la nostra realitat: ens imposa que la creem, que la modifiquem.»

Dario Fo

A Itàlia, el teatre humorístic desenvolupat pel grup d'autors-actors Parenti-Fo-Durano tenia orígens morals explícits. En un món trapella eren testimonis de la seva confiança en determinats valors, del combat que duïen a terme per tal d'afermar-los, tot atacant els valors falsos. Les seves revistes còmiques *Il dito nell'occhio* (El dit a l'ull, 1955) i *Sani da legare* (Sans de lligar, 1956) representen a títol just la protesta moral de diverses capes de l'opinió pública. Mostren el ridícul d'una determinada gent i posen en relleu la seva influència funesta. Renoven l'aspiració a la revolta, tradicional d'ençà Pasquin i sempre present en el caràcter satíric dels italians. Parenti, Fo i Durano s'adonaven de quins són els interessos que guien la gent de la classe alta i de quina mena d'hipocresies es rodegem. En la mesura que podien, encertaven el tret i tenien el do de les imatges colpidores.

Il dito nell'occhio va obtenir uns grans beneficis. Però la censura va intervenir amb rigor a *Sani da legare* i l'espectacle es va veure molt afeblit. Les representacions es van acabar amb dèficit. El grup, que es basava en una unitat d'estil i d'opinions polítiques, es va haver de desfer.

Dario Fo va continuar escrivint en solitari. De vegades es lliura a les fantasies de la imaginació, de vegades al gust de la troballa i de vegades a l'antiga i sòlida comicitat verbal.

Gli arcangeli non giocano al flipper (Els arcàngels no juguen al milió, 1959) es basa en dos elements heterogenis: en primer lloc, un nus central, tret d'un relat de Frassinetti, de caràcter romàntic; en segon lloc, una crítica de la burocràcia i de la tecnocràcia modernes, en tot el seu horror. La sàtira pren cos en unes escenes d'una comicitat hilarant i descordada en la qual Fo ens demostra que sap descobrir la realitat en la qual vivim, tot posant-la de panxa enlaire.

A Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (Tenia dues pistoles amb els ulls blancs i negres, 1960), Dario Fo reprèn la història verídica d'un gàngster italià i un cas judicial de desdoblament de personalitat per tal de poder realitzar, com a actor, un doble paper: el d'un bandit cínic al qual no hi ha res que aruri i el d'un capellà modest i pacífic, però disposat, malgrat tot, a esdevenir combatiu. Els dos personatges reviuem al si d'una acció la finesa penetrant de la qual deixa pas a la nota patètica. Sota una pantomima brillant

s'amaga, en Fo, el vell sentit italià del teatre, amb la seva trapelleria específica. El mateix gènere que, en altres còmics, agafa formes populars i més aviat grolleres, en Fo es distingeix per una al·lusió més subtil, per un humor més aprofundit, lliure, fantasiós, que sobrepassa la referència realista per arribar a l'àmbit del «grotesc» i apropar-se al fantàstic de Hoffmann.

Després d'haver elaborat una manera típica d'expressió escènica (ahora com a autor, com a director i com a actor), Dario Fo aconsegueix enfrontar-se amb uns temes que tenen un interès concret per ells mateixos i aconsegueix, també, situar-los en una perspectiva oberta a les nostres preocupacions quotidianes. Podria ser que quan treballava a *Isabella tre caravelles un cacciaballe* (Isabel, tres caravel·les i un xarlatà, 1963), Fo tingués al cap el *Galilei* de Brecht que aleshores es representava a Milà i d'una manera més general les idees de Brecht sobre la necessitat d'enfrontar-se al món i transformar-lo, girant les seves pròpies armes contra ell. Cal afegir-hi la demolició de l'heroi idealitzat, que Schiller ja havia convertit en un objectiu dramàtic i que Brecht es va dedicar a desmitificar. Però en teatre les fonts i els préstecs tenen molt poc pes. Allò que compte és el desenvolupament. Dario Fo hi posa un estil personal i una força còmica que el menen cap a altres ribes: les de la cordialitat i de vegades de la facilitat però certament també les d'una polèmica substancial i abusadora contra la baixesa i l'estupidesa (sobretot les dels poderosos) que són un obstacle per a allò que hi ha en l'home de generós i de disponible.

Settimo, ruba un po' meno (Setè, roba una mica menys, 1964) amaga una moralitat espiritual sota el vel d'una situació de *Galgenlied* entre personatges singulars i transposats.

La colpa è sempre del diavolo (La culpa sempre és del dimoni, 1965) explota una situació històrica típicament milanesa, tot afegint-hi dos components: d'una banda, troballes de farsa i *lazzi* agafats de la *commedia dell'arte*: de l'altra banda, una interpretació de les cròniques medievals, adequada per deduir-ne les característiques d'un moviment pre-revolucionari. I tot plegat amanit amb una imaginació teatral sorprenentment inventiva.

L'al·legoria de *La signora è da buttare* (Una dona per llençar, 1967) «comèdia només per a clowns» és més aviat laboriosa i de vegades desinflada. Això no obstant, té una certa gràcia metafísica i una comicitat agressiva que dona excel·lents resultats. L'objectiu, aquest cop, és la societat de consum i, de manera més particular, els Estats Units. Però l'atac porta a una situació que, de fet, no presenta cap alternativa; en absència de sortida, l'únic que pot fer és consumir-se en ella mateixa. Arribat a aquest punt, Dario Fo va adonar-se que algunes experiències s'esgotaven i va abraçar la causa del teatre polític pròpiament dit, adreçant-se a un públic popular orientat cap a l'esquerra i fent els seus espectacles en sales improvisades, és a dir, en els llocs més diversos (gimnasos, refectoris, balls de patacada).

Així a finals de 1968, Dario Fo va muntar la seva *Grande pantomima con*

bandiere e pupazzi piccoli e medi (Gran pantomima amb banderes i titelles grossos i mitjans). Va abandonar el circuit normal dels teatres. Les representacions es van fer sota l'ègida de les cambres del treball i les cases del poble. Es tractava d'una revista política, semblant a les que havia muntat Piscator durant els primers anys de la seva activitat. Dario Fo hi va utilitzar els mitjans típics del gènere: cançons políticament instructives, pantomimes que representaven o bé elements realistes o bé «màscars» que simbolitzaven determinades forces socials o polítiques. La primera part de l'espectacle passa revista a la situació italiana de la immediata postguerra, després la lluita contra la monarquia, el clergat, els militars, els capitalistes, la premsa reaccionària i totes les forces conservadores, simbolitzades per un gran maniquí que acull en el seu si una gernació de ninots. La segona part presenta la situació de l'època: l'explotació dels obrers pels ritmes de les cadenes de muntatge, la repressió policíaca (particularment contra el moviment estudiantil), la lluita contra les inhibicions que mutilen l'amor i, finalment, el moviment revolucionari internacional, amb una cançó de Theodorakis que en puntejava l'evocació. Els diversos personatges s'expressen d'una forma popular. Acció i rèpliques aspiren a la comicitat. Dario Fo que, en les seves obres precedents, intentava conjuminar finalitats polítiques amb una recerca formal, va abandonar en aquest espectacle aquesta segona preocupació. Allò que volia era treure profit de la seva experiència escènica per reforçar l'esperit polític del seu públic i incitar-lo a una actitud revolucionària (potser en el sentit tradicional) i decidir-lo a emprendre un seguit de conquestes socials.

El *happening*

El *happening*, és a dir, l'esdeveniment, allò que passa, existia abans d'agafar aquest nom que va rebre gairebé per atzar i amb el qual algunes de les seves criatures es mostren desconfiades. El gènere va néixer a Nova York l'any 1959 per iniciativa d'Allan Kaprow. A Europa el primer happening va tenir lloc a Venècia, a l'illa de la Giudecca. El devem a Jean-Jacques Lebel. Però el fet que un esdeveniment, sense que ho esperem, esdevingui un espectacle s'ha produït sempre i Artaud va ser el primer a constatar-ho.

Els diversos creadors de *happenings* sovint donen altres noms als seus treballs. Això no obstant, el terme ha entrat en l'ús general. S'utilitza, fins i tot, com a títol de pel·lícules o de comèdies musicals. Es fan *happenings* com abans es feien *retrats*: amb la finalitat d'entretenir festes o reunions socials o bé en sessions de caràcter de celebració o culturals. Aquesta vulgarització és fatal, està a punt de matar el propi gènere.

Com va assenyalar Michael Kirby, l'historiador del *happening*, aquestes manifestacions van ser gairebé sempre organitzades per instigació de pintors o d'escultors, amb la intenció d'ampliar els camps de l'*action painting* i de la *young sculpture*. Hi predomina l'element visual. Però l'element sonor o verbal hi pot tenir un paper essencial. Més que qualsevol element purament tècnic, allò que caracteritza el *happening*, és el principi que l'engendra: el d'un desenvolupament «sense matriu» i sense cap altre significat que l'inconscient. El *happening* es vincula, doncs, a les innombrables manifestacions espectaculars en estat inconscient que es produeixen a la vida. L'actor hi fa un paper de vegades de simple figuració, de vegades d'interpretació, tot recorrent a la seva tècnica. Però com assenyala Kirby: «en un sentit funcional, no estètic o

creador». La improvisació no és de rigor encara que pugui considerar-se improvisat un espectacle sotmès a una regla d'indeterminació, en la qual «elements diversos i al·lògics, compresa l'acció sense matriu, són muntats junts de manera deliberada i organitzats segons una estructura compartimentada».

Una forma propera al *happening* i que sovint es combina amb ell és l'*environnement*, és a dir, l'elecció d'un ambient que té funció d'espectacle: un medi, un conjunt d'objectes reals o creats que, durant un temps determinat, pren forma d'espectacle.

No és difícil trobar precedents del *happening*. Les formes en són producte d'una evolució. L'origen més llunyà cal buscar-lo en les vetllades públiques que organitzaven els futuristes, els dadaïstes i els surrealistes. Aquest moviment va prosseguir amb el teatre Merz de Karl Schwitters, amb els espectacles de la Bauhaus i, especialment, amb la producció de Jean Arp i de Marcel Duchamp, basada en el regne de l'atzar. Més endavant, John Cage va transformar fets musicals en manifestacions espectaculars. Això no obstant, aquest caràcter derivat no impedeix que el *happening* es concreti i es desenvolupi sobretot d'acord amb un conjunt de reflexos i d'expressions del tot espontànies, que en fan un producte de la situació socio-cultural.

Els *happenings* que es van desenvolupar a Amèrica van allargar el *pop art*. En efecte, els pintors que els muntaven seguien els mateixos principis: reproduir irònicament les realitats del món modern, tot passant-les pel sedàs que constitueix aquesta reproducció. Organitzar una exhibició de cotxes, com a *Autobodys* de Claes Oldenburg, o bé construir un monument amb trossos de gel que es van fonent lentament al sol, com va fer Allan Kaprow a San Francisco, significa disposar de manera satírica, però indirectament, unes formes que ens dominen a la vida quotidiana, en la qual la natura és perpètuament contrafeta. L'esdeveniment crea, doncs, l'espectacular. Posa en evidència determinats caràcters que la consciència descobreix aleshores, tot i que pertanyen al quotidià. Els *happenings* de Kaprow són els més ben organitzats; les dificultats de realització s'hi redueixen gràcies a una tècnica apropiada i sovint a un fullet preliminar.

Jim Dine va ser el més fidel a la figuració pura. Robert Whitman, a la imaginació lírica. Claes Oldenburg, als aspectes més específicament espectaculars (a través d'accions que es renovaven sense parar).

Allà on el *happening* té més sentit és on la civilització tècnica assoleix el grau més alt d'expansió: el reflecteix objectivament, fa agafar consciència de la seva naturalesa i, per tant, no crida a una revolta romàntica, sinó que proposa un alliberament aconseguir a través d'un distanciament al qual no li falta un somriure. En uns països com els Estats Units o Suècia (on el representant més important del gènere va ser Oyvind Fahlström) que reuneixen les condicions volgudes, l'operació apareix prou natural.

Pel que fa a Jean-Jacques Lebel que va actuar sobretot a París, preconiava

la revolta contra la indústria cultural, contra el «sistema», contra la societat en tant que fals espectacle, al qual calia oposar un espectacle que intentés resoldre «la qüestió més important de l'art contemporani... la renovació i la intensificació de la percepció.» Els *happenings* de Lebel tenien tots aquest objectiu, el mateix que contenen els seus escrits teòrics. Tot mantenint una plena llibertat d'expressió, tendeixen a proposar una línia precisa, mentre que al *happening* americà allò que va acabar prevalent va ser el divertiment en estat pur (amb tot el que té de positiu).

El teatre del Tercer Món

Césaire

El desvetllament del Tercer Món, un dels fets històrics més positius de la postguerra, no podia deixar de tenir repercussions des del punt de vista cultural i artístic i, per tant, també en el terreny del teatre. Això no vol dir que en l'espai geogràfic del Tercer Món no hi hagués en el passat formes teatrals. Algunes, fins i tot, van assolir la seva maduresa. Però si ens limitem als pobles negres o semítics que van fer un salt de qualitat que els va situar en el mateix pla que les altres civilitzacions, va ser durant aquest període recent que la seva cultura, el seu art i els seus espectacles van prendre consciència del seu paper i de la seva missió.

Als Estats Units, per no dir res d'aquest gran fenomen que és el *jazz*, no han faltat els actors i els autors prestigiosos d'ençà de la Primera Guerra Mundial. El primer dramaturg americà d'aquest segle, Eugene O'Neill va reservar, en la seva obra, un gran espai per al problema negre. Com també, és clar, el dramaturg negre Paul Green. Com a actors negres de primera fila, citarem Paul Robesos i Canada Lee. Orson Welles va muntar, amb una companyia negra, un *Macbeth* situat a l'Àfrica. George Gershwin va crear una comèdia musical, una de les més reeixides i de les més representades: *Porgy and Bess* que transcorre en un barri negre i amb intèrprets negres.

A la dècada dels seixanta, els conceptes dominants en els cercles més avançats del moviment negre van passar del concepte de *negritud*, elaborat pel poeta martiniquès Aimé Césaire i pel poeta senegalès Léopold Sédar Senghor, a les noves actituds de LeRoi Jones i de Stokely Carmichael que reivindicaven per a la seva raça un primitivisme de caràcter vitalista (la ideologia arriba a aquests extrems per obtenir la separació de races i la creació d'un estat negre).

D'ençà que va anar a estudiar a París, Aimé Césaire (1913) va evolucionar en els ambients surrealistes i es va inspirar en aquest moviment, però amb un impuls èpic més complex i més espontani, per tal d'escriure poemes, dels quals, *Ei les chiens se taisaient* (I els gossos callaven, 1956) va ser adaptat al teatre. Del poema èpic al poema dramàtic, només hi ha un pas: això ha passat sovint a la història de la literatura. De fet, *La Tragédie du Roi Christophe* (La tragèdia del rei Christophe, 1961) té molt de poema dramàtic. Però, tot abandonant-se al lirisme, Césaire no perd mai el contacte amb una realitat psicològica complexa: la del món negre que intenta alliberar-se de la seva inferioritat tot assimilant els aspectes, tant negatius com positius, de la civilització blanca.

Abans, Aimé Césaire havia estudiat, en un assaig, la història de l'alliberament d'Haití de la dominació francesa i havia escrit la biografia de Toussaint Louverture. Henri Christophe que va succeir Toussaint, va disputar la sobirania de l'illa al francès Anne-Alexandre Pétion i es va fer proclamar rei. Es va envoltar d'una cort, va viure en un palau reial, va proclamar una legislació reformadora i va governar així de 1811 a 1820, amb tot de mesures que anaven de la pallassada a la megalomania. (Christophe va servir, segurament, de model per a *L'emperador Jones* d'O'Neill). Amb un llenguatge ric d'imatges i ple de força, Aimé Césaire dibuixa aquesta història des de les primeres vel·leïtats de grandesa fins al declivi i la mort de Christophe. Haití és molt a prop de la Martinica. A Césaire no li va ser difícil dibuixar el drama i la psicologia dels personatges. El seu Christophe simbolitza la tragèdia de tot el poble negre que intenta alliberar-se per mitjans diversos, fins i tot erronis, maldestres, però sempre generosos i destinats a actuar positivament, malgrat tot. En Christophe trobem fanfarroneria, crueltat, buidor; però també una vitalitat desbordant, una voluntat de realitzar els seus desigs, un esperit inflammat (molt pròxim a l'escalfor humana que trobem a la poesia de Césaire). En definitiva —com es veu en les darreres escenes— aconsegueix inspirar al seu poble una immensa gratitud i esdevé, així, el seu heroi. Les qualitats dramàtiques de l'obra són l'amplitud i el vigor; qualitats tradicionals, a fi de comptes, que es despleguen en llampecs, com d'una manera instintiva.

En el segon drama de Césaire, *Une saison au Congo* (Una temporada al Congo, 1965), els elements de la construcció són essencialment els mateixos: una gran volada lírica que esdevé dramàtica, un heroi que, aquest cop, és Lumumba. Un heroi, sens dubte, més conscient i sobretot més madur, amb un cert humor, aquí i allà. Tot i que els esdeveniments històrics són en aquesta obra més allunyats a l'experiència directa del poeta, el drama denota una humanitat sincerament viscuda que convenç. No s'hi sent, com en altres obres d'aquest gènere, el pes de la inspiració treta de reportatges periodístics o d'assaigs històrics. En realitat, per a Aimé Césaire, la desesperança i l'esperança dels pobles de color reviu en la vida i en la mort de Lumumba. És per això que Césaire se sent emocionat i colpit. Cal afegir, també, que

Césaire demostra un gran sentit de l'espectacle teatral: sap treure'n totes les seves possibilitats.

Naturalment se'ns planteja una pregunta: per a quin públic? Tenim raons per dubtar que sigui un públic del Tercer Món, és a dir, del món que genera el drama. Més aviat aquestes obres són per a un públic normal de teatre d'una gran metròpoli, orientat per una burgesia de progrés.

Kateb Yacine

La companyia de Jean-Marie Serreau que va muntar a França les obres d'Aimé Césaire, va representar l'any 1958 *Le Cadavre encerclé* (El cadàver encerclat) de l'escriptor algerià Kateb Yacine (1929-1989). Com es va observar més tard, hi ha una afinitat fonamental i involuntària entre aquest autor i Aimé Césaire perquè un i altre prenen per punt de partida la lluita contra l'opressió de la civilització europea i tant en un com en l'altre, la llengua serveix de suport a una emoció tan profunda que crea un lirisme desmesurat.

El lirisme de Kateb Yacine, això no obstant, és menys teatral, menys vinculat al tema, que és la lluita del poble algerià contra els francesos. Menys preocupat per donar referències precises i descriure fets concrets, Kateb Yacine enfila escenes gairebé independents, que contribueixen a formar el quadre espantós d'una situació exasperada, amb les crueltats a què mena tot plegat i les sacsejades que pateix la consciència del algerians. Aquests, això no obstant, continuen lluitant a canvi de greus sacrificis.

En altres obres —una farsa *La Poudre d'intelligence* (La pólvora de la intel·ligència) i una tragèdia *Les ancêtres redoublent de férocité* (Els avantpassats redoblen de ferotgia, 1959)— el mateix tema i els mateixos personatges són desenvolupats sota aspectes diversos. La imaginació de l'autor es lliura a creacions simbòliques sobre el destí del seu país.

El «Black power»

Ja hem vist com a Nova York el teatre negre es barrejava amb el teatre ianqui. Això tant des del punt de vista d'organització, com de l'artístic. Diverses companyies negres han conquerit la seva autonomia. LeRoi Jones va crear el Black Theatre Spirit House. S'hi representaven obres d'autors joves negres, interpretades únicament per negres. La finalitat era doble: crear un

art típicament i únicament negre; contribuir a través de l'espectacle a la lluita, a l'emancipació completa, fora de tot control directe o indirecte dels blancs. El New Lafayette Theatre potser tenia més abast perquè es trobava a Harlem (mentre que l'Spirit House era a Newark, Nova Jersey). Els autors titulars eren Ed Bullins i Ron Miller. Ed Bullins formava part dels moviments dels Panteres Negres. Participava directament en el moviment per un «teatre de carrer» que es va desenvolupar als Estats Units i per al qual es va redactar un programa-manifest en el qual es preconitzava una mena d'«agit-prop revolucionària negre». «L'ideal són comèdies curtes, seques, incisives. Temes contemporanis, textos satírics sobre personatges contrarevolucionaris d'actualitat i sobre els enemics del poble, temes humorístics i també comèdia per a nens, amb lliçons sobre la revolució: heus aquí els bons materials per a un teatre de carrer. I una cosa sorprenent i única que dóna a les masses imatges amb les quals es poden identificar, situacions provocatives. Caldrà posar a prova el sentit de realitats, agredir la consciència de cada individu que forma la multitud.»

LeRoi Jones va ser una de les personalitats més fortes, en el terreny cultural, del Black Power (que malgrat tot no renuncia de la importància històrica de precursors com Richard Wright, Paul Green, Langston Hughes). L'obra de LeRoi Jones que va tenir més ressò (fins i tot es va representar a Europa i se'n va fer una pel·lícula) es titula *The Dutchman* (L'holandès, 1964): en un metro, un negre experimenta dramàticament el sentiment de superioritat d'una blanca. Intensa i violenta, aquesta obra expressa l'exasperació de les relacions racials i la voluntat de resoldre-les d'una manera definitiva. La intenció política es fonamenta en bases psicològiques. En sobresurt un gran potencial dramàtic que usa de mitjans d'expressió nous de trinca, com demana la novetat del tema.

Home on the Range (La casa de la prada, 1966) enfronta un criminal negre, disposat a robar, i una família blanca que mira la televisió. Els blancs estan completament integrats al sistema i alienats, fins al punt de no saber parlar i d'actuar en una mena de deliri (fins i tot vocal) que els fa semblar titelles. Mentre que, tot i la desesperació que l'empeny al crim, el negre que s'ha ficat a casa seva conserva la seva autenticitat. Irrompen, i el salven, uns negres plens de vitalitat i d'alegria: la nova raça, el nou món, la nova història. És un apòleg, sovint humorístic, que vol afirmar, com si fos una aposta, una superioritat que significa —a part del fet racial— la superioritat de l'instint de vida sobre una civilització a la qual els seus propis invents porten a l'autodestrucció.

Una altra Amèrica

El Living Theatre

El Living Theatre (Teatre viu), que va començar el 1951, va esdevenir la imatge mateixa de les vicissituds que el teatre va viure durant els vint anys posteriors, amb els seus èxits i els seus fracassos. I això va ser degut al fet que es va beneficiar de dues circumstàncies de base: la primera és el fet d'haver madurat a Nova York, la ciutat en la qual la societat tecnològica ha engendrat les tensions més grans; la segona és haver lluitat per sobreviure, amb una tenacitat sense comparació, aconseguint diverses vegades renovar-se i evolucionar, tot travessant diverses repressions i renaixent de les seves cendres, com l'ocell fènix. Els dos fundadors de la companyia, Julian Beck (1925-1985) i Judith Malina (1926) es van conèixer de molt joves, quan freqüentaven l'escola de teatre oberta a Nova York per Erwin Piscator.

Al costat de la tradició de l'espectacle que s'havia format a Broadway, i d'ençà dels teatrets que van acompanyar els inicis d'O'Neill, sempre hi ha hagut una producció irregular, sovint provisional, que ha passat d'una iniciativa a una altra tot assegurant així la seva continuïtat que intentava escapar com podia de les exigències industrials. De vegades, el públic s'hi interessava, sobretot a Nova York. En tot cas, la dialèctica entre aquests dos pols de l'espectacle no s'ha aturat mai. Durant els anys que van precedir la Segona Guerra Mundial hi van contribuir el grup de teatre i els muntatges d'Orson Welles (ocupat sobretot a actualitzar Shakespeare d'una manera o altra: per referència al feixisme o tot recreant l'atmosfera màgica africana). Durant la guerra, els exiliats del nazisme hi van dir la seva: Piscator amb la seva escola, Brecht en els teatres universitaris (que, als Estats Units van tenir, i encara tenen, una funció positiva).

Les matrius culturals de Beck i de Malina són molt complicades; el millor que podem fer és extreure-les de les seves biografies. De 1951 a 1956, la seva activitat consisteix bàsicament en recerques a partir de textos excepcionals: Paul Goodman, Gertrude Stein, Brecht, Lorca. Allò va començar l'estiu de 1951, al pis de la parella. El desembre, l'activitat es va desplaçar a una sala de Cherry Lane. El 1952 va ser un any molt intens, sempre orientat cap a l'avantguarda: encara Gertrude Stein i Paul Goodman, *Ubu Roi*, *El desig agafat per la cua*. La policia tanca Cherry Lane per motius de seguretat en cas d'incendi. Els espectacles s'hi havien desenrotllat amb una certa regularitat i una mica d'èxit. Això no obstant, tot i que Julian Beck havia invertit a l'empresa una herència de sis mil dòlars, la companyia es va veure a la misèria més absoluta. Les despeses de preparació dels espectacles són insignificants. Els actors tenen una feina personal, al marge de les representacions i dels assaigs. Nova i llarga recerca d'un local que no podran inaugurar fins al març de 1954: es tracta d'un magatzem al carrer 101. Obrir-lo va significar un gran esforç. No van fer cap despesa en publicitat, no venien entrades: els espectadors eren convidats a fer un donatiu. Un cop més, la constància i la coherència del treball realitzat són excepcionals. Beck i Malina descobreixen Pirandello amb *Aquesta nit improvisem*, una obra que tindrà una influència duradora en aquells que van treballar per al Living, autors i actors. Com també, *La sonata dels espectres* de Strindberg. Continuen representant Goodman (*The Young Disciple*, El jove deixeble). I també la *Fedra* de Racine, l'*Orfeu* de Cocteau. Fins aquí la parella no té una línia definida, solament un instint fet d'atraccions i de repulsions, uns quants principis clars (la humilitat, la pobresa dels espectacles) i una confiança cada cop més fonda en la comunicació teatral.

L'Oficina de seguretat dels teatres torna a intervenir i limita el públic a divuit espectadors. Que és com dir que cal tornar a tancar de nou. La persecució no és ni directa, ni conscient (perquè si ho fos, hauria estat comprensible). Obeïa, sense saber-ho, a la necessitat de combatre i destruir allò que surt de les regles comunes i l'exemple del qual pot ser escandalós. Tres anys més d'interval i es reprèn l'activitat al xamfrà del carrer 14 i la Sisena avinguda, en una sala arreglada amb l'ajuda d'amics pintors, escultors o arquitectes. Julian i Judith participen cada cop d'una manera més activa en manifestacions pacifistes no violentes. El seu art i els seus principis maduren progressivament, malgrat els alts i baixos que caracteritzen qualsevol empresa teatral. La tria de textos esdevé més rigorosa, més conforme a la naturalesa del Living Theatre. I, sobretot, comença a definir-se una actitud moral que aniran concretant a poca poc. Al repertori encara hi ha algunes reminiscències de la dramaturgia europea (*A la jungla de les ciutats* i *Home per bome* de Brecht i la represa de Pirandello), però sobretot hi trobem tres novetats americanes: *Many Loves* (Molts amors) de William Carlos Williams (en la qual es desenvolupen algunes idees pirandellianes), *The Connection* (La connexió) de

Jack Gelber (en la qual el pirandellisme es combina amb el sentiment d'espera perpètua i amb l'atribució a la droga d'una funció alliberadora —això seguint Burroughs) i, finalment, *The Brig* (La garjola) de Kenneth H. Brown (un manuscrit en certa manera caigut del cel, en el qual la dramatització del manual de disciplina dels *marines* obre la perspectiva d'una societat repressiva fins a la bogeria. El 1961 i el 1962 van dur aquests tres espectacles per Europa. I *The Brig*, sobretot, hi va deixar una impressió profunda que any rere any s'ha enriquit amb nous motius. El 1963 es torna a interrompre l'activitat teatral i aquest cop d'una manera brutal. Els Beck, fins i tot, van a la presó per no pagar els impostos del Living. És aleshores que descobreixen Artaud i tenen experiències directes amb la droga. La companyia s'exilia durant uns quants anys a Europa, on treballarà i muntarà nous espectacles. No torna als Estats Units fins al 1968.

Amb l'obertura del nou teatre, el gener de 1959, els Beck intenten fer més sòlida que en el passat l'organització financera del Living. Fins i tot planejen la constitució d'una societat anònima. Però, de fet, no aconsegueixen assegurar una gestió més tranquil·la. Les nombroses fundacions americanes refusen ajudar-los, fins i tot modestament. Els serveis d'hisenda clausuren el teatre i els denuncien als tribunals, sense tenir en compte el caràcter clarament no lucratiu del teatre. Cal suposar que la persecució es torna més acarnissada a partir de la creació de *The Brig* l'any 1963. Es podria pensar això per raó del tema i de la condemna que implica pel que fa a l'estament militar. Però, tornem-ho a dir, no hi ha res que mostri la presa de consciència de la persecució. Se'ls aplicava rigorosament les lleis: potser no s'hi ha de veure cap més connotació. La veritat, això no obstant, obliga a dir que el Living entrava en una dura batalla contra un seguit de tabús, representatius d'una estructura que anihilava la persona humana.

Vam veure què passava amb la droga amb *The Connection*: era un espectacle molt significatiu en una societat que va decidir no admetre-la perquè la droga eliminava les inhibicions i la censura. *The Brig* va molt més enllà. Kenneth H. Brown s'havia limitat a il·lustrar fidelment el reglament militar, amb un text esquemàtic en el qual la violència moral esdevenia terrible perquè era exemplar, i sobretot com a record de la seva aplicació constant. L'espectacle era alhora simple i rigorós. Lineal, assolia una eficàcia excepcional. El contacte amb el públic naixia espontàniament, sense necessitat d'intervencions a la sala, com el Living va fer més endavant, en molts dels seus espectacles europeus. L'advertiment era molt més eloqüent perquè era tàcit. El text de Kenneth H. Brown, el muntatge de Judith Malina i el decorat de Julian Beck, tot plegat contribuïa, en un mateix pla i en un mateix grau, a crear un mecanisme monstruós. Gairebé documental, l'exposició no deixava cap lloc als judicis arbitraris. L'equilibri de les formes d'expressió era perfecte i permetia desvelar de manera gairebé insospitada la naturalesa d'una realitat: l'art s'aliava directament a una representació

concreta. Potser va ser aquest mateix èxit allò que va provocar la situació de ruptura.

En aquella època eren escadussers els muntatges de Julian Beck, que es dedicava sobretot als decorats i a l'administració, mentre que Judith Malina es dedicava a dirigir els espectacles. Sovint, però no sempre, l'un i l'altre prenien part en els espectacles, com a titulars dels papers principals. Després de dues tournées, l'emigració a Europa (a finals de 1964) va modificar la seva activitat en diversos aspectes. La revelació d'Artaud els incita a abandonar qualsevol residu de realisme i a preparar un espectacle en el qual un seguit d'exercicis psicofísics els permetia exposar damunt l'escenari, amb exemples, els principis de *Le Théâtre et son double* (El teatre i el seu doble): es tracta de *Mysteries and Smaller Pieces* (Misteris i obres més petites, París, 1964). Descobreixen l'adaptació de Brecht de l'*Antígona* de Sòfocles, segons la traducció d'Hölderlin, i en fan una versió que va obtenir un gran èxit a tota Europa (creada a Krefeld l'any 1967). Abans havien representat *Les Bonnes* (Les criades) de Genet (Berlín, 1965) i del *Frankenstein* de Mary Shelley n'havien extret un espectacle de significats nombrosos i difícils, que va desconcertar una part del públic europeu (Lido i Venècia, 1965). Finalment, al festival d'Avinyó de 1968 van presentar *Paradise Now* (El paradís, ara) que van representar en una tournée pels Estats Units i després novament a Europa.

Obligat a viure en països sempre diferents i sovint desconeguts, el Living Theatre va esdevenir una veritable comuna, amb les seves pròpies regles. Va dur una vida en la qual la igualtat de poders i la decisió col·lectiva van ser respectades escrupolosament, fins i tot en situacions difícils, com les que solen produir els problemes financers.

La cultura oriental, en les seves expressions més conegudes (el budisme i el ioga) va exercir en Julian Beck i en Judith Malina una influència determinant. D'una manera decisiva, Artaud els va reforçar les seves conviccions. *Mysteries* hauria pogut subtitular-se «com entrenar-se a diari a interpretar» segons Artaud. L'espectacle seria semblant als exercicis que els ballarins fan a la barra. Els eixos de l'espectacle eren la respiració i la pesta (entesa, simbòlicament, com la tendència destructiva del teatre).

El muntatge de *Les criades*, realitzat amb tres actors masculins —interpretació d'un suggeriment ambigu de l'autor— es mantenia en els límits d'un exercici subtil.

Frankenstein volia donar una idea escènica concreta de la creació de l'home. Però l'heterogeneïtat i l'acumulació dels seus motius, massa nombrosos i juxtaposats d'una manera massa senzilla, van reduir-ne les possibilitats de comunicació.

Si *Mysteries* va desconcertar i atraure alhora el públic normal, *Antígona* el va sacsejar. Aquest espectacle va ser una tempesta física i moral que es desencadenava a través de les més diverses expressions del subconscient:

xiscles, exorcismes, agitació epilèptica, crits profunds, en resum, la donació d'un mateix. Com, simultàniament i amb la mateixa tècnica, però en un univers totalment diferent, volia Grotowski. Per la força de les coses, *Antígona* va depassar el significat antifeixista que li havia donat Brecht per agafar el d'una revolta contra qualsevol mena d'autoritat o, en tot cas, contra l'autoritarisme repressiu. En aquesta perspectiva, el Living, amb el seu cor, va realitzar una manifestació grandiosa. Artaud i Brecht intenten confondre-s'hi en una sola i àmplia aspiració humana.

Així, a poc a poc, el pensament del Living Theatre va guanyar en claredat i densitat. Fa una crida a la llibertat de l'home, a la ruptura amb el passat en favor d'un esdevenidor en el qual regnaran tots els alliberaments: de les necessitats, dels diners, de les normes, de l'estat, de les religions, de les inhibicions. Això és el que es veu a *Paradise Now*. Aquest espectacle, molt complex, consisteix en una predicació laica, motivada en favor d'una revolució no violenta. Cal assenyalar que l'espectacle no s'orienta vers cap direcció pròpiament política: com els Beck van voler sempre, es basa en un principi comunitari de naturalesa mística, inspirat per les doctrines índies, que comporta una manera d'actuar inalterablement pacífica. Recorda la prèdica franciscana. Naturalment a l'actualitat l'opressió està molt més diversificada que antany. És per això que el rebuig a l'obediència s'aplica tant a les inhibicions sexuals com a les estructures anorreadores de l'estat. S'expressa en un seguit de rituals. El primer, contra els tabús: mig nus, es tracta d'arribar a la «visió de la mort i de la resurrecció dels indis d'Amèrica», públic i actors es confonen. Després ve el ritual de la pregària: es tracta d'arribar a la divinitat, tot agafant una posició iogui en cercle. Trobem també el rite de les relacions universals i el de les noves possibilitats. I després s'arriba a la improvisació final: l'anarquia, el paradís, la violència exorcitzada, la visió de l'arribada a Mart. Gestos i sons simbòlics construeixen una gran acció que s'acosta al happening, però molt més precisa i aclaridora. Aquesta acció havia de desembocar al carrer, entre la població. Aquest cop els del Living es llançaven als amplis camins de la utopia. Que, d'altra banda, és en els fonaments de les grans religions i de les grans revolucions. Però una utopia que roman en els límits i en les formes de la transposició teatral. Si com a espectacle *Paradise Now* té sense cap mena de dubtes una originalitat molt especial i explosiva, en allò que fa a les intencions —generoses— hi trobem una síntesi de temes culturals que suren de fa una dotzena d'anys. Aquests temes s'organitzen en un gran ritual místic, en una celebració que dona unitat estilística als diversos orígens i que intenta suprimir les barreres entre l'escenari i la vida. Des de sempre s'ha intentat aquesta supressió; fins i tot ho va intentar el naturalisme, en oposició al qual Friedrich Nietzsche redescobria, fa un segle, l'origen ritual de la tragèdia. I el recurs a l'ascesi sota la forma de la revolució permanent continua en Schopenhauer, és a dir, la idea d'un intercanvi continuat entre les cultures: una idea que ens mena a Gandhi, a les creences iogui més recents i al tantrisme.

Des del punt de vista històric, fenòmens com el del Living poden semblar poc importants. Però en tant que símptomes d'aspiracions rebutjades, se situen en un primer pla. Fan sentir una veu de les més significatives: expressen, en efecte, aquesta voluntat actual, molt viva, d'acabar amb el present i entrar en un futur que no es coneix, però que hom voldria dissociar del progrés tècnic, disposat a tornar-se a lligar amb unes determinades realitats passades que poden tornar a viure i consituir una camí de salvació.

El teatre de carrer

Darrerament, Julian Beck ha expressat el seu desig de baixar al carrer. Actualment, aquesta idea està molt generalitzada en tot el sector de la vida teatral als Estats Units que no busca la professionalització. De vegades, això pot esdevenir una mena de coartada perquè el professionalisme, fins i tot en els seus aspectes més vulgars, sol imposar moltes dificultats. Però també, de vegades, pot ser una actitud útil, quan es vincula estretament i amb eficàcia amb la lluita política.

Reprenent una tradició de l'època del New Deal, algunes iniciatives han vist recentment la llum en aquesta direcció, però aquest cop independents de qualsevol iniciativa pública.

A San Francisco, la Mime Troupe va fer un seguit d'espectacles en places i jardins públics. Es va inspirar moltes vegades en les màscares de la *commedia dell'arte*. A Delano, Califòrnia, el teatre Campesino es va desenvolupar al costat del moviment sindical dels obrers camperols mexicans. Els seus espectacles, formats per esquetxos breus, volien contribuir a donar consciència de classe als treballadors, tot donant suport a les accions sindicals (aquest cas també ens recorda els teatres federals i sobretot el teatre d'agitació dels anys trenta, del qual *Tot esperant l'esquerrà* de Cliford Odets continua sent-ne el model). A Minneapolis, el Firehouse Theatre va muntar a l'aire lliure textos de Megan Terry, *Woyzeck*, *Home per home* (traslladat al Vietnam del Sud) i set textos inèdits de joves autors americans.

La directora Julie Portman va crear un laboratori del mateix estil a Boston: la companyia Om. El seu espectacle més conegut és *Pregària budista* i va ser representat arreu, fins i tot a les esglésies. Tracta de manera realista els conflictes racials.

Diversos grups semblants van treballar a Nova York, com per exemple el Gut Theatre (Teatre dels budells) de Harlem, format per porto-riquenys i dirigit per Enrique Vargas.

Finalment hi ha el Bread and Puppet Theatre (Teatre del pa i dels titelles) de Peter Schumann, un teatre de carrer i de plaça pública. Hi havia uns grans

maniquins, la idea dels quals havia sortit dels titelles sicilians que feien teatre al barri italià de Nova York. En realitat els titelles són actors que semblen fantasmes perquè es tapaven la cara amb màscares i duïen una mena de llençols i imitaven els gestos i les entonacions de les marionetes. La paraula «pa» significa que oferien als espectadors el pa espiritual: senzill però nutritiu. El repertori era sobretot fabulós, i era la interpretació de les velles faules (per exemple, les dels germans Grimm) que els donava un to social. També representaven temes mítics, evangèlics o llegendaris. Quan es mesclaven amb els espectadors, grups i personatges agafaven un aspecte al·legòric. S'inspiraven en motius estrictament populars que evocaven en termes figuratius i amb entonacions d'esperit *volkstümlich*. D'aquesta manera la companyia va desenvolupar un nou art popular de la representació. D'aquí prové un espectacle que es comunica immediatament i que accepta malament els límits habituals de la sala de teatre, ja que prefereix les places, els carrers, els prats, els magatzems, en resum qualsevol lloc dramàtic que no serveixi únicament per a l'espectacle.

Aquesta mena de teatre té un poder insospitat de qüestionar-ho tot. I això és degut al fet que crea a partir de matrius provades, de les quals n'expandeix les possibilitats en el món actual i les renova d'una manera viva. Darrer resultat obtingut en el temps, és també el primer del gènere que resulta clar i positiu. És un punt final: aquell al qual s'arriba tot partint de bases segures per tal d'aclear el món de la faula i dirigir-lo cap a una acció.

En el seu conjunt, aquests iniciatives aspiren a la plena llibertat d'expressió ideològica que es vol assolir al marge de qualsevol organització industrial i sovint a l'aire lliure. Aquests intents són generosos. Però es pot dubtar que exerceixin una veritable influència, com no sigui a l'interior del mateix teatre, tot alliberant-lo de tradicions i de costums ofegadors, oferint-li una àmplia gamma de possibilitats i, sobretot, posant en contacte les formes de la cultura i els seus beneficiaris més senzills i que habitualment no hi tenen accés.

Off off Broadway

Hi ha «off off Broadway» tres organitzacions, potser rudimentàries, però que desenrotllen una feina continuada: l'Open Theatre, el Café La Mama i el Café Cino.

L'Open Theatre (Teatre obert), fundat per Joseph Chaikin (un dels principals actors del Living Theatre, però que no va fer l'exili europeu), ha aconseguit reunir un conjunt de textos reveladors de la situació actual als Estats Units. *McBird* de Barbara Garson és un *Macbeth* reescrit a partir del

conflicte entre els Kennedy i Johnson. S'hi manifesta la tesi, d'una manera més o menys directa, que Johnson va ser l'instigador del complot contra Kennedy. La publicació i el muntatge de l'obra, escrita sota la presidència de Johnson, van ser tolerades. La sàtira és despierada, l'enginy brillant. Diríem que és una broma pesada. Però que exerceix una funció precisa, tot i que fins ara no s'hagi provat res de concret: l'assassinat ocupa un lloc preeminent en la vida política nord-americana. L'autor colpeja sovint just i, tot i que s'expressa en termes purament polítics, la paròdia recorda Jarry i el seu *Ubu*.

L'èxit més gran de Megan Terry va ser *Viet-Rock*, una comèdia musical dramàtica on s'evocava alguns aspectes de la guerra, amb al·lusions directes al Vietnam. A la fi de l'obra, la vida recupera els seus drets i triomfa damunt la mortaldat.

Entre tots els autors que l'Open ha donat a conèixer, el que té una obra més ambiciosa és Jean-Claude Van Itallie. La seva *America Hurrah!* reuneix tres obres d'un acte. La primera, *Interview*, consisteix en un seguit d'entrevistes que fa un expert per llogar personal. A la segona, *TV*, la intenció és més senzilla, tot i que tractada més confusament: la televisió paralitza el temps lliure (de la mateixa manera que en el primer acte, el condicionament psicològic operat per la tecnologia paralitza la jornada laboral). Finalment a *Motel*, dos clients que necessiten alliberar la seva agressivitat embruten i trenquen tot allò que els cau a les mans, en presència de l'hostalera aterrida. Es tracta de fantoxes grollers que la civilització moderna converteix en instruments cecs dels seus instints i dels seus condicionaments, fins i tot al marge de les relacions sexuals.

Això es troba també en una comèdia de l'humorista Feiffer, *Little Murder* (Petit assassinat) que no va tenir gaire èxit. En aquesta obra, també, la violència és buscada per ella mateixa en tant que substitueix una feblesa sexual greu. L'enginy de Feiffer triomfa a cada línia del text. Potser les seves al·lusions són massa brutals perquè el públic les rebí bé; mentre que, lògicament, la comèdia musical *Hair* (Cabells) va obtenir un gran èxit tot proposant la llibertat total en l'amor.

L'Open Theatre va muntar, també, espectacles en els quals el mim ocupa el primer lloc: *The Serpent*, també de Van Itallie i *Mask*, una tria d'obres en un acte, les principals de les quals són de Brecht.

El Cafe La Mama i el Cafe Cino presenten un gran nombre de novetats, sota formes experimentals. Enset o vuit anys d'activitat, han fet respectivament 240 i 270 espectacles.

L'autor més important que han donat a conèixer és Sam Shepard. Sovint, els textos més importants per al públic es veuen «off Broadway». Va ser al Cafe La Mama on es va desenvolupar una nova fórmula de comèdia musical que va tenir un gran èxit fins i tot al mateix Broadway, com és ara la revisita *Hair* de Jerome Ragni i James Rado, muntada per Tom Horgan.

Els locals de La Mama i del Cino són grans cafès amb un petit escenari de

cabaret per on passen els espectacles més diversos durant un nombre indeterminat de vetllades. Els espectadors seuen en taules i fan consumicions. Les companyies fan tournées per Amèrica i per Europa.

D'altra banda, Richard Schechner, director de la revista teatral *The Drama Review* (o TDR) va organitzar un laboratori en el qual treballava un grup experimental anomenat The Performance Group. Hi va muntar *Dionysus in '69*, una adaptació de *Les bacants* d'Eurípides que va fer un cert soroll. Tot i que es representava en una sala molt petita, l'espectacle va despertar un gran interès. Schechner va muntar altres manifestacions teatrals, properes al happening que va anomenar *environments*.

Un altre grup, The Playhouse of the Ridiculous (El teatre del ridícul), dirigit per Vaccaro tracta temes polítics de manera sarcàstica.

Hem de fer notar que en aquest moviment hi ha grups terapèutics per a ex-drogadictes.

És massa d'hora, l'any 1969, per a jutjar les possibilitats de desenvolupament d'aquests grups. Però és indubtable que el seu creixement tan ràpid i la seva activitat tan intensa poden menar a resultats concrets.

L'abril de 1969, Kenneth Tynan va muntar *Oh, Calcutta!* (Un joc de paraules francès, ja explotat per Clovis Trouille), basada en textos d'autors cèlebres, junts en un mateix espectacle. Cincactors i cincactrius, completament nus, rebutgen qualsevol al·lusió i inhibició per descriure les seves relacions físiques i psíquiques. Crític i incisiu, Kenneth Tynan va desplegar també una gran activitat com a conseller literari del Teatre Nacional de Londres, dirigit per Laurence Olivier. Amb aquest espectacle, reprèn la seva total llibertat (tot i que la llibertat mai no és suficient). Un cop més, es vol arribar a una història íntima, o més aviat privada, domèstica, de l'esperit humà. És una història sovint ignorada, per bé que en realitat és decisiva; tot abordant-la, el teatre se situa a l'avantguarda, amb constància, i adquireix una fisonomia que no es pot esborrar.

Indústria cultural i raó de ser del teatre

El món subaltern

Avui en dia, fins i tot a les classes subalternes, el temps que les ocupacions quotidianes deixen lliure, es dedica a manifestacions que, en gran part, entren a la categoria de l'espectacle. L'espectacle està cada cop més el seu camp d'acció, en detriment d'altres activitats: ritus religiosos, reunions polítiques, lectures de premsa. Les activitats de joc tendeixen, també, a desaparèixer. Entre les manifestacions espectaculars tenim en compte, per damunt de tot, aquelles que fan servir mitjans tècnics de reproducció i que els grups dirigents, l'Estat o les grans organitzacions financeres destinen a un consum ampli: el cinema i la televisió.

Al costat de productes culturals destinats a les capes dominants, tenim la seva vulgarització. Aquesta —amb les excepcions que no falten mai— responen al propòsit d'una formació ideològica prudent o, més sovint encara, d'una distracció evasiva. D'altra banda, això ha passat des de sempre. Amb l'única novetat que, d'acord amb la necessitat de repòs que crea el seu ritme, la civilització industrial i tècnica que ha substituït la civilització agrícola i pastoral, ha reemplaçat la participació en les formes religioses per la participació en formes d'espectacle, reproduïdes mecànicament, amb un poderós efecte sobre els nervis i que proporcionen una gran distensió física.

Això no obstant, hi ha alguna cosa que ha traspassat les malles d'aquesta xarxa. Al si de les classes subalternes s'ha desplegat una activitat creadora autònoma que no ha intentat inserir-se entre les activitats de la cultura pròpiament dita, de la cultura superior (i això no d'una manera expressa, sinó com a conseqüència de circumstàncies pràctiques). Activitat, doncs, lliure de les seves intencions i per a ús exclusiu dels grups socials en els quals apareix.

En aquest punt, es planteja una qüestió que ha estat àmpliament debatuda i sobre la qual hi ha opinions diferents: aquestes formes d'expressió —sobretot artístiques— ¿viuen en tant que imitació i adaptació de formes superiors, o bé constitueixen formes a part, gràcies a les quals el creador popular —sovint anònim— intenta respondre a les seves exigències espirituals i a les del grup que representa?

Agafem, per exemple, una forma típica d'expressió popular, alhora poètica i espectacular: el lament fúnebre. ¿Cal veure-hi la imitació d'un antic ritu religiós, o bé s'ha elaborat al si de tradicions transmises a través dels mil·lennis? Les dues inspiracions, probablement convergeixen i es confonen. No es pot pas negar que sempre hi ha, en la tradició popular, una creativitat pròpia dels elements subalterns i d'ús exclusiu dels grups subalterns. La supervivència d'aquesta tradició —cada cop més feble— implica l'existència d'un món espiritual diferent.

És essencial reunir una àmplia documentació sobre aquest tipus d'activitat per comprendre les aspiracions i les exigències de les capes subalternes, les seves possibilitats, la mesura en la qual cadascú de nosaltres hi està vincular encara o bé se n'ha allunyat. Així podem dirigir un raig de llum sobre la seva vida quotidiana; i sobretot sobre aquestes hores en les quals els seus pensaments s'allunyen de les preocupacions del treball o del sofriment per fer-se preguntes, tot lliurant-se a una recreació d'ordre imaginari, que desvetlla les seves facultats i que amplia els seus coneixements. Si es tracta d'una recreació sortida de l'exterior, ampliarà els seus coneixements més enllà dels límits del seu univers quotidià. Si, per contra, i cada cop passa menys, aquesta recreació és fruit d'una recerca personal o, com a mínim, menada en la seva pròpia esfera, donarà lloc a un coneixement girat cap a ell mateix, cap al jo que es reflecteix.

El pagès, l'obrere o el menestral sent la necessitat d'omplir el seu temps lliure amb una activitat lúdica o fins i tot artística (sabem que en aquests ambients, les dues coses són conseqüència una de l'altra) que li permeti comunicar-se amb l'interior del seu grup, que el menii a una associació, a una comunitat. ¿Quines són les condicions específiques en les quals aquesta activitat es desenrotlla? ¿Quines són les característiques del món interior que les expressions d'aquesta activitat ens revelen? ¿Quines constants i quines aspiracions defineixen? ¿Com se'n desprèn la realitat psicològica, de les classes subalternes?

Abans de res, cal distingir entre ciutat i camp, entre el treball a la fàbrica o al taller i el treball al camp: la naturalesa d'aquestes feines, el seu ritme, les seves modalitats, l'esforç físic o nerviós que exigeixen són ben diferents. El mateix passa amb el lloc de treball, l'horari, l'allotjament i, en conseqüència, amb els costums socials, les actituds psicològiques, els hàbits, les aspiracions. Certament, assistim d'ençà de molt temps, a una emigració continuada (que només interrompen les guerres i els desastres) del camp cap a la ciutat, de la

ciutat petita a la capital. Això es deu essencialment a factors econòmics, al fet que la ciutat ofereix més recursos o més esperances de millorar la situació. Malgrat aquest element torbador, al camp roman una certa estabilitat de l'estructura social, dels costums i de l'organització del treball.

¿Que ens ofereixen avui les formes espectaculars de la tradició popular? Poques vegades arquetipus reviscuts i renovats de fresc. En la major part dels casos, en veiem els vestigis, els enderrocs. De vegades, una repetició mecànica que ha oblidat el significat original. En altres paraules, la tradició popular coneix molt difícilment aquella circulació i aquella vitalitat que caracteritzen la tradició cultivada. I això tot i que sovint sigui a l'origen d'aquesta darrera. Per què? És fàcil d'explicar, si fem atenció a l'estat psicològic i a les condicions espirituals en què viuen, a la nostra societat, les classes subalternes: el desenvolupament d'aquesta societat tendeix a destruir totes les seves formes d'expressió autònomes i, d'altra banda, aconsegueix inhibir qualsevol intent d'accés a la cultura, tret de renegar de la pròpia classe (naturalment això no es produeix segons les intencions de qui proposa una ideologia, sinó segons les relacions de força entre les tendències existents). Aquest procés de destrucció de les tradicions populars ha arribat a un punt que se sent la necessitat, no només de renovar els arquetipus (segons l'esquema que es fa servir a l'Est i a l'Orient pel que fa a les danses i els espectacles), sinó també de crear-ne de nous, desvinculats de les antigues estructures religioses, relacionats amb nous sentiments col·lectius, amb noves emocions, fins i tot si el *páthos* que el suscita posseeix una religiositat indubtable. Ara bé, la civilització moderna i el predomini que hi exerceix la tècnica tendeixen d'una manera inexorable a ofegar la floració d'expressions independents; el progrés de la condició civil i material es fa en detriment de la personalitat humana. Per posar un exemple actual: la difusió de la televisió al camp aporta certament beneficis perquè expandeix determinats coneixements elementals i fonamentals; però, al mateix temps, destil·la un desig de mimetisme amb l'element superior, amb el qual deforma qualsevol activitat original que aspiri a reflectir el seu propi estat i les condicions de vida: així s'esborra la personalitat d'un grup social diferent.

Així, doncs, per totes les raons que acabem d'exposar, les zones actives cada cop es redueixen més. Al camp, atès que la iniciativa de progrés parteix de les ciutats. I a les ciutats, on les formes lliures d'expressió espectacular, lluny de desenvolupar-se, d'evolucionar i d'enriquir-se, es veuen cada cop més ofegades per les formes mecàniques, que les absorbeixen a partir del moment que es manifesten. Es tendeix a anivellar i a uniformar, pel fet mateix que la reproducció permet oferir un gran nombre d'espectacles a un públic molt ampli, mentre que abans, cada representació reclamava els seus artistes, de manera que la professió s'havia desenvolupat àmpliament. En les capes populars de la ciutat, germinen constantment temes populars d'espectacle (de manera visible, per exemple, gràcies a determinats artistes que es fan

portaveu d'aquestes capes o bé gràcies a la mescla de motius, de gèneres); l'espectacle reproduït tècnicament els assimila immediatament i els modela amb la finalitat de repetir i multiplicar el seu èxit. Afegim a tot això, costums deguts a les característiques de la vida en societat més que no pas a la tendència a l'expressió artística, però nascuts en un quadre espectacular: l'espòrt, el ritu religiós i les seves solemnitats, el desenvolupament d'elements del cafè-concert en la revista, les exhibicions de circ i les sales de ball, els residus dels ritus estacionals pagans, la vida política. Tot això forma un panorama molt ampli, al si del qual es nuen les relacions de la vida nacional: també l'espectacle mecanitzat hi poua a cor què vols per assegurar-se l'èxit i els beneficis.

Al camp, les formes tradicionals de l'espectacle testimonien una tendència de l'esperit camperol a una visió mítica de les gestes heroïques, a la sublimació dels sentiments, als transports de la llegenda. Això no es tradueix només pel contigut dels fets evocats, sinó també per la forma amb què s'inscriuen, tant sota l'aspecte figuratiu, com sota l'aspecte de joc, del recitat o del cant. El seu treball i el seu contacte directe amb la terra susciten en el pagès una disposició contemplativa.

Vegem, per contra, a ciutat, l'obrer i el menestral, sovint relacionats amb les capes més humils de la petita burgesia. Fan aparèixer espectacles en els quals preval una descripció, de vegades afectuosa, de vegades mordaça, molt poc truculenta, de la vida quotidiana. Les representacions segueixen el ritme tancat dels treballs i dels dies; exterioritzen el desig de veure'n canviar la naturalesa. Es dibuixen tipus, situacions, conflictes que semblen trets d'un relat fet als amics i de seguida dut a l'escenari. Els esquetxos dels espectacles de varietats semblen els sismògrafs més sensibles de l'evolució de les condicions de vida. S'hi introdueix tot allò que sorprèn més la imaginació dels espectadors del moment. I, si no hi hagués les limitacions imposades per la censura o per l'autocensura, donarien un quadre molt viu de les opinions: perquè hi ha pocs artistes que tinguin com el còmic de varietats l'obligació de reflectir els humors del públic; en depèn el seu pa de cada dia. Però, avui endia, només trobem aquesta mena de desenvolupaments en estat fragmentari, o en illots cada cop més escadussers: poca cosa n'aflora, tant pesa damunt l'esperit, i l'ofega, l'opressió causada per les condicions de treball que humilien l'existència de l'home i n'esmussen les facultats.

Al costat de grups escadussers —els gitanos, per exemple— que no tenen cap mena de preocupació ideològica (sinó supersticiosa) i que viuen guiats pels interessos i els instints, tenim àmplies capes de població camperola orientades cap a la màgia i l'animisme, encara que per fora siguin cristianes. Al camp, o bé els espectacles reconduïxen la ideologia cristiana cap a conceptes essencialment pagans, o bé la interpreten a la llum d'una epopeïa de contingut poderosament dramàtic i humà (s'assimila sobretot el relat de la vida de Crist, del qual aparten tot aspecte diví ---com a incompreensible---

i l'envolten d'una aurèola fabulosa però concretament representable, a la manera de les cançons de gesta). En les capes camperoles més evolucionades, com passa amb els obrers de les grans ciutats, les concepcions inspirades en la Revolució Francesa i en el marxisme i també en una doctrina catòlica més conscient, semblant a la que s'ha escampat en els ambients burgesos, ha fet un gran forat. De vegades, aquestes dues tendències es consoliden, de vegades es posen d'acord, de vegades coexisteixen, l'una (la catòlica, sobretot) amb forma larvada dins l'altra, perquè l'atmosfera social l'afavoreix. En tot cas, l'espectacle expressa la psicologia d'un poble: però una psicologia de vegades modelada per la ideologia, de vegades natural, de vegades nascuda d'una evolució interior que va pel seu propi camí, al marge de les elaboracions culturals. A aquestes tres situacions psicològiques corresponen en els espectacles tres tendències perfectament mesclades, de vegades diferents: la tendència ideològico-cultural la tendència a resituar els caràcters constitutius d'una població i la que expressa les seves reaccions davant el món i la vida. Cal assenyalar, això no obstant, que una exigència comuna guia, en les seves diverses expressions, el pensament i la imaginació populars: entre les tres tendències de les quals acabem de parlar, la darrera és determinant i és en nom d'una moral que, bona o dolenta, és el fruit més madur de l'experiència viscuda.

En els espectacles de tradició popular hi trobem algunes antonímies fonamentals: l'individu i la forma com el modela la natura, des del privilegi físic més descarat fins a la humiliació insostenible; les circumstàncies històriques en les quals es veu implicat un poble, amb els seus efectes sobre aquells que el componen; la força de caràcter i l'habilitat al si d'un grup social.

En la seva *Philosophie dans le boudoir* (Filosofia de lligador), el marquès de Sade observa sarcàsticament que el progrés moral és ben lluny de coincidir amb l'anomenat progrés de les institucions. I cita tribus en les quals els costums són més evolucionats que a les grans ciutats d'Occident. En substància, i deixant de banda qualsevol paradoxa, la seva pregunta és la següent: ¿el progrés de les institucions engendra realment un progrés dels costums? Doncs bé! La societat va en una sola direcció; poder guerrar i confort material, estandardització i difusió dels béns de consum, sota la hegemonia de la iniciativa productora. Del teatre al cinema, del cinema a la televisió, el nombre d'espectadors creix fins al límit format per la totalitat dels ciutadans. Però, alhora, cada nova forma s'empobreix i la seva llibertat d'expressió es veu reduïda. Allò que és més greu és que, reduint així la participació de l'espectador en el procés de creació artística, es redueix la seva possibilitat d'influir en l'elaboració de l'espectacle i per tant en la possibilitat de desenvolupament de la seva pròpia personalitat gràcies al conjunt de confrontacions a les quals els espectacles poden convidar-lo. La televisió perpetua i generalitza l'aspiració sempre decebuda a una vida d'elit que no serà mai prou d'elit, el desig d'assolir una capa superior que, al seu torn, no

serà mai prou superior. La immensa difusió de l'espectacle no afavoreix en res la seva diferenciació, ni el creixement de les exigències de la demanda. El gust mitjà ha baixat de nivell progressivament, el pes de les estructures socials s'ha fet cada cop més pesant, fins i tot per als espectacles de factura pretenciosa.

El món dominant

No podem de cap manera desvincular l'activitat teatral i, en general, la de l'espectacle, de la societat on apareix i es desenrotlla. És, doncs, lògic, que l'espectacle i el teatre es plantegin els dilemes i les confusions sovint greus que constatem avui en dia.

Segons el meu parer, el primer problema que la nostra experiència d'aquest darrer mig segle ens ha fet veure clar és el següent: les ideologies que ens guien i ens sostenen, en nom de determinats principis sacrosants, actuen, per mitjà d'aquell que s'erigeix en dipositari, en direccions totalment oposades a les que proclamen. La doble consciència ha esdevingut un catalitzador de l'existència humana. D'altra banda, ja en Marx, el terme ideologia tenia un valor de mistificació. Els exemples, en aquest sentit, són constants i, en alguns aspectes, desconcertants. L'evolució s'ha agreujat pel fet que, d'ençà de la darrera guerra, el moviment del pensament s'ha debilitat a poc a poc, mentre que l'acumulació de problemes deguts al darrer desenvolupament de la tècnica feia més urgent l'exigència d'una orientació concreta. Afegiu-hi la facultat d'eludir, que es cultiva a nivell del subconscient (en el millor dels casos); gràcies a tot plegat hom respon a preguntes i hom resol problemes angoixosos amb el recurs a un llenguatge mistificador, és a dir, fent contraban d'un conceptualisme arcaic disfressat amb noves paraules, el paper de les quals és fer semblar innovadors uns principis periclitats.

Cada dos o tres anys retornem a pseudo-solucions, amb un nominalisme desuet. És característica, sota aquest punt de vista, la crida renovada a la revolució, que serveix periòdicament per justificar algun canvi personal en les classes dominants. El sincretisme només satisfà a aquells que no han aprofundit en les fonts. Hom li reconeixerà la capacitat de respondre a una certa actualitat, aclarir un judici que sàpiga decantar el transvestiment, és a dir, un judici fenomenològic. Li falta poder per preveure el demà, és a dir, per formar i posar en marxa una voluntat revolucionària precisa, per poc que s'hagi arribat a la revolució.

Pel que fa a la situació actual del teatre, ens perdem en una gran confusió de termes. Per començar, confonem l'art pròpiament dit amb la categoria de l'espectacle, que té totes unes altres exigències i uns altres poders. I a més a més, hi entaforem la cultura que no té gran cosa a veure amb la creació

artística i espectacular. D'aquí prové una clara desproporció entre el dir i el fer, entre l'acumulació de projectes i la rarefacció de coses creades.

Avui en dia continuem cometent un error que ja va donar resultats funestos: el de programar l'art i l'espectacle de la mateixa manera que es construeix una màquina d'utilitats ben definides. Heus aquí on menen les pesades intervencions de la cultura. Massa sovint, entrebanquen les forces naturals, en lloc d'alliberar-les. L'art i l'espectacle no serveixen per a res. O més ben dit, se serveixen a ells mateixos. Poden expressar-se de mil formes, compreses aquelles que ens ha indicat el moviment estudiantil, sense que per això la revolució i l'acció hi tinguin un pes determinant, com se sol creure d'una manera pueril: aquestes són idees que poden fer bé al públic i a la seva consciència, però no influir-lo directament.

Despullat de confusions verbals, ¿quin és, avui en dia, el vertader problema? El de permetre obrar. I això sota dos aspectes: en primer lloc, ampliar cada cop més la llibertat i la possibilitat concreta de crear; en segon lloc, restablir la comunicació amb l'espectador (i per fer això no basta amb fer baixar els actors a la sala). Com es poden obtenir aquests resultats? Evidentment amb la transformació completa de la societat en el sentit socialista. Això no es fa en un dia, encara que aquest dia sigui revolucionari. Esperar que es donin totes les condicions, seria una coartada. L'experiència ha demostrat que l'espectacle pot prendre part en la transformació de les coses.

Pel que fa a la societat, el problema és molt ampli i complex. La societat s'escapa d'una comprensió directa, sobretot perquè exigeix conèixer uns poders que, d'entrada, és molt difícil penetrar en el seu funcionament. Un cop més, no és que l'espectacle no hi tingui res a veure. Però hi té a veure d'una manera que té a veure amb l'expansió de la personalitat humana, amb la seva manera d'alliberar-se, de desenvolupar-se.

D'ençà de la guerra, un nou fet ha vingut a modificar profundament les interrelacions de les quals parlem. L'afirmació, i després l'hegemonia, de l'«univers tecnològic» que s'ha estès als fets culturals, ha inaugurat aquests fenòmens típics que són la cultura de massa i la indústria cultural. De manera que el rostre de les classes subalternes, que posseïen abans una fisonomia pròpia i constituïen un punt de comparació, també en el terreny de l'espectacle, s'esborra a poc a poc i comença a semblar un maniquí que les classes dominants modelen i uniformitzen com volen. De llavors ençà, el món de l'espectacle es veu reduït a una sola alternativa: o viure de la indústria cultural o viure en un aïllament cada cop més anorreador. Segur que, a la pràctica, el rigor no és tan gran i que les aigües es barregen. Però la tasca es complica pel fet que hom es dirigeix a un públic d'ara en endavant massa ben definit, que ja no té les virtualitats del públic popular; una massa amorfa que ja no és objecte de l'espectacle, i que està a punt de perdre el poder de ser-ne subjecte.

Perquè el teatre és el fruit de la col·laboració entre diversos elements, i,

sobretot, entre diverses personalitats. Tot allò que és teatral viu únicament en el moment de la seva exhibició, i de manera irrepetible. El teatre viu del contacte amb el seu públic, en virtut d'aquest. En tot cas, resta una interpretació. Com a tal, no es pot assimilar amb les altres formes d'interpretació que són la lectura, la contemplació d'un quadre o l'audició d'un fragment de música. A més, qualsevol interpretació està vinculada al seu temps, sense escapatorià possible. Heus ací la causa que tot espectacle mor amb el seu temps, fins i tot si les tècniques actuals de reproducció el transmeten.

A partir d'aquestes consideracions, ens remuntem a la naturalesa i al mateix esperit de l'espectacle. Abans de res, cal considerar-ne dues sèries diferents. La primera comprèn l'òpera, el teatre, el ballet, el *music-hall*, el circ i el *Singspiel* i s'ha format en el transcurs dels segles. La segona comprèn el cinema i la televisió i és el fruit relativament recent de la civilització industrial i tècnica. Sabem que, poc després d'haver estat inventats, aquests dos mitjans es van escampar fins al punt d'esdevenir protagonistes, i van ocupar gairebé tot el temps lliure. Recordem, en aquest sentit, que l'afebliment de l'esperit religiós ha operat, en aquest segle, una profunda transformació: la invasió del temps lliure per l'espectacle i la resposta que aquest dóna a les exigències més diverses de l'esperit, sota les formes més diverses. Així, els espectacles «primaris», aquells en què la comunicació s'efectua sense la barrera d'un instrument exterior, ofereixen avui en dia possibilitats d'elaboració i de dialèctica; mentre que, en relació amb aquests, les formes «secundàries» (les de més difusió) tenen a càrrec funcions de vulgarització, tot filtrant les noves experiències.

L'espectacle de teatre té, doncs, una funció major per exercir, fins i tot si la força de les coses en limita la seva difusió (tot i que no ha de renunciar a ser el més àmplia possible): inspirar directament o indirectament el film o l'emissió de televisió. Pot conèixer alts i baixos, com ha passat en el curs de la història. Fins i tot pot desaparèixer durant alguns segles: també ha passat. Però això pesa menys que l'exigència a la qual respon i que és eterna; menys pesat que les seves possibilitats, que no tenen límits, com no té límits la possibilitat de l'esperit humà de desenvolupar-se. El teatre no consisteix únicament en una representació ben preparada: és una forma de vida, és la vida que es revela a si mateixa tot revivint-se en el gest i en la paraula.

Si, d'ençà de fa més de mig segle, la producció teatral mitjana travessa un període de dubtes i d'incerteses és perquè no ha sabut resoldre el conflicte cada cop més agut entre el seu aparell actual —forma i organització dels teatres, sistemes d'empresa, repertoris— que remunta al segle XIX i que és concebut per una minoria de la població, i les condicions noves que, sota l'empenta del monopoli privat o del monopoli de l'estat, obliguen l'espectacle, fins i tot teatral, a esdevenir un servei prestat a la col·lectivitat sencera.

El monopoli privat, al qual no pot escapar el cinema, en raó dels costos de producció elevats, produeix films que satisfan alhora —és lògic— els seus

interessos econòmics i els interessos polítics de les forces financeres de les quals és l'expressió. Només se les pot enganyar de tant en tant i dirigir la producció cap a altres finalitats.

Quan el monopoli és estatal, es poden perseguir finalitats artístiques, que seran alhora finalitats polítiques si l'estat és efectivament expressió de la col·lectivitat, si és un estat socialista en el qual les finalitats artístiques i les finalitats polítiques coincideixen en tant que finalitats de la col·lectivitat. Però, en realitat, una forma estatal d'administració de l'espectacle acaba sempre, sota el pretext de realitzar un progrés «autèntic», per caure en mans d'una oligarquia il·liberal i burocràtica que tendirà a servir-se de l'espectacle per reforçar el seu poder. L'espectacle no podrà assolir plenament les seves metes si no és en una societat comunista alliberada de qualsevol poder.

Així doncs, hi ha un munt de limitacions ideològiques que actuen sobre el públic. I això no obstant, l'arma que constitueix l'espectacle i que en principi es troba a les mans d'aquells que «tenen la paella pel mànec», pot fer moviments inesperats —tombar-se contra aquells que es pensaven que la podien fer servir, rebel·lar-se contra la seva pròpia dialèctica— i aleshores l'espectacle s'expandeix en llibertat, gràcies, precisament, a l'actitud del públic.

Hi ha contradiccions que es renoven constantment: entre les possibilitats de l'espectacle i el lloc que ocupa en una societat que el fa servir en vista als conflictes que cova permanentment; entre la producció artística d'alt nivell i la producció mitjana que, d'altra banda, respon amb constància i eficàcia a la «demanda» d'espectacles i que exerceix, doncs, un paper històric preponderant; entre aquests dos pols i les tradicions populars que passen gairebé inobservades, però que de fet han engendrat i nodrit l'un i l'altre i que l'espectacle reproduït tècnicament és a punt de matar.

Amb tot això, no hem d'oblidar que, tot i les variacions històriques, tot i la diversitat de mons, d'imatges i d'homes, l'espectacle te una raó primera, un «instint»: parteix d'una clara pulsio biològica. Aquesta, això no obstant, només es manifesta sota una forma espectacular si hi traiem l'aspecte fisiològic i entrem en l'esfera de la percepció, seguint un moviment que va de l'excitació a la simbolització de l'instint de possessió (que, sigui dit de passada, no vol dir rapinya). Això només es pot desenvolupar en un quadre històric, en tant que esdeveniment, segons les lleis estructurals que aquest quadre comporta, amb els condicionament que en neixen. El llenguatge de l'espectacle roman sempre submís a les fluctuacions de la història immediata, a les mutacions constants del llenguatge parlat o gestual que intenta assumir i fixar-ne l'esperit.

A més de les contradiccions que hem examinat, el teatre, en un sentit estricte, es debat avui en dia entre les hipòtesis més dispars pel que fa a allò que caldria fer davant del seu destinatari, el públic. Un públic que, en teoria, pot ser universal però que, de debò, ja no és el «gran públic» i que cada cop

minva més. Les classes burgeses tendeixen a fugir dels agents declarats de persuasió. Pot el teatre arribar al proletariat? Com? A l'Oest és impossible fer experiències concretes. A l'Est es fa una aproximació però és impossible fer l'assalt amb el rostre descobert. El perill més gran seria confinar-se a un públic ja convençut d'allò que se li mostra a l'escenari, fins i tot si se li mostra en uns termes aparentment desconcertants. Aquests són problemes difícils de resoldre, com solen ser, d'altra banda, tots els problemes de la vida en societat.

APÈNDIXS

El teatre basc

per *Patrizio Urquizu*

Conforme a una tendència a fer generalitzacions rotundes, que suposa intrínsecament una sèrie de prejudicis, com ara negar l'existència d'allò que es desconeix —o s'odia—, es troba força difosa la creença que la llengua basca està mancada de literatura, o que només té literatura oral. A més, si a aquestes idees errònies afegim que aquells que la coneixen molt sovint l'han expurgada i arraconada per motius polítics, religiosos o morals, haurem de concloure que la literatura basca és poc coneguda —i malament—, fins i tot entre els mateixos bascos (llevat del fenomen del *bertsolarisme*), i, dins de la literatura, el teatre en general és desconegut per a molts. Les causes poden ésser-ne múltiples, però és evident que els prejudicis de certs prohoms de la cultura hi han tingut quelcom a veure.

Com a mostra del que diem, citarem aquestes paraules de J. de Urquijo¹ referents a les farses i pastorals suletines: «El teatre suletí es troba en l'actualitat circumscrit (i és probable que sempre hagi estat així) a una minúscula part d'Euskalerrria: precisament aquella que menys ha sabut servir els caràcters típics del poble basc. Hi ha, per tant, motius seriosos per no considerar el teatre popular de què parlem com una institució netament basca. D'altra part, les pastorals estan escrites en un basc tan detestable que, de molts dels seus paràgrafs, es podria dir el que Azkue va afirmar d'alguns catecismes bascos: "No cal traduir-los, perquè són traducció de si mateixos". Aquestes són les raons que fins ara no hàgim publicat en aquesta revista cap de les peces del repertori suletí, la qual cosa no vol dir que no pugui trobar-

s'hi, com en qualsevol escrit en basc, per dolent que sigui, quelcom digne d'estudi [...]. *Canico et Beltchitine*, està, d'altra part, desenvolupat en un llenguatge tan lliure i groller, que la seva representació a qualsevol poble de Bizkaia, Guipuzkoa o Lapurdi provocaria protestes unànimes i sorolloses».

Aquests prejudicis puritans han estat una de les causes que el teatre popular basc sigui desconegut o deficientment conegut, i que els desigs expressats pel gran folklorista, etnòleg i savi F. Michel², el 1857— «...només em queda per expressar un desig, i és que el teatre basc, ja disminuït per pèrdues irreparables, sigui publicat aviat, amb la traducció i les notes corresponents, per un home familiaritzat amb obres anàlogues, llegades per l'edat mitjana»—, s'hagin acomplert només en part, ja que la col·lecció de pastorals iniciada per J. Vinson³, el 1891, només va publicar el número 1, i les farses publicades per G. Aresti⁴, Tx. Peillen⁵, I. Mozos⁶ i, P. Urkizu⁷ només representen una part del repertori. Com a indicador d'això que afirmo, heus ací una sèrie d'obres del segle XVIII encara inèdites. Pastorals: *Juana de Arco, Santa Elisabet, Edipo, Jean de Paris, Ricardo Sin Miedo, San Eustaquio, Clovis, El hijo pródigo, Abraham, San Martín, Godofredo de Bouillon*. Farses xarivàriques: *Petit Jean y Sebadina, Bala y Vilota, Juanik Hobey Arlaita*... Tots aquests manuscrits es troben guardats a la Biblioteca Nacional de París (Fonds Celtes et Basques), a les municipals de Bordeus i Baiona, i al Museu Basc de Baiona, esperant ésser editades. Hi ha diverses còpies de cada títol, que contenen moltes variants, i de vegades és difícil saber quina és la més antiga.

Una de les primeres descripcions referides a les pastorals, va llegar-nos-la W. von Humboldt⁸, en el diari del seu viatge al País Basc, durant la primavera de 1801, que citem tot seguit, pel seu gran interès: «La Soule és l'únic lloc on encara es representen continuadament peces de teatre basques. Aquí se les anomena Pastorales, però no són sempre èglogues, sinó molt més pròpiament preteses accions d'Estat, en què apareixen en escena reis i emperadors. Les Gestes de Roland, especialment, sovint hi acompleixen un gran paper. Els actors són joves d'ambdós sexes, que majoritàriament no saben llegir; els instrueixen persones, anomenades *instituteurs des acteurs des pastorales*, però que habitualment són també vilatans. L'instructor és també, segons genúiu costum clàssic, la majoria de les vegades l'autor de la peça. La representació es realitza a cel obert, a Mauleon, el cap del districte, normalment a la plaça del passeig de la ciutat, ombrejat per alts til·lers; la dicció n'és en part cantada, en part recitada; l'entrada és gratuïta, els forasters, envers els quals els suletins són en general molt atents, hi ocupen els primers llocs. Tampoc no hi és rara la versificació improvisada sobre qualsevol objecte donat».

Dos segles després, la descripció segueix sent-ne vàlida en la part fonamental. Els temes —aquelles accions d'Estat— evidentment han evolucionat, però l'estructura se'n conserva intacta, i entre les diverses classificacions dels assumptes cal destacar la de G. Hérelle⁹, que és la següent: a) cicle de l'Antic

Testament; b) cicles del Nou Testament i de l'Església primitiva; c) cicle hagiogràfic; d) cicle de l'antiguitat profana; e) cicle de les cançons de gesta; f) cicle de les novel·les de cavalleries, i g) cicle d'històries llegendàries. A aquesta classificació caldria afegir h) que correspondria a la història del País Basc.

Un dels problemes més discutits ha estat el de l'origen de les pastorals, que alhora és similar al de la famosa diatriba sobre els orígens del teatre medieval, entre els partidaris de la tesi folklòrica i els de la tesi litúrgica. J.A. Chaho¹⁰, F. Michel¹¹, J. Vinson¹², W. Webster¹³, A. Léon¹⁴, G. Hérelle¹⁵ i J. Casenave¹⁶ són els crítics més destacat que han tractat el tema, i els punts de vista dels quals han estat exposats amb nitidesa, fonamentalment per J. Haritschelhar¹⁷. Tot i que no s'hi poden negar certes traces originals, és evident que les pastorals no són particularitat dels bascos. Els catalans, els bernesos, els bretons, han tingut també drames populars molt semblants, i tot i que hi ha certes concomitàncies amb el teatre grec i llatí, com diu G. Hérelle: «[...] el fet innegable és que les pastorals suletines són autèntics misteris; que els textos d'aquestes peces presenten tots els caràcters dels drames francesos d'aquest nom; que l'escenari sobre el qual es representa reproduceix de manera simplificada les disposicions de l'escenari medieval; que les convencions escèniques, els jocs d'escena, l'acció i el reservat dels actors recorda, per una infinitat de detalls, allò que es feia en un teatre de l'edat mitjana; en fi, que tota la dramatúrgia i tota la posada en escena del teatre rural s'assembla extraordinàriament a la dramatúrgia i a la posada en escena del teatre rural de Briançon, el segle XV i el XVI».

Sobre les farses suletines, considerades per P. Lafitte¹⁸ com a caricatures de les pastorals i d'un valor lingüístic superior, ja n'hem parlat extensament en un assaig¹⁹, per la qual cosa passarem a analitzar el teatre basc peninsular. Abans, però, d'entrar en el tema volem remarcar que el teatre popular suletí és una de les escasses relíquies que queden del gran teatre medieval, que va assolir el seu punt més àlgid i la més gran perfecció en el Renaixement. Els dramaturgs suletins, fin i tot si imiten els models veïns, no els copien servilment, ja que, obligats a trobar els equivalents autòctons, a reemplaçar els escenaris costosos per altres de més senzills, a utilitzar una llengua que duu implícita una originalitat i un ritme distints, creen un autèntic treball original, un producte ple d'inventiva, on es respira el geni popular amb la seva energia ingènua i els contrastos bigarrats que sempre acompanyen la infància de l'art, en suma, un fenomen teatral enginyós i divers.

Hem de convenir també amb A. Garamendi²⁰ que hi ha molta feina a fer, amb referència al teatre suletí, com ara estudiar-ne l'economia, la sociologia, l'antropologia social i, sobretot, que «és urgent una tasca crítica textual que en fixi correctament les relacions genètiques entre els manuscrits, la identificació —quan sigui possible— dels autors i refonedors, les pautes tipogràfiques més adequades per a l'edició dels textos, etc. [i que] només a

partir d'allí se'n podrà procedir a l'estudi des d'altres punts de vista».

Per bé que l'existència de teatre al País Basc peninsular al segle XVI és testificada per historiadors com Lope de Isasti (1615), tampoc no en trobem textos fins a mitjan segle XVIII.

Pedro Ignacio de Barrantia (1682-1759) sembla ésser l'autor de l'*Acto para la Nochebuena*, si no es demostra el contrari, ja que el manuscrit de l'obra en duu la signatura, és a dir, la del secretari de Mondragon.

Aquesta obra, entre altres raons per tractar-se del primer text de teatre editat, ha estat estudiada amb deteniment, ja que podem considerar l'estudi col·lectiu realitzat pels investigadors J. Lakarra²¹, J. Kortazar, J.M. Lekuona i altres un model de col·laboració, en què es plantegen diversos aspectes de l'obra amb lucidesa i profunditat.

J. Lakarra intenta emmarcar la peça en el teatre religiós romànic, basant-se en l'estudi del cicle de Nadal, la versificació, el didacticisme, la comicitat dels diables, el *tópos* dels personatges, etc. J. Kortazar, alhora, analitza literàriament l'obra, l'escenografia, l'estructura, l'espai, el temps, l'acció, els diàlegs, els personatges, el cor, els elements musicals, la mètrica, els erderismes i les fonts. J.M. Lekuona assenyala la importància de la literatura popular en l'origen de l'obra de P.I. Barrantia, com també la seva habilitat versificadora i tècnica polimètrica.

Només ens queda desitjar que d'altres obres inèdites del segle XVIII tinguin la mateixa sort.

Francisco Javier de Munibe, comte de Peñafloreda (1729-1785), és un dels il·lustrats bascos més importants del segle XVIII. Partidari de la nova filosofia i de la física experimental (*Cartas Chriticas*, 1758), i fundador de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (1765), la finalitat de la qual era de «conrear la inclinació i el gust de la Nació Basca envers les Ciències, Belles Arts, corregir i polir els costums i desterrar l'oci i la ignorància i les seves funestes conseqüències», per a la consecució dels seus objectius considerava el teatre com una de les armes més importants. Per tant, va escriure dues obres en èuscar: *Gabon Sariac* (1762), que segons J. Lakarra no s'hauria de comptar com a obra de teatre, i *El Borracho Burlado*, òpera còmica en castellano y bascuence (1764). Va traduir i adaptar altres obres com *El Carnaval*, *El Mariscal en su fragua*, *La Tertulia*, *Patelun*, *Anita*, *Los Pedantes*, i va morir quan escrivia *La Paz* i altres divertiments per als joves estudiants del Reial Seminari de Bergara, que havia fundat el 1776. L'afecció teatral d'aquest gran il·lustrat guipuscoà era extraordinària, i podem saludar-lo com el pare de l'òpera còmica basca, com també l'iniciador modern i animador del gènere teatral al País Basc peninsular.

Tot i que podem considerar que hi ha representacions teatrals a la fi del segle XVIII i tot al llarg del XIX, caldrà esperar la Segona Guerra Carlina —l'any 1876 exactament— per trobar-nos un autor donostiarrà, Marcelino Soroa, considerat el pare del nou teatre basc, i la seva obra *Iriyarena*, que va

estrenar a l'exili (Ciboure). En aquella representació, hi havia també un altre jove donostiarra Toribio Alzaga (1861-1941), que esdevindrà la figura central sobre la qual girarà tota l'activitat teatral durant la fi de segle i el primer terç del XX, sobretot a partir del moment que fou elegit director de l'Escola de la Llengua i Declamació Èuscara, el 1915, per l'Ajuntament de Sant Sebastià.

El 1912, l'activitat teatral ja s'havia estès per tota la província de Guipúscoa, de manera que Gregorio Múgica, director de la revista *Euskalerrriaren Alde* (Pel País Basc), comptabilitza per a aquest any la representació de més de seixanta-dues obres diferents. La seva revista crearà una secció de textos teatrals denominada «Izarra» on publiquen autors com Alzaga, Mujika, Núñez, Amundarain, Arratibel...

Imitant la ciutat donostiarra i les seves activitats teatrals en basc, va sorgir també a la fi de segle, a la ciutat de Bilbao, de la mà de R.M. Azkue i S. Arana Goiri —que concedia al Teatre Nacional Basc un paper molt important en el ressorgir de l'esperit nacionalista—, una sèrie d'autors teatrals com Ortuazar, Latxa, Eleizalde, Sota i Lauaxeta, les obres dels quals es van difondre per tota la província.

Durant el període de la República, el teatre basc va tenir un apogeu extraordinari: es van crear grups teatrals a gairebé tots els pobles de Guipúscoa i Biscaia i es van organitzar festivals com el del *Eusko Antzerti Eguna* (Dia del Teatre Basc) (del 1934 al 1936), en què van participar més de trenta grups teatrals. La producció de textos teatrals, en relació amb altres gèneres literaris, era la més abundosa, ja que se'n van escriure més de cinc-centes obres i se'n van traduir i representar d'autors com Sòfocles, Molière, Shakespeare, Scott, Yeats, Pearse i Maeterlinck, entre d'altres.

També es va crear en aquest període una revista especialitzada titulada *Antzerti* (Teatre), que, dirigida per A. Labayen, va arribar al número 54, i que, al costat de notícies d'àmbit internacional, indicava la marxa dels diversos grups bascos, els seus èxits i els seus fracassos, i també les diverses convocatòries de festivals i premis de teatre.

Com en molts altres àmbits de la vida cultural, la guerra va comportar la gran ruptura de totes les esperances que s'havien forjat durant aquell període tan vibrant de la preguerra, i malgrat que fins i tot a la presó els captius bascos continuaven mantenint les seves secretes afeccions teatrals, caldrà esperar l'any 1950 perquè es publiqui al País Basc peninsular la primera peça de la postguerra, *Aukeraren maukera azkenean okerra*, de mans de M.D. Agirre, a la revista *Egan*. Aquí serà precisament on, durant molts anys de la postguerra, es mantindrà viva la flama del teatre, que, tanmateix, s'anirà apagant progressivament, ja que la producció de textos fins a hores d'ara excedeix escassament el centenar. El seu paper propagandístic serà assumit pels mitjans de comunicació, ràdio, premsa i televisió, i com a gènere literari haurà de cedir el lloc d'honor a la narrativa i al bertsolarisme.

Al marge del suport escrit, però, la vida de l'espectacle ha estat molt rica, sobretot pel que fa al teatre de carrer, de cabaret i d'escola, i se n'han creat nombrosos festivals —Gasteiz (Viròria), Donostia (Sant Sebastià), Azpeitia, Hazparne, Eibar, Errenderia, Santurtzi...—, que, amb més o menys fortuna, intenten canalitzar la dinàmica dels múltiples grups teatrals, molts d'ells de vida molt efímera i que funcionen, sobretot, gràcies a la progressivament demanda cultural i teatral dels municipis; podríem dir que, en general, les institucions són gairebé l'únic mecenes de l'activitat teatral, que és coneguda per molts —ironia del destí— només per les referències que se'n donen per televisió.

Pel que fa als assaigs i els estudis sobre l'art teatral basc, cal reconèixer que són escadussers, malgrat que hi ha alguns números monogràfics de revistes i volums on es recullen diversos treballs d'especialistes, com els dirigits per J.M. Torrealdai²², P. Bidart²³, J. Haritschelhar²⁴, i els estudis més globals com els que han realitzat A. Labayen²⁵, I. Mozos²⁶ i P. Urkizu²⁷.

Al marge de la crítica teatral esporàdica que apareix a la premsa diària i a les revistes, mereixen ésser assenyalats els assaigs d'A. Garamendi²⁸ i de M. Antza²⁹, que intenten enfocar des de perspectives ben diferents, per no dir diametralment oposades, d'una banda la necessitat de l'estudi de teatre folklòric ja mort (sic), des d'una visió de tendència universitària, i de l'altra, l'anàlisi i aplicació de les formes teatrals tradicionals en un «nou teatre polític», com pot considerar-se el que realitzen autors com G. Aresti o B. Atxaga i representat per grups ja extingits, com Intxixu o Cómicos de la Legua, i que podria sintetitzar-se en la fórmula de l'avantguardisme popular.

Notes

1. J. de Urquijo (recensió de G. Hérelle): «Canico et Beltchitine, farce charivarique d'après la Bibliothèque de Bordeaux», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, II, 487-491.
2. F. Michel: *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*, F. Didot, París, 1857.
3. J. Vinson: *Saint Julien d'Antioche*, Bordeus, 1891.
4. G. Aresti (edició de J. Oihenarte): *Kaniko eta Belxitiina*, Lur, Sant Sebastià, 1971.
5. Tx. Peillen: «Chiveroua et Marcelina (Astolasterra edo Charivari)», *Anuario de Filología del Seminario Julio de Urquijo*, XVI, 1982, 265-326.
6. I. Mozos: *Ibaunteria Euskal Literaturan, Eusko Ikaskuntza*, Sant Sebastià, 1986.
7. P. Urkizu: *Astolasterrak*, Eusko Jaurlaritza, Antzerti zerbitzua, Sañt Sebastià, 1984.

8. W. von Humboldt: *Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje en primavera del año 1801*, Auñamendi, Sant Sebastià, 1975, 186.
9. G. Hérelle: *Répertoire du Théâtre Basque. Catalogue sommaire de toutes les pastorales connus à ce jour*, Imprimerie Nationale, París, 1922.
10. J. A. Chaho: *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque*, A. Andreossy, Baiona, 1855, 122-132.
11. F. Michel, *op. cit.*, 43-93.
12. J. Vinson: *Folklore du Pays Basque*, Maisonneuve & Lavise, París, 1883.
13. W. Webster: «Les pastorales basques», *La tradition au Pays Basque. Congrès de Saint-Jean-de-Luz*, 1897 (reed.) Elkar, Sant Sebastià, 1982, 243-265.
14. A. Léon: *Hélène de Constantinople*, París, 1909.
15. G. Hérelle: «Les pastorales basques considérées dans leurs rapports avec l'Église», *Gure Herria*, Baiona, 1921.
16. J. Casenave: «Zuberotar Antzertiaren sortzeaz eta iturriez», *Antzerti Berezia*, 4, 1983, 4-10.
17. J. Haritschelhar: «La pastorale», *La Pastorale. Théâtre populaire basque en Soule*, Lauburu, Baiona, 1987, 1-53.
18. P. Lafitte: *La Littérature Basque*, Mende Berri, Baiona, 1968, 14.
19. P. Urkizu: *Zuberoako irri Teatroa: Astolasterrak*, GK, Sant Sebastià, 1989, 142 p.
20. A. Garamendi: «El teatro folklórico vasco: perspectivas de investigación», *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, II, *Congreso Mundial Vasco*, Castalia, Madrid, 1989, 527-545.
21. J. Lakarra, et al.: *Pedro Ignacio de Barrantia, Aramaio 1682-Arrasate 1759, Gabonetako Ikuskizuna (Acto para la Nochebuena)*, Diputación de Álava, Vitòria, 1983.
22. J. Torrealdai, et al.: «Euskal Antzertia (1876-1985)», *Jakin*, 37, Sant Sebastià, 1985.
23. P. Bidart, et al.: *Euskal Antzertia, Le Théâtre Basque*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Baiona, 1987.
24. J. Haritschelhar, et al.: *La Pastorale, Théâtre populaire basque en Soule*, Lauburu, Baiona, 1987.
25. A. Labayen: *Teatro éuskaro, Notas para la historia del arte dramático vasco* (2 vol.), Auñamendi, Sant Sebastià, 1965.
26. I. Mozos: *Ibanteria Euskal Literaturan*, Eusko Ikaskuntza, Sant Sebastià, 1986.
27. P. Urkizu: *Euskal Antzertia*, Eusko Jaurlaritz, Antzerti Zerbitzua, Sant Sebastià, 1984.
28. A. Garamendi: «El teatro folklórico vasco» (art. cit. nota 20).
29. M. Antza: «Antzertzigintza politiko baten alde», *Larrun*, 4, Sant Sebastià, 1986, 61-69.

Glossa del teatre gallec fins al començament dels anys setanta

per *Francisco Pillado Mayor*

Des de sempre, els esforços encaminats a crear i consolidar un teatre gallec, van ser realitzats o duts a terme pels homes més lúcids i compromesos amb la causa de la dignificació social i política de Galícia. En el cas gallec, com en el cas concret d'altres nacions europees, teatre i nacionalisme recorren idèntics o similars camins. Per tant, els diferents intents que, amb més o menys fortuna, es van dur a terme per crear una dramaturgia gallega pròpia, van ser sempre paral·lels als intents de creació d'una consciència nacional.

No pot estranyar, doncs, que els primers impulsos de la realitat teatral gallega siguin obra d'homes i dones vinculats a grups polítics de caràcter autòcton: Rexionalismo, Irmandades da Fala, Partido Galeguista i moviments nacionalistes en general.

En aquest sentit, fer una glossa dels primers anys del teatre gallec seria tant com glossar les aventures i desventures del nacionalisme gallec en les diverses variants. Però, ateses les característiques d'aquest treball, de presentació purament informativa, ens limitarem a ressenyar els moments, els aspectes i els fets més significatius de la breu però intensa història del teatre gallec.

El primer text imprès del teatre gallec és *A Casamenteira*, sàinet escrit «currente calamo» segons l'expressió del mateix autor, Antonio Bieito Fandiño.

L'obra va ser escrita per Fandiño l'any 1812, quan era a la presó, per raons polítiques, a Santiago de Compostela, i va ser publicada l'any 1849 gràcies a la intervenció d'un amic, un cop ja mort l'autor.

El fet que cap text no fos publicat abans no significa que no hi hagués cap activitat teatral a Galícia. En tenim algunes referències, certament escasses,

de l'existència de manifestacions teatrals durant l'edat mitjana i fins i tot, ja més recentment, al començament del segle passat, durant la guerra contra els francesos.

En aquest darrer període, per exemple, es potència, a diferents pobles i viles de Galícia, un determinat teatre purament «didàctic» i amb pretensions moralitzants (circumstancialment servit en llengua gallega) perquè alerti el poble gallec dels riscos de tota mena que comporta la presència de l'exèrcit napoleònic.

En aquest moment concret, el que interessa de veritat és que la gent gallega entengui perfectament el missatge que se li vol trasmetre; cal que els actors circumstancials que surten a escena, diguin el seu discurs, igualment circumstancial, en la llengua que parlen diàriament els (sens dubte) sorpresos espectadors.

Un cop derrotat Napoleó, es torna a la «normalitat», i les manifestacions dramàtiques en llengua gallega difícilment es poden ja materialitzar.

Evidentment, ateses les especials característiques d'aquell teatre, no es conserva cap document escrit i l'única font que resta de l'existència d'aquella activitat, es troba en petits testimonis i publicacions de l'època.

Molt més concreta sembla l'activitat del Cura de Fruime, don Diego Cernadas de Castro (1698-1777), que va escriure algunes peces amb pretensió educativa, en les quals, ocasionalment, alguns personatges parlaven en gallec.

També se li suposa afició teatral a Xosé Cornide (1734-1803) que a la darrerria del segle XVII va fer construir un petit teatre a Sada (la Corunya) en el qual es representaven obres en gallec, algunes, potser de la seva pròpia autoria.

Prova d'aquesta activitat, més o menys esporàdica, encara que certa, és la peça original del llicenciat Gabriel Feixó de Araúxo: *Entremés famoso sobre a pesca no rio Miño* datada l'any 1671 i recuperada per Fermín Bouza Brei (1901-1973) de la Biblioteca Nacional de Madrid per ser publicada a les edicions Monterrey, l'any 1953.

Des de l'any 1849, data de la publicació d'*A Casamenteira* fins l'any 1882 —és a dir amb un parèntesi de 33 anys— en què es va publicar *A fonte do Xuramento* de Francisco Maria de la Iglésia (1827-1897) no hi ha activitat editorial relacionada amb el teatre, tampoc hi ha constància de cap activitat escènica concreta.

En aquesta època, el protagonisme de la lírica a Galícia és absolut. «El romanticisme —diu Carballo Calero— va fer possible el renaixement de la poesia gallega contemporània. D'una banda, el seu interès per tot allò tradicional, impulsa els escriptors cap als temes d'inspiració gallega. I que menys que arribar a la conclusió que els temes d'inspiració galaica havien de ser tractats en gallec [...]. D'aquesta manera el romanticisme —continua dient el professor Carballo Calero—, com a Provença o a Catalunya, va ésser l'impulsor decisiu que va desvetllar la consciència gallega, representada pels

seus escriptors, i va fer possible la consolidació d'una nova literatura...»

En realitat, el teatre d'aquell temps, a l'àrea peninsular, era un fenomen purament burgès; a Galícia no tenia cap audiència.

Però, d'altra banda, cal remarcar que la pressió centralista, per dir-ho d'alguna manera, no afavoria les manifestacions dramàtiques que no fossin servides exclusivament en la llengua de l'Imperi.

El Reglament de teatre de 1801 preveia que: «No podían representarse piezas que no fueran en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales».

Ja abans, una Reial Ordre del desembre de 1799 establia que: «En ningún teatro de España se podrán representar cantar ni baylar, piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos Reinos».

La reina Isabel II, un any abans del seu destronament, signà una ordre que diu: «Boletín Oficial del 29 de Enero de 1867, número 244. Por el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación se me ha comunicado con fecha 15 del actual la Real Orden siguiente:

»En vista de la comunicación pasada a este Ministerio por el Censor interino de teatros del reino con fecha 4 del corriente, en la que se hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la Censura escritas en los diferentes dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional: la Reina (Q.D.G.) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la Censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España».

Doncs bé, mentrestant, i malgrat el que hem dit abans, a Galícia, caldria remarcar els elements, que els podríem dir «parateatral», i que tenen cabuda dins l'obra dels poetes de l'Àlbum de la Caritat (1862). Per exemple, els «diàlegs» de Vicente Turnes; *As almas novas*, de Antonio Camino, o en *El Pleiteante*, de Xan Gómez del Ferrol.

Abunden també els monòlegs lírics de certa teatralitat en Alberte Camino (1820-1861), Marcial Valladares (1821-1903) i, naturalment, a l'obra de Rosalia de Castro (1837-1885) hi ha una teatralitat implícita, que dona lloc a un munt d'espectacles basats en alguns dels seus poemes més populars.

Leandro Carré Alvarellos (1888-1976) va recollir documentació inèdita d'Uxio Carré (1859-1932), el seu pare, i ens parla dins d'alguns dels seus treballs d'unes breus peces patriòtiques bilingües, que la premsa de l'època ressenya com a representades.

Però, amb tot, el fet veritablement significatiu d'aquests anys, el que podria marcar el començament d'una nova dramaturgia, és l'estrena en el Liceu Brigantino de la Corunya, la nit del 13 d'agost de 1882, del primer «drama en dialecte galleg» (segons la definició del mateix autor) *A Fonte do*

Xuramento, de Francisco Maria de la Iglésia y González, iniciador del teatre líric gallec amb peces com: *Gallegos; A nosa terra!* o *Os ártabros* totes dues amb música de Pascual Veiga, autor de l'himne gallec.

D'un treball publicat per Gumersindo Placer, dins el número 30 de la revista *Grial*, donem, com a significativa, la cita següent: «Al llarg de la seva polifacètica tasca, Francisco Maria de la Iglésia s'adonava que dins d'aquell renaixement literari, en què li va tocar viure, mancava el teatre i que ningú, durant aquell temps, s'abocava per les bambolines parlant gallec i va decidir fer quelcom. La gènesi de l'obra fou lenta i es pot considerar com a filla de la necessitat. El gènere dramàtic en gallec mai no es cultivarà i ell en fou el pioner.»

La prova que la peça es pot considerar «filla de la necessitat» com deia Gumersindo Placer, són aquests versos del mateix Francisco Maria:

A Fonte do Xuramento
tecinna só pra animar
a cantos saben trovar
con esto ao meu superior;
máis anque ela fora pior
proba dera a máis de catro
que é dina de ir ó Teatro
a lingua do noso amor.

La font del jurament
teixida sols per animar
a quants saben trobar
amb això al meu superior;
però, encara que fóra pitjor
provarà a més de quatre
que és digna d'anar a Teatre
la llengua del nostre amor.

Creiem que amb *A Fonte do Xuramento* neix el que podríem denominar «una consciència del drama», és a dir, la necessitat d'escriure i crear una dramaturgia gallega.

Possiblement és en aquesta mateixa línia d'aprofundir en la necessitat a què abans feiem referència, on neix el drama; *Filla...! (Filla...!)* de Galo Salinas (1852-1926) publicat l'any 1892 i estrenat uns anys abans, l'any 1884, en l'Orfeón Centro Galego de Buenos Aires.

I quan citem Galo Salinas és obligat fer una referència a l'Escola Rexional de Declamación (la Corunya, 1903) fundada per l'actor Eduardo Sánchez Miño i presidida per l'autor de; *Filla...!*

Aquesta escola, de vida curta, estrena a més del drama; *Filla...!*, tres peces de Lúgris Freire (1863-1904) i un monòleg d'Evaristo Martelo Paumán (1853-1928), i és, sense cap dubte, el primer intent seriós que es va fer a Galícia per assentar les bases d'un teatre pròpiament gallec, creat una companyia de repertori estable que pugués donar sortida a la producció dramàtica.

Galo Salinas és l'autor també del primer treball teòric referit al teatre gallec. La seva *Memoria acerca de la dramática gallega, causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo*, encara que és un treball

d'escassa entitat, apunta, entre altres encerts, la necessitat —avui urgent— de crear a Galícia un centre dedicat a la formació d'actors.

Un altre home, vincular de certa manera, a l'Escola Rexionalde Declamación, és Manuel LUGRIS FREIRE, autor, entre d'altres, de *A Ponte*, primer drama gallec en prosa, que es va estrenar al Teatro Principal de la Corunya, l'any 1903.

Els anys entre la desaparició de l'Escola Rexional i la creació de les Irmandades da Fala (1916), són anys d'escassa activitat teatral.

Durant aquest període de temps, el protagonisme està a mans d'agrupacions de caràcter folklòric, com és el cas de la Coral Toxos i Froles (1914) que, circumstancialment, estrena, entre d'altres, algun «parrafeo» d'Uxio Charlón (1889-1930) i Manuel Sánchez Hermida (1888-1940), autors d'un feix de peces escrites en col·laboració i que ells mateixos interpretaven.

Posteriorment, altres corals com ara Cantigas da Terra (1916), Ruada (1919) i Cantigas e Agarimos (1921) estrenaran, entre d'altres, obres de Galo Salinas, Leandro Carré, Nande Allariz (1875-1927) i Xavier Prado «Lameiro» (1874-1942).

En aquest període també s'estrenen obres d'alguns escriptors amb certa entitat dins del teatre gallec, com és el cas de Xesus San Luis Romero (1872-1966), autor d'*O Fidalgo*. Durant molts anys la peça més representada del teatre gallec va ser *O Chufón*, curiosa comèdia de costums dels autors Manuel Comellas Coimbra (1853-1925) i Xesus Rodríguez López (1859-1917).

Però amb la creació de les Irmandades da Fala, entrem ja dins d'una etapa decisiva i d'obligada referència a la història del teatre gallec.

Des d'aquest moment, el teatre deixa de tenir un caràcter esporàdic per a convertir-se en quelcom més sistemàtic. El teatre, en definitiva, deixa de ser un passatemp per a convertir-se en una arma reivindicativa, política.

Efectivament, a l'època de les Irmandades, el teatre era el mitjà de dignificació lingüística, d'incorporació de la vella parla col·loquial i camperola a les classes mitjanes per la via del sentiment, de la tesi social o, fins i tot, de l'apologia.

De la importància que la gent de teatre va concedir al teatre, en parlen unes quantes dades: la creació a la Corunya del Conservatòrio Nazonal de Arte Galega i el renaixement de la literatura dramàtica a través d'autors com ara Antón Vilar Ponte (1881-1936); Ramón Cabanillas (1876-1959); Leandro Carré; Charlón e Hermida; Vicente Risco (1884-1963), autor d'una singular peça de tall simbòlic —*O bufón d'el Rei*—, que va ésser premiada a la Festa da Lingua, celebrada a Santiago de Compostela, l'any 1926; Xaime Quintanilla (1898-1936); Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950), autor d'*Os vellos non deben de namorarse*, que sense cap mena de dubte, és la peça més representada al teatre gallec; Gonzalo López Abente (1878-1963), i Armando Cotarelo Velledor (1879-1950), autor d'una sèrie d'obres molt elaborades, pel que fa a l'arquitectura teatral, entre les quals trobem *Mourenza*, un singular drama d'ambient mariner.

En aquest temps, seria estrany trobar un escriptor que no hagués estrenat cap obra, ja que, com hem dit abans, es pensava que el teatre era un mitjà adequat de conscienciació lingüística i política. D'Antón Vilar Ponte, gran animador de tot aquest moviment, hi ha precisament d'un article que duu el significatiu títol de: *Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro*.

El 22 d'abril de 1919, és una data important en la història del teatre gallec. Aquest dia, es va presentar públicament a la Corunya el Conservatòrio Nazonal de Arte Galega amb l'obra de Ramón Cabanillas *A man de Santiña*.

Cabanillas escriurà aquesta peça a instàncies de Vilar Ponte, amb l'objectiu de dignificar la parla, ja que, per primer cop damunt d'un escenari, la gent noble s'expressarà en la mateixa llengua en què, diàriament, s'expressa el poble pagès i el mariner.

Precisament, Antón Vilar Ponte i Ramón Cabanillas són els autors de la tragèdia històrica en vers *O Mariscal*, peça que, com encertadament assenyala el professor Carballo Calero, «Per la seva composició és un drama romàntic i pel seu estil, pertany al teatre poètic modernista d'evocació històrica.»

Entre l'any 1922 i l'any 1926, el Conservatòrio passa a dir-se Escola Dramática Galega, època que, segons Leandro Carré—reprodueixo les seves paraules— «és la més intensa en realització de teatre gallec, ja que es van arribar a fer cent representacions per any de les millors obres regionals i algunes de portugueses.»

D'aquella activitat, certament intensa i insòlita, hi ha constància dins d'un munt d'articles, notes o referències, publicades al Butlletí *A nosa Terra*, ideari de les Irmandades da Fala.

L'aparició a Orense de la revista *Nós*, el 30 d'octubre de 1920, assenyala el punt de partida d'una sensibilitat literària, artística i històrica que s'anava concentrant en el grup d'escriptors als quals al·ludim avui amb el nom de Xeneración Nós: Vicente Risco, Alfonso Rodríguez Castelao, Ramón Otero Pedrayo...

Els van cercar a Galícia des d'un vessant literari, culte i de vegades erudit un suport per a superar el camperolisme cultural. El grup de la revista *Nós* abordà la tasca d'europèitzar la cultura gallega, en el doble procés de descobriment de les arrels pròpies i la incorporació de les formes europees.

La contribució de la revista *Nós* a l'evolució del gallec literari va ser importantíssima. També ho va ser per al teatre. Un teatre depurat d'elements realistes; poètic i simbòlic a l'obra dels tres grans estilistes: Risco, Otero i Castelao.

Amb Ramón Otero Pedrayo i Alfonso Rodríguez Castelao, la literatura teatral es va convertint en art, espectacle. L'art literari deixa pas a l'art visual, a la música, a la mascarada i apareixen els primers elements surrealistes.

Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), segurament el geni creatiu més gran de tota la literatura gallega, era absolutament pessimista respecte a les

possibilitats del teatre a Galícia. Per a ell, el país va ser comprat, envaït per especuladors, burgesos i botiguers i ja no hi havia cap lloc per a instal·lar a la plaça pública l'escenari del comediant. Si més no, la seva producció dramàtica és la més original i la que ofereix més possibilitats escèniques. Peces com ara *A lagarada* (1928), *Traxicomedia da noite dos Santos* (1960) o, fins i tot, el seu feix d'esbossos, agrupats sota el títol genèric de *Teatre de Màscares* (1975), constitueixen tot un prodigi de creativitat. Dins d'aquests esbossos trobem, per exemple, el cèlebre *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, que concep el teatre com un espectacle plàstic total.

Dins aquesta concepció teatral —com a compendi i síntesi de les arts— Rafael Dieste (1899-1981) publica, l'any 1927, la seva «comèdia de final feliç en tres actes» *A fiestra valdeira* (*La finestra buida*), possiblement, durant molts anys, considerada, junt amb *Os vellos ...*, de Castelao, l'obra més representativa del teatre gallec.

Un altre autor, sense cap mena de connexió estètica amb els esmentats anteriorment, que publica durant aquests anys la major part de la seva producció dramàtica, és Alvaro das Casas (1901-1950). Obres com ara *Pancho de Rábade* (1930) i, ja posteriorment, *Rechouchío* mereixen, per diferents consideracions, ser incloses a una glossa històrica del teatre gallec.

La fundació del Seminario de Estudios Galegos, l'any 1923, va ser un pas important en el procés de normalització cultural. Encara que no hi va haver una incidència directa d'aquesta institució al gallec literari, va produir, en canvi, una activitat dels autors que trobaren una llengua plena, vàlida per a tots els usos.

D'Otero Pedrayo i Armando Cotarelo a Alvaro Cunqueiro hi ha una «llengua dramàtica que prospera», que s'afina i que, dins de l'obra del darrer d'aquests autors, ja no coneix límits... Ara parlaran en gallec, pagesos i cacics; més encara, parlaran també en gallec els nobles i les princeses, i els bocois, i els gripaus i barrils i roques i els sants del Pórtico da Glória, i el cavaller Mozart, i les seves muses, i els fantasmes...

Fundadors del Seminario, van ser, entre d'altres, Fermín Bouza Brey, autor, com ja hem dit abans, de l'edició de l'entremès d'Araúxo, i de Xosé Filgueira Valverde (1906) que van compondre *O Auto de Santa Maria* (1969) i signà, amb el pseudònim de J. Acuña, la farsa per a nois *Agromar* (1936).

Foren també membres del Seminario, Ricardo Carballo Calero i Alvaro Cunqueiro que van publicar la seva obra dramàtica després de la guerra civil.

De Ricardo Carballo Calero (1910), es pot dir que la seva obra dramàtica oscil·la entre el classicisme i l'experimentalisme. Erudit exemplar, crític i poeta notable, R. Carballo Calero, coneix molt bé la tècnica i els recursos teatrals, experimentats en la seva etapa com a director del Colèxio Fingoi, de Lugo, on va escenificar peces de Plaute, Cabanillas i Castelao, entre d'altres. Com a dramaturg va recollir, l'any 1982, la totalitat de la seva obra al volum *Teatro Completo*.

Alvaro Cunqueiro (1911-1981) és, junt amb Orero Pedrayo, almenys en aquest període històric que ens ocupa, el màxim representant del teatre nacional gallec. Deliciós poeta i gran fabulador, Cunqueiro eleva el teatre gallec a la seva màxima categoria estètica i dramàtica. Només un ambient rotundament mediocre, groller i absolutament colonitzat, pot explicar la indiferència a la qual durant molts anys, va estar sotmesa l'obra literària i artística del genial escriptor de Mondoñedo.

Cunqueiro té creat un univers propi i personal que uneix el mite i la fantasia amb la realitat més aparentment prosaica, alterant les nocions de temps i espai a favor d'una concepció màxima del món. Cunqueiro, en el seu teatre, en la seva poesia, en la seva narrativa, inventa la història íntima dels grans mites, creant els mites que li manquen a la història. Amb Cunqueiro, en definitiva, el teatre gallec es converteix, ja, en una realitat plena.

Per raons d'espai, ens limitarem a citar dues obres ben representatives de l'estètica cunqueiriana: *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) i *A noite vai coma un río* (1965).

Després de la guerra del 36, la activitat cultural gallega coneix el desterrament o l'exili. Arriben els anys de la por, de la vulgaritat, del silenci, de la resistència, de la repressió, del terror i de la mort. I, la vida cultural d'aquests anys es concentra, fonamentalment, a l'Argentina.

El teatre gallec no era novetat a la capital del Plata. Ja abans de la creació del Centro Galego (1907) hi havia aportacions ben significatives per part de la colònia gallega emigrant.

Durant les primeres dècades del segle, promoguda per diverses agrupacions, bull una activitat teatral que aireja els noms de Salvador Cabeza de León (1865-1934), Leandro Carré, Nicolás de las Llanderas (1888-1938), Vicente Risco, Manuel Lugris i Xavier Prado *Lameiro*.

La guerra del 36 escup un munt de gallecs. Molts eren gent culta, escriptors, artistes: lluitadors republicans o galleguistes... En pocs anys, Buenos Aires, fou una bullícia d'idees i el bastió cultural de Galícia.

El teatre va conèixer un bon impuls. Se succeïren les festes als espectacles exaltadors de la cultura pròpia. Publicant, estrenant peces, Luis Seoane (1910-1979) pintava, fundava revistes, escrivia programes radiofònics i teatre; Isaac Díaz Pardo (1920) treballava la porcellana i escrivia teatre; Rafael Dieste publica la segona edició de *A fiestra*; Anxel Fole (1903-1986), la primera d'*O paruto do demo*; Ramón de Valenzuela (1914-1980) escrivia teatre, escenificava i traduía, Núñez Bua, Roxélio Rodríguez Díaz (1888-1948), Fernando Iglesias *Tacholas* (1909), Cándido Alfonso González (1905-1964) i Ricardo Flores (1903) donaven a conèixer el seu teatre. Blanco Amor (1897-1979) fundava el Teatro Popular Galego i, igualment, escrivia teatre, un teatre de tall populista en el millor sentit de la paraula, sobreactuant per la filigrana verbalista de l'autor, que durant els anys que van seguir a la mort del dictador, va tenir una gran audiència a Galícia.

El teatre d' Eduardo Blanco Amor, escrit a partir de 1953, entronca amb la picaresca espanyola, tamisada per la «xeración do 27» al tom *Farsas para Titeres*, en castellà, però que després apareixeria en una edició bilingüe preparada per l'autor (1973). Paral·lelament Blanco Amor escriu una sèrie de peces, de la tradició del sainet gallec, contingudes en el tom *Teatro pra a xente* (1974).

En aquesta obligada etapa del teatre gallec a l'Argentina, tenen lloc un parell de fets fonamentals:

a) La creació per Manuel Daniel Varela Buxán (1909-1986), prolífic autor dramàtic i gran animador del teatre gallec d'aquella època, de la primera companyia del teatre gallec: la Compañia Galega Maruxa Villanueva.

b) L'estrena, per aquesta mateixa companyia, el dia 14 d'agost de 1941, al Teatro Mayo de Buenos Aires, d'*Os vellos non deben de namorarse* de Castelao.

Mentrestant, a Galícia, comencen els primers intents per recuperar la identitat perduda. Els anys cinquanta són anys de recerca temerosa en els quals va tenir lloc un fet que seria determinant: la creació de l'editorial Galaxia. Durant tota la dècada el protagonisme cultural d'aquesta editorial resulta evident. A través de les seves col·leccions i de la revista *Grial*, una nova generació va començar a expressar-se per la via poètica, narrativa, teatral o assagista. La recuperació dels clàssics, i també les traduccions al gallec, van contribuir a eliminar l'aïllament cultural.

A Galaxia apareixen les primeres produccions de Xenaro Mariñas del Valle (1908), un home d'una altra generació que segueix fidel la línia simbòlica del teatre ontològic. El teatre de Mariñas apunta cap a dos vessants: un poètic i esperpèntic, amb reminiscències de Federico García Lorca i Ramón del Valle-Inclán, patents en aquestes breus farses, i un altre de simbòlic, dominat per l'estatisme que sembla ser la forma més apreciada pel seu autor i que inaugura en *A revolta*, peça molt representada arrel de ser distingida amb el Prémio Castelao de Teatro Galego, l'any 1965.

El comú denominador del teatre gallec de la postguerra —representat per autors com Xohana Torres (1931), autora de dues peces precioses: *A outra banda do Ibero* (1965) i *Un hotel de primeira sobre o rio* (1968) que va obtenir el premi Castelao dos anys abans; Franco Grande (1936) i Arcadio López Casanova (1942)—és el seu caràcter literari, un teatre que calia fer, però que, a causa de les circumstàncies, no troba escenari.

Un autor amb evident entitat, tant per l'abundositat i varietat de la seva producció, com pel seu èxit que, sobretot en un determinat moment van tenir algunes de les seves obres, és Manuel María (1930). El teatre de Manuel María es pot agrupar en dos apartats: peces poètiques i peces polítiques. Entre les primeres hi figuren *Barriga verde* (1968) i, a més, la sèrie dels autos i, entre les segones *Unha vez foi o trebón* estrenada l'any 1976.

Cal, encara, fer esment de l'obra dramàtica de dos autors: Bernardino Graña (1932), important poeta, que fins ara ha publicat dues peces: *20 mil*

pesos crime (1962) i *Sinfavainin contra don Perfeito* (1975); i Daniel Cortezón (1927) especialitzat en el tractament dramàtic de grans cicles històrics. Cortezón és partidari d'un teatre gallec que revisi des d'angles crítics les parcel·les més interessants de la història del poble gallec com a un poble diferenciat. Cortezón voldria per a Galícia un drama nacional que inauguri, com va passar a totes les cultures europees, un teatre clàssic, arrelat a una història col·lectiva. Exemples de la seva dilatada producció dramàtica són: *Prisciliano* (1970), *Xelmirez ou a groria de Compostela* (1974) i *Os irmandiños* (1978).

A partir de l'any 1959 i fins al començament dels setanta, l'agrupació coral de Santiago Cantigas e Agarimos, va dur a l'escena obres de Castelao, Xenaro Mariñas del Valle, Ramón de Valenzuela i San Luis Romero, a més de fer-ne diverses lectures. Va ser, potser, el primer teatre gallec que es veia a la Galícia de la postguerra, al marge de certes experiències aïllades, amb una certa assiduitat.

Eren els temps del Teatro de Cámara, un esguerro creat per l'administració franquista, amb Fraga Iribarne com a director per a tancar entre quatre parets, les inquietuds que s'inventaven.

Però el Teatro de Cámara que no tenia resolt el problema lingüístic, ja que normalment feia teatre en castellà, va ser útil per a demostrar que hi havia una audiència per al teatre en llengua gallega.

La societat s'anava transformant i demanava un teatre que no fos mera verbotitat cultural... Calia, per tant, incorporar Galícia al món i dotar el teatre gallec de les pràctiques teatrals contemporànies.

Amb aquesta idea van néixer a la Corunya, el grup teatral O Facho (1965), a Vigo, el Teatro Popular Galego (1966) i el Teatro Circo a la Corunya l'any 1967.

Arribem d'aquesta manera, molt esquemàticament, a l'any 1973, en què la Asociación Cultural Abrente de Ribadavía, convoca la Primera Mostra de Teatro Galego, coincidint amb la desfeta i descomposició del règim franquista.

A Ribadavía, a l'empara de la Mostra, neix una nova generació d'autors com Euloxio Rodríguez Ruibal (1945), Roberto Vidal Bolaño (1950), Manuel Lourenzo (1943) i Camilo Valdeorras (1959), entred'altres, l'activitat dels quals resta fora d'aquesta obra.

Un esment especial mereix Manuel Lourenzo ja que la seva aportació, bé com a dramaturg, bé com a actor, director, historiador, assagista, articulista, conferenciant, fundador d'editorials i companyies diverses, explica tot el teatre gallec dels darrers trenta anys.

D'aquesta esquemàtica glossa del teatre gallec que, per criteris editorials, arriba fins als anys setanta, resten exclosos, a part dels ja citats anteriorment, autors del relleu de Carlos Casares, Xesus Pisón i Miquel Anxo Fernán-Vello. Com resten excloses també tota una sèrie d'esdeveniments i aportacions,

realment valuoses, que es van produir al llarg dels darrers quinze anys: creació de grups professionals, concursos, mostres, foment de traduccions, aparició d'iniciatives editorials, etc.

El teatre espanyol (1890-1960) per *Manuel Aznar Soler*

La nit del 15 de març de 1892, data de l'estrena de *Realidad*, primera obra dramàtica de Galdós que l'actor i empresari Emilio Mario muntà al madrileny Teatro de la Comedia, pot considerar-se com a data simbòlica per al triomf del realisme i del naturalisme en el teatre espanyol, un triomf el retard del qual amb relació al teatre europeu lamentava el crític Josep Yxart. Aleshores un novel·lista de tant prestigi com Galdós (1843-1920) es decidí, incitat per Clarín i el mateix Emilio Mario entre d'altres, a estrenar aquest «drama en cinco actos y en prosa», un arranament de la novel·la del mateix títol publicada tres anys abans, el juliol de 1889. Aquest pas de la novel·la al teatre era un fenomen característic de l'època (Zola, Goncourt) que també Leopoldo Alas (1852-1901) experimentà tres anys després amb l'estrena de *Tevesa* (20 de març de 1895) al Teatro Español de Madrid. Al repartiment de *Realidad* hi figuraven el mateix Emilio Mario (Joaquín Viera), Emilio Thuillier (Federico Viera), Miguel Cepillo (Tomás Orozco) i una molt joveneta María Guerrero (Augusta). L'obra fou un èxit fins al punt de representar-se durant vint-i-dues nits consecutives. El conflicte dramàtic que Galdós plantejava era, per descomptat, l'adulteri, però ara la solució era molt diferent a la convencional, puix que l'actitud d'Orozco, un sant marit krausista, condueix Federico, un amant torturat pels seus remordiments, cap al suïcidi. Orozco, disposat a perdonar també Augusta, la seva dona, si aquesta li demostra un penediment sincer, interpreta en el monòleg final aquest suïcidi de Federico, en el context de la misèria ètica dominant en la seva societat, com a «un signe de grandesa moral». Galdós, per tant, des de la seva primera obra dramàtica,

predicava en el desert de la burgesia espanyola una regeneració moral, individual però també col·lectiva, que desembocaria en la utopia d'una impossible conciliació entre les classes socials.

La figura d'Emilio Mario (1838-1899) al capdavant del Teatro de la Comedia és decisiva per al triomf del realisme i del naturalisme en l'escena espanyola. Allí s'estrenaren obres tan rellevants com ara *Las personas decentes* (1890), d'Enrique Gaspar (1842-1902); *La Dolores* (1892), de Josep Feliu i Codina (1847-1897); *El nido ajeno* (6 d'octubre de 1894), primera obra dramàtica de Benavente, o el *Juan José* (25 d'octubre de 1895), de Joaquín Dicenta (1862-1917), un melodrama fullertonesc vinculat ideològicament al socialisme romàntic i estèticament al naturalisme social que, per la condició obrera dels seus protagonistes, se situava a les antípodes de l'alta comèdia que Emilio Mario acostumava de representar al seu local. Aquest naturalisme social, en la tendència del «juanjosesismo» estètic, fou perllongat per dramaturgs com ara José Fola Igúrbide, autor d'*El Cristo Moderno* (7 de desembre de 1904); Federico Oliver (1873-1951), conegut sobretot per *Los semidioses* (13 de novembre de 1914), una tragicomèdia antitaurina, o José López Pinillos, *Pàrmeno* (1875-1922), els drames rurals del qual, com ara *El pantano* (16 de maig de 1913), *Esclavitud* (9 de desembre de 1918) o *La red* (12 de desembre de 1919), obtingueren un èxit estimable. Perquè el Teatro de la Comedia es caracteritzava, abans de tot, pel to de modernitat, elegància i bon gust de les seves posades en escena, on la veritat constituïa la norma suprema. Així, Emilio Mario, contra els convencionalismes d'una escena espanyola envaïda pels telons pintats i els pollastres de cartró, curava amb mirament realista la veritat del decorat, mobiliari i vestuari, mentre exigia als seus actors, contra l'amanerament i grandiloqüència que representaven Vico i Calvo a l'horad'interpretar els melodrames d'Echegaray a l'Espaniol, naturalitat, conteniment i mesura. Emilio Mario no fou pas en veritat un innovador radical ni original, sinó un reformista moderat que imità pulcrament les posades en escena d'André Antoine al seu parisenc Théâtre Libre. Contra l'envaniment retòric dels teatres de declamació i contra la barroeria dels «teatros por horas», la seva defensa d'un realisme teatral envernissat de bon to donà al Teatro de la Comedia un segell particular que volgué conjuminar art i taquilla. El mèrit més gran d'Emilio Mario resideix, sens dubte, en la formació d'un nou públic, de la minoria més selecta i intel·ligent de la burgesia espanyola de la Restauració la qual, fatigada d'Echegaray, va veure aleshores en el naturalisme de Benavente el seu dramaturg modern. Aquest pacte entre Benavente i una burgesia teatral espanyola cada vegada menys selecta i intel·ligent dominaria l'escena espanyola durant més de quaranta anys.

Galdós a *Realidad*, obra elogiada pels millors crítics teatrals del moment, com ara Clarín o Josep Yxart, solucionava, a través d'un diàleg poc retòric i del monòleg com a tècnica d'interiorització dels conflictes en la consciència

dels personatges, l'adulteri amb un desenllaç anticalderonià. I aquest final anticlimàtic, és clar, topava amb els convencionalismes morals socialment dominants. Sense oblidar estrenes tan polèmiques per la seva significació anticlerical com ara *Electra* (30 de gener de 1901), que impactà els joves escriptors modernistes per la seva crítica a l'educació jesuítica i per la seva exaltació de la llibertat, ni fracassos tan rotunds com ara el de *Los condenados* (11 de desembre de 1894), Galdós va incórrer progressivament en un simbolisme espiritualista i en un utopisme regeneracionista tan commovedors com patètics. Així, a la ruïna física i moral de la burgesia espanyola personificada en la família Buendía de *La de San Quintín* (27 de gener de 1894), estrena a la qual assistí Pablo Iglesias, oposà un ideal d'harmonització entre les classes socials simbolitzat en el matrimoni de Rosario de Trastámara, duquesa de San Quintín, amb l'enginyer Víctor. A *Mariucha*, estrenada en el barceloní Teatre Eldorado (16 de juliol de 1903), proposà la mateixa solució a la ruïna de l'aristocràcia, encarnada pels marquesos d'Alto-Rey. Ara el matrimoni entre León i Mariucha, la filla dels marquesos, significava l'apologia de les virtuts burgeses com a forma de regeneració social. Però aquesta utopia conciliadora assoliria la seva apoteosi, patèticament anacrònica, amb *Celia en los infiernos* (9 de desembre de 1913), significativament dedicada als germans Álvarez Quintero. Celia vol «practicar con arte silencioso la dulce caridad» i fins i tot Leoncio, l'obrer «conscient», encara que li recordi que «la plebe laboriosa no se redime sólo por la caridad» sinó per la justícia, ha de reconèixer que «el capitalismo, seco y egoísta comúnmente, en usted se trueca en virtud sublime». Aleshores Celia anuncia, a canvi de laboriositat, virtut i honradesa, un pla de pensions i la participació dels obrers en els beneficis de l'empresa, motiu pel qual Leoncio, entre el clamor de tothom mentre cau el teló, saluda Celia com «la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las humildes». Aquesta nova moral significava la derrota de *Doña Perfecta* (28 de gener de 1896) i per això era necessari desemascarar, com fa la protagonista de *Cassandra* (28 de febrer de 1910), la falsa santedat de totes les donyes Juana Samaniego del món. Una utopia regeneracionista que, a *Amor y ciencia* (7 de novembre de 1905) s'encarna simbòlicament en Salvador, un Nen-Déu deforme i contrafet que el doctor Guillermo Bruno regenera amb l'ajuda de la ciència i, sobretot, de l'amor. Finalment *Alma y vida* (9 d'abril de 1902), impossible conjunció de melodrama i simbolisme, palesa que aquest és per a Galdós, en el context de la crisi finisecular, un somni històric de regeneració social que representa ara l'amor entre el noble Juan Pablo Cienfuegos i Laura, duquesa de Ruydiaz. El fet que Galdós assistís el 1905 tant a l'homenatge a Echegaray amb motiu del Nobel (20 de març), amb la comprensible indignació militant dels modernistes, com a l'homenatge posterior a Benavente (20 de desembre), simbolitza el seu reformisme moderat, la seva voluntat de difícil conciliació entre novetat i tradició que caracteritza també el seu mateix teatre.

El teatre durant el Modernisme

L'evolució dramàtica de Jacinto Benavente (1866-1954), des del seu inicial modernisme naturalista fins al conservadorisme estètic i ideològic ulterior, el converteix en el dramaturg indiscutible de la burgesia espanyola de la Restauració, pacte de complicitat que el Nobel de 1922 vingué a coronar. Ja hem dit que Emilio Mario fou el seu introductor i que al Teatro de la Comedia s'estrenà la seva primera obra, *El nido ajeno* (6 d'octubre de 1894). Aleshores Benavente emfasitzava que, en la interpretació dels actors, «sobre todo debe evitarse el tono solemne y declamatorio». Així, a *El marido de la Téllez*, un «boceto de comedia en un acto» que Rosario Pino estrenà al Teatro Lara (13 de febrer de 1897), l'actriu Felicia Téllez lamentava el triomf de Jacinto, un actor obscur segons els cànons melodramàtics fins aleshores dominants, que ara conquistava els aplaudiments d'un públic «modern», és a dir, partidari d'un modernisme naturalista que identificava la veritat amb la naturalitat a escena. El modernista Benavente, insatisfet als seus inicis del teatre comercial, impulsà el 1899 la creació d'un «Teatro Artístico» en la línia del Théâtre Libre d'Antoine, on es proposava de representar, entre d'altres, obres d'Ibsen, Sudermann i Hauptmann. Vinculat al modernisme català i al model del Teatre Íntim d'Adrià Gual, un cartell de Rusiñol anuncià l'estrena frustrada d'*Interior*, de Maeterlinck, expressió del teatre simbolista europeu. La primera representació d'aquell «Teatro Artístico» va tenir lloc però al madrileny Teatro Lara el 7 de desembre de 1899 amb un programa doble: *Cenizas*, de Valle-Inclán, i *Despedida cruel*, del mateix Benavente. Com la immensa majoria de grups experimentals, el «Teatro Artístico» fou flord'un dia, víctima de les seves pròpies contradiccions econòmiques i estètiques. Aquella estranya parella de 1899, els modernistes Valle-Inclán i Benavente, protagonitzaria, per camins ben diferents, el teatre espanyol anterior a la guerra civil.

Sempre al Teatro de la Comedia, Carmen Cobeña fou a l'inici l'actriu predilecta de Benavente, des d'*El nido ajeno* a *Gente conocida* (21 d'octubre de 1896) o *La comida de las fieras* (7 de novembre de 1898), on Valle-Inclán interpretà el paper de Teófilo Everit, un poeta modernista. Rosario Pino, des de *La gata de angora* (31 de març de 1900) a *Alma triunfante* (2 de desembre de 1902), la rellevà, encara que fou *La gobernadora* (8 d'octubre de 1901) l'obra que li dedicà expressament, l'acció de la qual se situa a Moraleda, ciutat levítica on el dramaturg localitzà també, entre d'altres, *Pepa Doncel* (21 de novembre de 1928). Aquesta Moraleda benaventina és un lloc de la geografia moral espanyola que representa la hipocresia burgesa, un vici que fustigaria amablement, des del seu paternalisme tou i benpensant, amb la complaença del seu públic. Però l'estrena al Teatro Español per María Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza de *La noche del sábado* (17 de març de 1903)

representà un pas endavant en la seva trajectòria amb una obra on plantejava, a través de la història d'Imperia, una dona que volia ser emperadriu, el conflicte entre els somnis i la realitat. Imperia, la qual consumarà el seu somni tot fugint amb el príncep Miguel, acabarà afirmant que «para realizar algo grande en la vida hay que destruir la realidad» i «seguir, como única realidad, el camino de nuestros sueños hacia lo ideal». Però, sens dubte, l'estrena de *Los intereses creados* (9 de desembre de 1907) el consagrà definitivament com a dramaturg. Aquesta «farsa guíñolesca», inspirada en els personatges de la *commedia dell'arte* italiana, tan estimada per la imaginació modernista, planteja el conflicte entre amor i interès. La passió amorosa de Leandro per Silvia, filla del burgès Polichinela, per al qual el diner constitueix el valor suprem, serà explotar amb habilitat per Crispín, el seu «pícaro» criat, per crear una xarxa d'interessos que conduirà al matrimoni, puix que, al seu parer, «para salir adelante con todo, mejor que crear afectos es crear intereses». I Silvia, en nom de l'autor, moralitzarà el públic contra les misèries de la condició humana tot defensant «el hilo del amor», un fil diví que ens recorda «que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno, y no puede acabar cuando la farsa acaba». Si és cert que mai segones parts són bones, Benavente donà la raó al proverbi amb *La ciudad alegre y confiada* (18 de maig de 1916), segona part de *Los intereses creados*. Abans ja havia conegut èxits com els de dos drames rurals estrenats per la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza en el Teatro de la Princesa: *Señora ama* (22 de febrer de 1908) i *La Malquerida* (12 de desembre de 1913), un melodrama fulltonesc d'amors, crims i honres protagonitzat per Acacia, Raimunda, la seva mare, i Esteban, el seu padrastre, obra que el dramaturg dedicà a María Guerrero. Aleshores el prestigi de Benavente romaní intacte, però la declaració durant la Primera Guerra Mundial de la seva germanofília provocà l'antipatia d'una aliadofília intel·lectual majoritària. I fou precisament aleshores quan Pérez de Ayala, un dels millors crítics teatrals de la seva època, tan aliadofil com antinaturalista, acusà el dramaturg d'hibridisme i esterilitat escènica, de no saber crear situacions dramàtiques ni caràcters. La crítica ferotge de Pérez de Ayala contra Benavente no era solament ideològica sinó, abans de tot, estrictament teatral. Puix que, al seu parer, encara que el naturalisme havia estat inicialment positiu com a reacció contra el romanticisme o el neoromanticisme d'Echegaray, semblava aleshores ja superat i era doncs necessària una «reteatralización», lluny de la «naturalidad» i la «fidelidad imitativo-alcarreña» dels drames benaventins, «puestas al servicio de un concepto equivocado del arte dramático». El 1916, doncs, les insuficiències de la tècnica dramàtica benaventina eren, per a la crítica més intel·ligent i renovadora, d'una clamorosa evidència, a saber: escamoteig sistemàtic de l'acció, substituïda per la narració o per l'al·lusió; excessiva literaturització del llenguatge, tant el de *Los intereses creados*, culte i pulcre fins en la imitació de la parla popular, com el dels seus drames rurals; moralisme tou i

paternalista, suau i contemporitzador, o falsejament sistemàtic dels conflictes socials, edulcorats sempre per un fatalisme conservador al servei de l'ordre establert, actitud coherent amb la seva acta de diputat maurista. Però l'oportunisme polític de Benavente es manifestà sense embuts durant la Segona República amb l'estrenada *Santa Rusia* (6 d'octubre de 1932), encara que la seva indignitat no es palesà fins que, durant la guerra civil, la ficció del simpatitzant anarquista esclatà en un plany covard davant el general Aranda quan el 29 de març de 1939 l'exèrcit franquista conquerí València («;Yo no quería, mi general! ¡Me obligaron! ¡Viva España! ¡Viva España!»). Les estrenes de *Aves y pájaros* (30 d'octubre de 1940) i de *Abuelo y nieto* (29 d'agost de 1941) constitueixen proves dramàtiques d'aquesta indignitat.

En la línia benaventina s'insereix Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), el teatre del qual, a diferència del «tremendismo» naturalista dels melodrames de Linares Rivas (1867-1938), se situa en el vessant temperat, entenedridor i tou del benaventisme més amable. En el seu *Teatro de ensueño* (1905) segueixen d'altres estrenes d'èxit, com ara *Canción de cuna* (1911), la seva consagració com a dramaturg. Més important, però, que la seva pròpia obra, escrita amb la col·laboració de María Lejárraga, la seva dona, fou la creació del Teatro de Arte, amb seu al Teatro Eslava i que entre 1916 i 1926 estrenà diverses obres seves com ara *Sueño de una noche de agosto* (1918), *Don Juan de España* (1921) o *Torre de marfil* (1925). Martínez Sierra curà amb detall els seus muntatges, a la dignitat artística dels quals van contribuir decisivament escenògrafs de la qualitat de Barradas, Bürmann, Fontanals o Mignoni, autor dels decorats d'*El maleficio de la mariposa* (març de 1920), primera obra dramàtica de Lorca, estrenada pel Teatro de Arte.

La polèmica entre tradició i innovació en una societat en crisi com l'espanyola de 1898 arribà també fins al teatre. Aleshores allò «nou» a Europa no era ja el naturalisme de Zola, sinó un simbolisme que representaven Maeterlinck, Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Strindberg, Wilde o d'Annunzio, molts d'ells traduïts i representats abans a Barcelona que a Madrid. I si cap a 1900 allò «nou» era a Madrid sinònim de «modernista», Benavente i Valle-Inclán eren els dramaturgs que millor representaven aleshores aquest «modernisme» teatral. Nogensmenys, el mateix Benavente defensava en un breu diàleg del seu *Teatro fantástico* (1892), primer exemple d'un teatre simbolista espanyol, «dialoguillo» intítulat precisament «Modernismo», que «muchas veces, lo que parece nuevo no es sino renovación», és a dir, que cal parlar abans d'evolució renovadora que de ruptures radicals. El cert és que, des de la representació pels modernistes catalans de *La intrusa* a Sitges el 1893, a més a més del modernisme naturalista i per influència directa de Maeterlinck, el viatge del qual al Madrid de 1904 augmentà la seva popularitat, apareix a Espanya un teatre simbolista vinculat a l'estètica del «teatro de ensueño». Valle-Inclán, després de veure estrenat pel Teatro Artístico el seu primer drama decadentista, *Cenizas* (1899),

publicat el 1895 i reelaborat el 1908 com a *El yermo de las almas* amb el subtítol tan maeterlinckià d'«episodios de la vida íntima», va escriure una *Tragedia de ensueño* (1903) i una *Comedia de ensueño* (1905), recollides el 1905 entre les seves narracions de *Jardín novelesco*. Aquell mateix any Martínez Sierra publicà el seu *Teatro de ensueño*, mentre que dos anys abans a *Helios*, una de les millors revistes del Modernisme espanyol, publicà Pérez de Ayala *La dama negra. Tragedia de ensueño*, tot completant el corpus teatral més valuós del teatre poètic modernista. El mateix Benavente, amb l'ajuda de l'actor Fernando Porredón, creà el Teatro de los Niños (1909-1910), on estrenaren la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (5 de març de 1910), de Valle-Inclán, i de nou Benavente i Valle-Inclán coincidiren en donar suport a una altra iniciativa renovadora impulsada pel crític Alejandro Miquis, la del Teatro de Arte (1908-1911), orientat cap a la formació d'un nou públic d'avantguarda i que va veure frustrada l'estrena de *La utopía*, de Ramón Gómez de la Serna.

La polèmica sobre el «teatre poètic», iniciada el 1907 per Gómez Carrillo y Benavente, fou una polèmica decisiva per al teatre modernista espanyol. Benavente, en un article intítulat «El teatro de los poetas», des de la convicció de les insuficiències del realisme i del naturalisme, apel·lava els poetes perquè aportessin al teatre espanyol «la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía», valors necessaris per «despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida», un públic que només portava «en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro». Però la conservadora Academia de la Poesía Española; l'aristocràtica companyia Guerrero-Díaz de Mendoza, instal·lada al Teatro de la Princesa després de la seva estada al Teatro Español (1894-1908), a més a més d'autors com ara Marquina o Villaspesa, traduïren la proposta d'un «teatre poètic» en un programa de recuperació del tradicionalisme conservador. En efecte, impulsats per un espanyolisme patrioter, confongueren «teatre poètic» amb «teatre en vers» i, contra la prosa del teatre realista i naturalista, tradició per a ells estrangera, recuperaren el vers de la tradició clàssica espanyola al temps que trobaren en la història nacional els arguments dels seus drames. Després de la seva gira triomfal per Amèrica Llatina, la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza inaugurarà la temporada de 1909 al Teatro de la Princesa amb l'estrena de *Doña María la Brava* (7 de desembre), d'Eduardo Marquina (1879-1946). Autor de comèdies realistes en prosa com ara *Alondra* (1918) i de drames rurals en vers com ara *La ermita, la fuente y el río* (1927), l'estrena el 1908 de *Las bijas del Cid* suposà la seva definitiva consagració com al proveïdor més qualificat de drames històrics, entre els quals recordem títols tan significatius com ara *En Flandes se ha puesto el sol* (18 de desembre de 1910), *El Gran Capitán* (1916) o *Teresa de Jesús*, als quals hauríem d'afegir *Doña María de Padilla* (1913), de Francisco Villaspesa (1877-1936). Contra aquest nacionalisme patrioter convertit en moda teatral de la burgesia conservadora espanyola escriurà Pérez de Ayala en la seva novel·la *Troteras y danzaderas* (1912) una obreta, *A cielo abierto*, de

la qual és autor el personatge de Teófilo Pajares i que constitueix una brutal paròdia del drama poètic modernista.

Però, òbviament, el concepte de «teatre poètic» no s'exhaureix ni de bon tros durant el Modernisme amb el drama històric en vers de Marquina i Villaespesa, puix que tant Valle-Inclán com Benavente practicaren d'altres maneres i estils, des de la prosa de *Los intereses creados* o els «coloquios romànticos» d'*El Marqués de Bradomín* (25 de gener de 1906), recreació de Valle-Inclán del món de les seves *Sonatas*, als versos de *Cuento de abril* (19 de març de 1910) i *Voces de gesta*, una «tragedia pastoril» d'inequívoca significació carlina, estrenada a Barcelona per la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza (18 de juny de 1911) i que fou la causa de la ruptura definitiva entre Valle-Inclán i els titulars del Teatro de la Princesa. Aleshores Marquina i Valle-Inclán simbolitzaven ja dues maneres ben diferents d'entendre el «teatre poètic» durant el Modernisme.

Però el teatre popular per excel·lència durant el Modernisme fou indiscutiblement el teatre del «género chico», concepte que es refereix a la brevetat de les seves obres, necessàries en el «teatro por horas». Aquesta popularitat es comprova pel fet que onze teatres madrilenys es dedicaren durant la dècada dels noranta al gènere i que en aquells anys s'estrenaren més de mil cinc-cents obres. El sàinet de costums, amb una comicitat fàcil basada en *calembours* i equívocs de llenguatge, inclosos els números musicals de rigor, garantien l'èxit davant un públic àvid de consumir la seva «ópera de perra chica». La senzillesa, esquemàtica i directa, amb la qual s'havia de plantejar un conflicte dramàtic protagonitzat per uns personatges, forçosament tipificats, pertanyents a les classes populars, era l'expressió d'un casticisme madrilenyista o d'un regionalisme ben entès, tan nostàlgicament pintoresc com patriòticament autocomplaent. Yxart lloà el «género chico» pelseu realisme i així de *La verbena de la Paloma*, un sàinet escrit per Ricardo de la Vega (1839-1910) amb música del mestre Bretón, estrenat al Teatro Apolo (17 de febrer de 1894) i protagonitzat per Emilio Mesejo (Julián), Luisa Campos (Susana) i Manolo Rodríguez (Don Hilación), escrigué que «con su ambiente real y popular, con su espontaneidad y ligereza, es un verdadero sainete tradicional: lo que diez años atrás llamaban los naturalistas franceses: *une tranche de vie*, llevada al teatro». En el Teatro Apolo, la «catedral del género chico», cèlebre per la seva darrera funció, la «cuarta de Apolo», que reunia tot el Madrid nocturn i «golfó», s'estrenaren també *Agua, azucarillos y aguardiente* (23 de juliol de 1897), de Miguel Ramos Carrión (1848-1915), amb música del mestre Chueca, i *La revoltosa* (25 de novembre de 1897), de José López Silva (1861-1925) i Carlos Fernández Shaw (1865-1911), amb música del mestre Chapí. Ben aviat, però, es revelà l'alcantantí Carlos Arniches (1866-1943) com el millor sàinetista del «género chico» i en el Teatro Apolo obtingué èxits ressonants, des de *La casa editorial* (1888) i *El santo de la Isidra* (19 de febrer de 1898), amb música del mestre Torregrosa, a *El amigo Melquiades* (14 de

maig de 1914), amb música de Valverde i Serrano. Les procacitats sexuals; hipèrboles; equívocs i dobles significats; les creacions lèxiques, dislocacions expressives o deformacions populars; els vulgarismes, gitanismes, veus d'argot, expressions populars i madrilenyismes d'un llenguatge com el d'Arniches, ons'ha discutit si l'art imitala naturalesa o a l'inrevés, constitueixen els elements fonamentals d'una comicitat sainetesca basada més en els recursos lingüístics que no pas en les situacions dramàtiques. Però la trajectòria teatral d'Arniches, lloada per Pérez de Ayala a *Las máscaras* en el mateix moment que criticava la de Benavente, és una trajectòria ascendent que significa una progressiva complexitat estructural, una major ambició i qualitat estètica en la seva dramaturgia. El mateix any de *La ciudad alegre y confiada* Arniches estrenà *La señorita de Trevélez* (14 de desembre de 1916), una «farsa còmica» que constitueix, sens dubte, la seva millor obra. La comicitat no es redueix només al llenguatge, com en els sainets, sinó que es deriva ara de les situacions dramàtiques i del contrast entre les diverses perspectives emocionals (drama romàntic, tragèdia, farsa) amb les quals viuen els personatges (Florita, Galán, don Gonzalo, Picavea), la mateixa situació dramàtica d'un equívoc amorós tramat com una burla cruel i diabòlica per Tito Guiloya, president del Guasa-Club local. La comicitat estructural es deriva, doncs, del contrast entre el drama passional romàntic en què se situen don Gonzalo i la seva germana Florita, una patètica fadrina vella, i a la tragèdia a la qual potencialment conduiria la revelació de la farsa. A *La señorita de Trevélez*, «farsa còmica» o, en rigor, «tragicomedia grotesca», segueixen un parell d'obres *¡Que viene mi marido!* (9 de març de 1918) i *¡Es mi hombre!* (22 de desembre de 1921), subtitulades per Arniches com a «tragedias grotescas» i valorades per Pérez de Ayala com a proves del creixement dramaturgic de l'autor. No hi ha en la «tragedia grotesca» una ruptura amb els elements del «género chico» sinó una estilització que es caracteritza, entre d'altres trets, per la simultaneïtat de comicitat i tragèdia; per una superació del patetisme melodramàtic a través d'un humor caricaturesc, i per una comicitat en la caracterització dels personatges que neix del contrast entre la seva màscara social i el seu veritable rostre individual, exemple perfecte del qual seria el don Antonio de *¡Es mi hombre!*. Arniches, però, va continuar cultivant la farsa còmica a *Los caciques* (13 de febrer de 1920), on denuncia la corrupció política rural, o la comèdia a *La heroica villa* (1921), sense oblidar-se, és clar, del sainet, com ara *Los milagros del jornal* (1924), proves que la seva trajectòria no és unívoca i lineal sinó, com en la immensa majoria de dramaturgs, discontinua i recurrent.

El teatre d'humor era una de les tendències més taquilleres del teatre comercial. Paral·lelament a l'humor del «género chico» i als «juguetes cómicos» de Vital Aza o Ramos Carrión, cal anomenar el «astracán», un gènere còmic del qual Pedro Muñoz Seca (1881-1936), un autor que, en solitari o amb col·laboració, estrenarà més de tres-centes obres entre 1915 i

1936, fou el seu millor representant. En la tradició de la paròdia dramàtica, per exemple la del *Tenorio Modernista* (30 d'octubre de 1906) de Pablo Parellada, caricatura alhora de l'heroi romàntic i del lèxic poètic modernista, *La venganza de Don Mendo* (20 de desembre de 1918), «caricatura de tragedia», constitueix una paròdia en vers del drama històric, tant del romàntic com del modernista, que obtingué un considerable ressò.

Les avantguardes teatrals dels anys vint

Les crítiques de Pérez de Ayala a Benavente i als germans Quintero indiquen que, cap a 1916, el naturalisme és ja una estètica superada. En rigor, la Primera Guerra Mundial significa la crisi del simbolisme europeu amb l'aparició de les avantguardes, del dadaisme al surrealisme. A l'Estat espanyol aquesta crisi del Modernisme es reflecteix amb claredat a *Luces de bohemia* (1920), de Valle-Inclán, la dramaturgia qualitativament més valuosa que ha aportat el teatre espanyol del segle XX al teatre universal. L'evolució estètica i ideològica de Valle-Inclán (1866-1936) és complexa i constitueix un greu error simplificar-la en dues etapes, la modernista i l'*esperpéntica*. Ja hem comentat abans que les seves primeres obres es vinculen a l'estètica simbolista, teoritzada a *La lámpara maravillosa* (1916), i que Valle-Inclán es considera «modernista» de *Cenizas* (1895) a *El yermo de las almas* (1908). Ara bé, nous conceptes com l'«armonía de contrarios» o els «ojos de altura», exposats a les seves conferències de Buenos Aires de 1910, indiquen ja una evolució que es concreta dramàticament amb *La Marquesa Rosalinda* (1913), «farsa sentimental y grotesca» on el mateix Arlequí afirma que «la moral de la vida es esa: ¡ ¡Una armonía de contrarios!». La «musa moderna», des de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910), és ja la musa grotesca dels seus poemes de *La pipa de Kif*, una musa que «se achula» en la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). Aquesta musa grotesca li serveix al dramaturg per contemplar amb distància i àrònica i desmitificadora tant els herois del seu antic Modernisme (monarquia, aristocràcia, exèrcit), com els valors tradicionals, superats ara per una nova consciència estètica i ideològica. La «visión estelar» de *La media noche* (1917) expressa una nova manera de veure l'horror de la Primera Guerra Mundial, lluny ja de l'anterior idealització èpica de les guerres carlines. A les seves primeres estrenes, comentades fins al 1912, segueix una llarga etapa de marginació com a conseqüència de la ruptura el juny de 1912 amb la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza i a l'estrena frustrada d'*El embrujado*, enfrontat a l'actriu Matilde Moreno i a Galdós. Tancades les portes del teatre comercial, Valle-Inclán pot desenvolupar ara tota la seva imaginació creadora amb una llibertat no limitada per la misèria dominant a l'escena espanyola.

En rigor, des d'*Águila de blasón* (estrenada sense èxit el 1907) o *Romance de lobos* (1908), les dues primeres «comedias bárbaras», el dramaturg imaginà unes acotacions escèniques que desbordaven els esquemes realistes i naturalistes dominants al teatre espanyol. Convençut que és l'escenari el que crea la situació dramàtica i no pas a l'inrevés, la creació d'escenaris, la visualitat, el dinamisme i la tensió del seu llenguatge escènic i de les seves situacions dramàtiques confirmen l'excepcional qualitat de la seva dramaturgia. L'any 1920 és decisiu en aquest sentit perquè Valle-Inclán publicà quatre obres: una «tragicomedia de aldea» (*Divinas palabras*), dues farses (*Farsa de la enamorada del rey* i *Farsa y licencia de la reina castiza*) i un *esperpento* (*Luces de bohemia*), que experimentarà significatives variants textuals el 1924. La bogeria de Mari-Justina, l'enamorada d'un rei idealitzat i d'un ideal quixotesc que Valle-Inclán simbolitza a través del blau modernista rubendarià, té la virtut d'exemplificar aquesta ironia a través de la qual el dramaturg contempla ara amb una nova mirada, neta de mites, el Modernisme. Una nova mirada per mitjà de la qual contempla també ara la pròpia història d'Espanya en la seva autèntica dimensió grotesca. Puix que el grotesc de les farses constituirà l'arrel de l'*esperpento*, l'estètica que resum la seva nova manera de veure el món. Així, si el dramaturg dibuixava en la *Farsa y licencia de la reina castiza* una caricatura grotesca d'Isabel II, la superarà després al cicle narratiu d'*El ruedo ibérico* amb la seva visió «esperpèntica», una estètica anunciada a *Luces de bohemia*. Ara bé, que la trajectòria dramaturgica de Valle-Inclán no segueix un procés ni lineal ni unívoc, sinó recurrent, es comprova pel fet que, a partir de 1920, Valle-Inclán no escrigué solament *esperpentos*. En efecte, entre *Los cuerpos de don Friolera* (1921) i *La hija del capitán* (1927), els quals, amb *El terno del difunto* (1926), rebatejat després com *Las galas del difunto* (1930), serien els tres *esperpentos* reunits sota el títol de *Martes de carnaval* (1930), el dramaturg publicà *Cara de plata* (1922), tercera i darrera de les seves *Comedias bárbaras*, a més a més de dos «autos para siluetas», *Ligazón* (1926) i *Sacrilegio* (1927), i de dos «melodramas para marionetas», *La rosa de papel* i *La cabeza del Bautista* (1924). Aquestes quatre darreres peces, amb la tragèdia d'*El embrujado* (1913), les va publicar el 1927 en un volum de les seves *Opera omnia* amb el títol de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Així doncs, a partir de *Luces de Bohemia*, Valle-Inclán no escrigué solament els tres *esperpentos* de *Martes de carnaval*, encara que foren aquests els que tingueren un major ressò polític com a prova de la seva oposició a la dictadura del general Primo de Rivera. En rigor, aquests tres *esperpentos* estan protagonitzats pels *Martes de carnaval*, és a dir, pels militars espanyols. Ara bé, aquest protagonisme històric de l'exèrcit espanyol és contemplat ara pel dramaturg com a grotesc, sigui la visió de la guerra de Cuba a *Las galas del difunto*, sigui la pròpia dictadura de Primo de Rivera a *La hija del capitán* o sigui el fantoxe tràgic del tinent Friolera, víctima grotesca del codi de l'honor calderonià. Naturalment, l'edició de *La hija del capitán* fou segrestada i era políticament impossible

l'estrena, durant el Directori, de cap dels *esperpentos*, inclòs *Luces de bohemia*. Nogensmenys, l'*esperpento* representa la contribució avantguardista de Valle-Inclán, una dramaturgia vinculada al teatre expressionista europeu que significa una condemna estètica i ideològica de les avantguardes analitzades per Ortega y Gasset al seu assaig sobre *La deshumanización del arte* (1925): «Los ultraístas son unos farsantes», afirmarà Max Estrella a *Luces de bohemia*. La dramaturgia de Valle-Inclán es representà durant els anys vint molt parcialment i això gràcies a l'esforç intel·ligent de Rivas Cherif. Només durant la Segona República s'estrenaren algunes de les seves obres: la fins aleshores censurada *Farsa y licencia de la reina castiza* (3 de juny de 1931), *El embrujado* (11 de novembre de 1931) i *Divinas palabras* (16 de novembre de 1933), aquesta amb els màxims honors escènics de l'època: en el Teatro Español, interpretada per la companyia de Margarida Xirgu i Enric Borràs sota la direcció de Rivas Cherif i amb escenografia de Castelao.

Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967) fou el més qualificat renovador de l'escena espanyola des que estrenà a l'Ateneo madrileny la *Fedra* d'Unamuno (25 de març de 1918). Admirador de Gordon Craig i de Jacques Copeau, les seves lectures i viatges (Itàlia, França) el posaren en contacte amb l'avantguarda europea. Director de propaganda del Teatro dei Piccoli en la seva gira espanyola (1924), l'any següent fou assessor i director de publicitat de l'actriu italiana Mimí Aguglia, a la qual dirigí en *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, estrenada a Barcelona (20 de març de 1925). Durant els anys vint Rivas Cherif fundà i dirigí els grups teatrals espanyols més renovadors: el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921); El Mirlo Blanco (1926-1927), on estrenà el pròleg i epíleg de *Los cuernos de don Friolera* (7 de febrer de 1926) i *Ligazón* (6 de maig de 1926), escrita expressament per Valle-Inclán amb tal motiu, o El Caracol (1928-1929). Amb aquest darrer muntà l'*Orfeo*, de Cocteau; *Lo invisible*, *Doctor Death de 3 a 5* i *La arañita en el espejo* (24 de novembre de 1928), del surrealista Azorín (1873-1967); *Díno* (29 de desembre de 1928), de Paulino Masip (1899-1963) i una obra pròpia, *Un sueño de la razón* (5 de gener de 1929), primera part d'una trilogia satírica on es planteja el tema del lesbianisme. Quan García Lorca preparava amb El Caracol l'estrena de l'*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, el grup fou prohibit per ordre governativa. Fracassades les seves temptatives renovadores a través dels grups experimentals, encara que anys després (1934) fundés el Teatro Escuela de Arte (TEA), Rivas Cherif s'incorporà al teatre comercial, tot dirigint successivament les companyies d'Irene López Heredia (1929), Isabel Barrón (1930) i, per fi, la de Margarida Xirgu (1930-1936). Amb ella estrenà obres molt significatives d'aquell moment històric: *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca (24 de desembre de 1930); *Fermín Galán*, d'Alberti (1 de juny de 1931); *La corona*, d'Azaña, al Teatro Goya de Barcelona (19 de desembre de 1931); *El otro*, d'Unamuno (14 de desembre de 1932), el qual, a més a més de *Fedra* havia estrenat també *Sombras de sueño* (febrer de 1930) amb Isabel Barrón; *La sirena*

varada, de Casona (17 de març de 1934); *Yerma* (29 de desembre de 1934) i *Doña Rosita la soltera* (12 de desembre de 1935), de Lorca, aquesta darrera al Teatre Principal Palace de Barcelona. Lorca i Valle-Inclán són, per tant, els dramaturgs espanyols que més admirà Rivas Cherif, al qual deuen el fet d'haver pogut contemplar en vida els millors muntatges de les seves obres.

Entre la nòmina de l'avantguarda teatral espanyola dels anys vint hem de citar, per ordre cronològic, *Tres escenas en ángulo recto* (1925) i *Enemigo que huye* (1929), de José Bergamín (1895-1983); *Narciso* (1927), de Max Aub; *Sinrazón* (24 de març de 1928), un «juguete trágico» del torero Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934); *El señor de Pigmalión* (18 de maig de 1928), de Jacinto Grau, un cas insòlit en el teatre espanyol puix que es va estrenar abans a París per Charles Dullin (14 de febrer de 1923) i a Praga per Karel Capek (3 de setembre de 1925); *Tavari!* (1929), «farsa còmica» de Valentín Andrés Álvarez situada en un manicomi; *Los medios seres* (7 de desembre de 1929), de Ramón Gómez de la Serna (1888-1948), obra d'estructura tradicional però amb una escenografia cubista, una concepció i realització plàstica del personatge i un llenguatge literari carregat de metàfores i «greguerías» que, amb un inici intencionadament subversiu on l'apuntador girava el coverol cap al públic per defensar un nou teatre, la configuren com a avantguardista, i, ja per acabar, *El hombre deshabitado* (26 de febrer de 1931), un «auto sin sacramento» que Alberti situa en un espai escènic innovador, el desenllaç del qual palesa ideològicament un clar sentit transgressor. Aquesta nòmina, però, seria incompleta sense una menció d'*Así que pasen cinco años* (1931) i, sobretot, d'*El público* (1930), on es reflecteix la influència de les tècniques surrealistes sobre un teatre, «impossible» a la seva època, que Lorca escrivia per estrenar en el futur.

Durant els anys vint Unamuno i Valle-Inclán foren els símbols de l'oposició intel·lectual a Primo de Rivera. Deportat pel dictador a Fuerteventura el febrer de 1924, Unamuno defensà un pensament dramàtic que es caracteritzava precisament per la negació del llenguatge escènic, és a dir, per la defensa d'un teatre basat en la «desnudez» tràgica i en el plantejament de conflictes que es desenvolupen en l'escenari de la consciència dels seus personatges. El predomini aclaparador del diàleg, o millor, del monodiàleg, determina el verbalisme intel·lectualista d'uns personatges els conflictes dels quals no provoquen situacions generadores de tensió dramàtica. Al capdavant Unamuno restava fidel a la seva peregrina idea que el teatre era abans per ser llegit que representat. Tot i això, a més a més de la *Fedra* abans esmentada, de *La esfinge* (24 de febrer de 1909) i de *La venda* (7 de gener de 1921), escrits aquests darrers el 1898-1899 durant la seva crisi religiosa, i d'*El pasado que vuelve* (8 de febrer de 1921), estrenà aleshores *Todo un hombre* (19 de desembre de 1925), *Raquel encadenada* (7 de setembre de 1926) i *Sombras de sueño* (febrer de 1930). I poc després, ja durant la Segona República, *El otro* (14 de desembre de 1932) i una adaptació de la *Medea* de Sèneca (juny de 1933) interpretada

per la Xirgu al teatre romà de Mèrida. Un dramaturg amb intencions renovadores que tanmateix no assolí l'èxit fou Jacinto Grau (1877-1958), enemic dels empresaris, actors i autors de la seva època, tal i com revela el pròleg d'*El señor de Pigmalión*, la seva millor obra, on l'heroi, que vol crear a través dels seus ninots una humanitat millor, morirà a mans del cervantí Urdemalas, càstig fatal dels déus al nou Prometeu. Fracassat el seu intent inicial de restaurar la tragèdia a l'Estat espanyol i atret també per la farsa i l'actualització de mites i llegendes, com ara *El conde Alarcos* (19 de novembre de 1919) o *El hijo pródigo* (14 de març de 1918), donà dues versions del don Juan a *Don Juan de Carillana* (13 de novembre de 1913) i a *El burlador que no se burla*, obra escrita el 1927 i mai representada.

El teatre espanyol durant la Segona República (1931-1939)

La proclamació el 14 d'abril de 1931 de la Segona República no comportà dissortadament un canvi qualitatiu de la situació escènica espanyola. Autors com ara Benavente, l'Arniches sainetista, Muñoz Seca, els Quintero, Linares Rivas, Marquina o els Machado, estèticament anacrònics, estrenaven o coneixien la reposició del seu repertori. El teatre comercial seguia, doncs, pels mateixos camins de vulgaritat i grolleria que dècades abans. La iniciativa del govern republicà s'orientà així cap a l'extensió cultural amb la creació de grups renovadors com ara el Teatro del Pueblo i el Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas, dirigits per Casona i Dieste respectivament, o com La Barraca i El Búho, teatres universitaris de Madrid i València que dirigien Lorca i Max Aub durant els tres primers mesos de la guerra civil, també respectivament, adreçats tots ells cap a un «poble» genèric que identificaven en una Espanya rural amb el camperol, «públic ideal» que hauria de substituir el públic burgès d'un teatre en crisi. D'altra banda, influïts pel Piscator d'*El teatro político* que l'editorial Cénit traduí el 1930 i que Sender citava en el seu assaig de 1931 sobre un «Teatro de masas», un grup com ara Nosotros, dirigit per César Falcón, representava l'opció d'un teatre d'agitació i propaganda al servei dels interessos proletaris en la lluita de classes. Nogensmenys, el fet transcendent per al teatre espanyol fou l'arrendament aconseguit entre 1930 i 1935 per la companyia de Margarida Xirgu, dirigida per Rivas Cherif, del Teatro Español de Madrid, possible per la mort el 1928 de María Guerrero. Foren unes temporades que consagraren García Lorca com el dramaturg més valuós dels anys republicans.

La dramaturgia de Federico García Lorca (1898-1936) destaca, després de la de Valle-Inclán, per la seva qualitat literària i escènica. Si l'inicial fracàs d'*El maleficio de la mariposa* (22 de març de 1920) fou compensat pels èxits de

Mariana Pineda (24 de juny de 1927), exaltació lírica de l'heroïna decimonònica assassinada per brodar una bandera lliberal —fet històric que en ple Directori conferia a l'obra una inequívoca significació política— i de *La zapatera prodigiosa* (24 de desembre de 1930), «farsa violenta» vinculada a la tradició literària i musical, durant els anys republicans Lorca assolí els èxits més clamorosos de crítica i públic. Interessat des de la seva infància pel teatre de titelles, la música, la pintura i les tradicions populars, defensa la necessària renovació del teatre espanyol a través d'alguns personatges de les seves «farsas guiñolescas», com ara el Mosquito de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922), el qual ha aconseguit de fugir amb els seus companys del «teatro de los burgueses» en què romanien presoners a fi d'anar «en busca de la gente sencilla», o com ara també el Poeta del *Retablillo de don Cristóbal* (1930), per al qual «el guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia». Darrera el Compadre Fidel de Valle-Inclán s'ha de valorar amb justícia l'espectacular revitalització durant els anys vint i trenta entre nosaltres de la farsa i del teatre de titelles com a tradició d'un teatre nacional i popular que defensa el públic rural com a nou públic per al teatre espanyol. A *Los cuernos de don Friolera* i a aquests *Títeres de cachiporra* lorquians hem d'afegir, entre d'altres, *Dos farsas revolucionarias* (1934), d'Alberti; *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (1934), de Dieste; cinc farses en un acte que Casona escrigué per al Teatro de Misiones Pedagógicas i que titulà *Retablo jovial*, o *Tres farsas para títeres* (1936), de César Arconada (1900-1964). Major complexitat i ambició artística que aquestes farses de guinyol tenen les dues «farsas para personas» escrites per Lorca, tant *La zapatera prodigiosa* com, sobretot, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, «aleluya erótica en cuatro cuadros», una «versión de cámara» de la qual va poder estrenar finalment *Anfístora* en el Teatro Español (5 d'abril de 1933) i on Lorca plantejà amb una gran bellesa plàstica i musical el conflicte dramàtic d'un personatge que, a pesar de la seva impotència sexual, acabarà triomfant amorosament gràcies a la seva imaginació. La popularitat de Lorca, però, deriva de la seva cèlebre trilogia dramàtica formada per *Bodas de sangre* (6 de març de 1933), *Yerma* (29 de desembre de 1934) i *La casa de Bernarda Alba* (1936), estrenada per la Xirgu a l'exili, tragèdies d'ambientació rural on les passions humanes es manifesten amb una enorme tensió dramàtica i força poètica a través d'imatges i metàfores de gran bellesa literària i escènica. Tanmateix, la crítica actual reivindica el seu teatre més innovador i avantguardista, influït per les tècniques surrealistes i no representat a la seva època. *Así que pasen cinco años* (1931), per exemple, és una «leyenda del tiempo» on es manifesta tot el pessimisme radical del dramaturg en la frustració amorosa d'un Jove la tragèdia del qual consisteix en aprendre massa tard que només es viu una vegada i que, per tant, és inútil fer esperar l'amor «así que pasen cinco años», puix que aleshores arriba la mort. Major complexitat dramàtica posseïx sens dubte *El público* (1930), l'obra més

provocadora i subversiva de totes les que va escriure Lorca. Començada a l'Havana després de deixar Nova York, un viatge que significa la superació de la crisi literària i d'identitat homosexual de l'escriptor i que deixà com a fruit immediat els excel·lents poemes de *Poeta en Nueva York*, *El público* significa la defensa lorquiana, contra el «teatro al aire libre» dominant, d'un «teatro bajo la arena», és a dir, d'un teatre on l'autenticitat destrueixi qualsevol màscara que amagui la veritable identitat. Tècnicament i temàticament *El público* planteja, doncs, la revolució en el teatre, conflicte que es desenvolupa a partir d'una representació del *Romeo y Julieta* de Shakespeare. El descobriment que el paper de Julieta l'interpreta un actor jove provocarà la protesta indignada d'una part del públic, partidari del «teatro al aire libre», contra aquella representació de «teatro bajo la arena». Aquesta defensa d'una autèntica revolució teatral, ètica i estètica, constitueix també el tema de la inacabada *Comedia sin título* (1936), que completa una dramaturgia que l'autor, conscient que pel seu sentir temàticament i tècnicament revulsiu era aleshores impossible d'estrenar, escrigué apostant per un teatre futur.

Entre l'atonía i la manca de sensibilitat històrica que reflecteixen la majoria d'obres estrenades a Madrid entre 1931 i 1936 destaquem *Rosas de sangre o el poema de la República* (3 de maig de 1931), d'Alvaro de Orriols, autor també d'undramasocialantibèl·lic en vers, *¡Máquinas!* (22 de maig de 1936); *Fermín Galán* (1 de juny de 1931), «romance de ciego» on Alberti exaltava el militar republicà sublevat a Jaca, estrena polèmica que iniciava el seu teatre polític, continuat amb l'edició el 1934 de *Dos farsas revolucionarias*, les anticlericals *Bazar de la providencia* i *Farsa de los Reyes Magos*; *La frontera* (30 de desembre de 1932) i *El báculo y el paraguas* (7 de gener de 1936), de Paulino Masip; *La sirena varada* (17 de març de 1934), *Otra vez el diablo* (26 d'abril de 1935) i *Nuestra Natacha* (5 de febrer de 1936), d'Alejandro Casona (1903-1965), crítica de l'autoritarisme dominant als reformatoris i defensa d'una pedagogia basada en el respecte a la llibertat, l'amor i la tolerància, valors de la política cultural republicana i, per acabar, *El secreto* (20 de maig de 1936), drama social en un acte de Ramón J. Sender (1901-1982). Naturalment, s'estrenà també un teatre polític antirepublicà, monàrquic i conservador, que volia recuperar la tradició del teatre poètic en vers i els mites històrics del nacionalcatolicisme imperial, representat per *El divino impaciente* (29 de novembre de 1934), de José María Pemán. D'altra banda, la tradició del teatre d'humor assolí cotes d'una estimable dignitat artística amb Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), el qual elevà la inversemblança a categoria de comicitat en obres com ara *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1 de setembre de 1933), *Angelina o el honor de un brigadier* (2 de març de 1934) o *Un adulterio decente* (2 de maig de 1935).

La sublevació militar feixista encapçalada pel general Franco provocà el 18 de juliol de 1936 la guerra civil. La majoria quantitativa i qualitativa dels dramaturgs espanyols, amb excepcions en la zona facciosa com ara l'*Almoneda*

(1937) de Pernán o *El viaje del joven Tobías*, de Gonzalo Torrente Ballester, romangué fidel a la República. Nogensmenys, encara que els teatres comercials foren col·lectivitzats i les centrals sindicals s'ocuparen de la seva explotació, la baixa qualitat del repertori i de les representacions determinà un patètic divorci entre teatre i història que va decebre Erwin Piscator el desembre de 1936 en analitzar la cartellera barcelonina. Entre les escases excepcions de la cartellera madrilenya citem, per ordre cronològic, les estrenes d'*El falso faquir*, de Dieste, i *El enamorado y la muerte* (20 d'agost de 1936), d'Alberti; *El cuartel de la montaña* (15 de setembre de 1936), de Balbontín; *La llave*, de Sender, *Al amanecer*, de Dieste, i *Los salvadores de España* (20 d'octubre de 1936), d'Alberti; la *Numancia* (26 de desembre de 1937), actualització feta pel mateix Alberti de l'obra cervantina al context històric, i, també d'ell, la *Cantata a los héroes y la fraternidad de los pueblos* (20 de novembre de 1938). Grups com ara el Teatre de Guerra, secció del Altavoz del Frente, o las Guerrillas del Teatro, creades pel Ministeri d'Instrucció Pública, representaren un repertori d'agit-prop, des de *Los miedosos valientes* (maig de 1938), d'Antonio Aparicio, a *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, de Max Aub, el qual amb El Búho havia estrenat abans *Pedro López García* (setembre de 1936), un «auto» que va incloure entre el seu «teatro de circunstancias». *Teatro de urgencia* es titulà un volum aparegut l'any 1938 i on es reünien obres en un acte com ara *El bulo i El saboteador*, de Santiago Ontañón; *Sombras de héroes*, de Germán Bleiberg; *El café... sin azúcar*, de Pablo de la Fuente, i *Radio Sevilla*, d'Alberti, sàtira de les xerrades radiofòniques del general feixista Queipo de Llano. Alberti, autor també de *De un momento a otro* (1938-1939), drama polític de ruptura amb la seva identitat burgesa d'un personatge, Gabriel, d'obvi sentit autobiogràfic, va ser el dramaturg que amb major dignitat estètica va contribuir a la formació d'aquell repertori d'un «teatre d'urgència» antifeixista i revolucionari, mèrit que només li pot discutir Rafael Dieste (1899-1981), autor d'obres abans esmentades i a les quals hauríem d'afegir ara *El moro leal* (1937), «farsa para guiñol», i *Nuevo retablo de las maravillas* (1937), actualització de l'obra cervantina a les circumstàncies de la guerra. Finalment, no podem oblidar Miguel Hernández (1910-1942), el qual s'havia inspirat en la revolució asturiana d'octubre de 1934 en escriure *Los hijos de la piedra* (1935) i que l'any 1937 publicà *El labrador de más aire*, drama social, i quatre obretes en un acte (*La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* i *Los sentados*), sota el títol *Teatro en la guerra*.

El teatre de l'exili (1939-1960)

La derrota republicana el 1939 significà una ruptura de la nostra tradició cultural i la seva dramaturgia, «cautiva y desarmada», fou condemnada

històricament a l'exili. Així, Margarida Xirgu (1888-1969) hagué d'estrenar al Teatre Avenida de Buenos Aires obres tan valuoses per al teatre espanyol com ara *El adefesio* (8 de juny de 1944), d'Albertí; *La dama del alba* (3 de novembre de 1944), de Casona, o *La casa de Bernarda Alba* (8 de març de 1945), que Lorca havia escrit el 1936 per a ella. Per la seva part, Rivas Cherif, després de protagonitzar una insòlita experiència de teatre penitenciari a l'Espanya franquista amb la TEA del Dueso (1943-1945), estrenà a Mèxic *El hombre que murió en la guerra* (maig de 1949), dels germans Machado, o *Los árboles mueren de pie* (agost de 1949), de Casona, testimonis d'aquesta dramàtica ruptura entre el teatre republicà i el seu públic. Buenos Aires o Mèxic eren, doncs, escenaris de la continuïtat històrica del millor teatre espanyol. Rafael Albertí, per exemple, va escriure al seu exili argentí una trilogia d'intensa simbologia poètica —*El trébol florido* (1940), *El adefesio* i *La gallarda* (1944-1945)—, més una segona versió de la *Numancia*, que la Xirgu li estrenà el 1943, i una adaptació de *La lozana andaluza* (1963), de Francisco Delicado. Tanmateix, la seva millor obra, per la seva força dramàtica i plasticitat escènica, em sembla *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) la qual, per la seva significació política, no pogué estrenar-se a Madrid fins al 1978. La dramaturgia de l'exili de Max Aub constitueix un testimoni polític i moral sobre la tragèdia de l'home en el context històric de la Segona Guerra Mundial, del nazisme i de la guerra freda. Aub vol ser cronista d'una situació tràgica i per això practica un nou realisme èpic que confereix al seu teatre una dimensió documental. A més a més d'una extensa producció d'obres en un acte, cal destacar entre el seu «teatro mayor» *La vida conyugal* (1942), estrenada a Mèxic (2 de setembre de 1944); *Cava y cruz* (1944), una «mentira de verdades» dedicada significativament a la memòria d'Azaña; *San Juan* (1942), tragèdia situada en el vaixell del mateix nom i potser la seva millor obra; *El rapto de Europa* (1943); *Morir por cerrar los ojos* (1944), on condemna la política de no-intervenció d'unes democràcies burgeses occidentals víctimes ara del nazisme, i, finalment, *No* (1949), situada en el poble alemany d'Altberg, línia divisòria entre les zones nord-americana i soviètica. Alejandro Casona (1903-1965), per contra, serà acusat d'«escapismo», de practicar en la seva literatura dramàtica un simbolisme poètic i evasiu del context històric. Així, el conflicte entre fantasia i veritat, entre il·lusió i realitat, ja plantejat a *La sirena varada*, constituirà el tema principal de *Prohibido suicidarse en primavera*, estrenada a Mèxic el 1937, i de *Los árboles mueren de pie* (1949). Al marge de *La barca sin pescador* (1945) i de *La molinera de Arcos* (1947), una adaptació d'*El sombrero de tres picos*, hom pot considerar *La dama del alba*, estrenada per la Xirgu el 1944, com la seva millor obra. Paral·lelament, i des del seu exili nord-americà, Pedro Salinas (1891-1951) escriu un teatre que intenta resoldre el conflicte cervantí entre realitat i fantasia per mitjà de la seva fusió poètica. Contra el teatre «ratero», com anomena l'autor el teatre que cerca un èxit fàcil, Salinas s'interessa per la «realidad fabulizada» i defensa els valors

humanistes, com ara la dignitat, l'amor, la llibertat, la veritat i la bellesa. *Judit y el tirano*, estrenada a Cuba el 1951, on contraposa la màscara de crueltat d'un tirà a la seva autèntica humanitat, i *El director* (1936), expressió de l'impossible desig de la felicitat humana, són les dues obres extenses de Salinas, autor d'una dotzena de peces en un acte: vuit comèdies, entre les quals destaquem *La fuente del arcángel*, estrenada a Nova York (16 de febrer de 1951) i on la fantasia es revela com una dimensió més profunda de la realitat, i *Caín o una gloria científica*, la qual versa sobre el conflicte entre la investigació científica i les seves responsabilitats polítiques; dues «fantasias», *El chanta-jista* i *El precio*; *La estratosfera*, «escenas de taberna» on Salinas aconsegueix la transmutació poètica del sànet de tradició cervantina i arnichesca, i, finalment, *Los santos* (1945), una de les millors obres dramàtiques sobre la guerra civil, on l'afusellament per falangistes d'unes imatges religioses que, davant l'estupefacció dels presoners republicans, assumeixen la seva identitat de condemnats a mort, provoca un desenllaç tan poèticament sorprenent com políticament significatiu. Rafael Dieste, ja abans esmentat, publicà a Buenos Aires el 1945 el seu excel·lent *Viaje, duelo y perdición*, format pel *Viaje y fin de Don Frontán*, «tragedia»; *Duelo de máscaras*, «humorada», i *La perdición de doña Luparia*. Un altre dramaturg gallec, Eduardo Blanco-Amor, publicà a la mateixa ciutat les seves *Farsas para títeres* (1953), mentre León Felipe (1884-1968), autor de versions shakespearianes com ara *No es cordero... que es cordera*, estrenà a Mèxic *La manzana* (1955), dirigida per Álvaro Custodio, i *El juglarón*, vuit relats escènics. Al seu torn, José Bergamín (1897-1983), edità el 1944 dues obres que palesen el seu compromís polític amb l'exili republicà: *La hija de Dios*, una versió actualitzada de l'*Hècuba* d'Eurípides, i *La niña guerrillera*, assaig de teatre popular inspirat en el vell romanç de la «Doncella que fue a la guerra» que s'estrenà el 1953 al Teatro Artigas de Montevideo, la mateixa ciutat on el Club de Teatro, dirigit per José Estruch, muntà l'any 1954 *Medea la encantadora*, una versió lliure de la tragèdia de Sèneca. A Santiago de Xile la Xirgu va estrenar el 1944 *El embustero en su enredo*, farsa en quatre actes original de José Ricardo Morales, vinculat inicialment a El Búho i autor d'una altra farsa, *Burlilla de don Berrendo* (1938), en la tradició de Valle-Inclán i de Lorca del teatre de titelles. I, finalment, a més de *Destino* (1945), Jacinto Grau va escriure quatre farses en el seu exili a Buenos Aires: *Tabarín* (1946-1947), *Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho* (1949), *Bibí Carabé* (1954) i *En el infierno se están mudando* (1958).

El teatre durant la dictadura franquista (1939-1960)

La dramaturgia republicana, el millor teatre espanyol, fou un teatre vençut, empresonat o exiliat. Als escenaris d'aquell desert dramàtic s'hi representaven durant els anys quaranta les obres dels dramaturgs vencedors, que varen establir un pacte de complicitat amb la burgesia franquista per convertir el teatre en una forma d'evasió o de propaganda nacionalcatòlica. A tall d'exemples recordem *La Santa Virreina* (1939) o *Metternich* (1943), de Perón; *La muralla* (1954), de Joaquín Calvo Sotelo; *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1957) i *¿Dónde vas, triste de ti?* (1959), de Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975); *Celos del aire* (1950), de José López Rubio, o *El lucán de seis caballos* (1950), de Víctor Ruiz Iriarte. Major interès escènic té, lluny del realisme i del naturalisme, el teatre d'humor de Mihura i Jardiel, vinculat a la inversemblança i a la fantasia que deriven en l'absurd. Aquest sentir innovador fou incomprès pel públic del moment, fet que els portà a una possibilitat acomodaticia. Nogensmenys, obres de Jardiel com ara *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) aporten aire fresc contra la vulgaritat dominant. Per la seva part Miguel Mihura (1905-1979), fundador i director de la revista humorística *La Codorniz*, havia escrit el 1932 *Tres sombreros de copa*, l'estrena de la qual pel TEU de Madrid (24 de novembre de 1952) constitueix, pel seu sentit innovador del llenguatge escènic, per la modernitat de l'humor absurd que es deriva de la situació dramàtica plantejada i per la crítica a la moral burgesa que implica, un dels punts culminants del teatre espanyol de l'època. Cas a banda és el d'Alfonso Paso (1926-1978), vinculat als seus inicis al grup d'Arte Nuevo, amb el qual estrenà *Barrio del Este* (7 de setembre de 1946) i que es convertí poc després en el més implacable proveïdor d'un teatre d'humor, conformista i de consum, tot protagonitzant un espectacular èxit popular amb obres com ara *Usted puede ser un asesino* (1958) o *La boda de la chica* (1960). L'èxit de Paso, la seva dictadura teatral durant dues dècades, converteix la seva obra en un veritable fenomen sociològic i en un testimoni dramàtic de la misèria escènica i moral del teatre comercial franquista.

Al marge de l'estimable treball de direcció de Luis Escobar en el María Guerrero o de Felipe Lluch i Cayetano Luca de Tena a l'Español, els intents de renovació vingueren dels grups experimentals, de «cámara y ensayo», o universitaris. Aquesta condició de pioners, sense oblidar la insòlita experiència de Rivas Cherif amb el Teatro-Escuela de Arte del Dueso (1943-1945), cal atribuir-la al grup Arte Nuevo (1946-1948), fundat per José Gordón, Medardo Fraile, Sastre y Paso. Amb el títol de *Teatro de vanguardia* es publicaren el 1949 quinze «obras de arte nuevo», la majoria d'elles estrenades pel grup, entre les quals hem de destacar *El hermano* (9 de gener de 1948), de Medardo Fraile, i *Cargamento de sueños* (9 de gener de 1948) i *Uranio 235* (11 d'abril de 1946), d'Alfonso Sastre. Tanmateix, acostuma a considerar-se la nit del 14

d'octubre del 1949, data de l'estrena d'*Historia de una escalera*, com a inici simbòlic d'un nou teatre realista, testimonial i crític, escrit pels dramaturgs vençuts. L'obra dramàtica d'Antonio Buero Vallejo (1916), presoner republicà i company com a tal de Rivas Cherif i Miguel Hernández, del qual va dibuixar un dels més famosos retrats, es convertí ben aviat, no sense constants problemes amb la censura franquista, en el símbol d'un possibilisme teatral que no amagava pas ni el seu sentit crític ni la seva voluntat de denúncia dels valors establerts des d'una actitud moralista fonamentada en sòlides conviccions humanistes i democràtiques. Tant a *Historia de una escalera* com a *Hoy es fiesta* (20 de setembre de 1956) o a *Las cartas boca abajo* (5 de novembre de 1957), Buero recupera per al teatre espanyol, amb un llenguatge escènic senzill i directe, la realitat de la vida quotidiana. Major complexitat artística posseeix, però, el seu teatre històric, des de la concepció innovadora de l'espai escènic i la funció narradora d'un cec a *Un soñador para un pueblo* (18 de desembre de 1958), sobre Esquilache, a *Las meninas* (9 de desembre de 1960), centrada en Velázquez. Hem de destacar, tanmateix, *El concierto de San Ovidio* (16 de novembre de 1962), al meu parer una de les obres millor construïdes pel dramaturg i amb certa influència brechtiana, on denuncia l'explotació de l'home per l'home, en aquest cas la del burgès Valindin sobre una orquestra de cecs en el París de 1771. Alfonso Sastre (1926) és el dramaturg espanyol més compromès amb el realisme social. Coautor, amb José María de Quinto, del «Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social)» (1 d'octubre de 1950), i de la «Declaración del GTR (Grupo de Teatro Realista)» (setembre de 1960), Sastre defensa un «social-realismo» que intenta abordar en tota la seva complexitat estètica. Protagonista d'una de les estrenes de més ressò del teatre espanyol de l'època, la d'*Escuadra hacia la muerte* (18 de març de 1953), drama existencialista, antibèl·lic i antimilitarista, al qual seguien, entre d'altres, *La mordaza* (17 de setembre de 1954), *El pan de todos* (11 de gener de 1957), *El cuervo* (31 d'octubre de 1957) o *La cornada* (14 de gener de 1960), contribuï al repertori del GTR amb la seva obra *En la red* (8 de març de 1961), dirigida per Juan Antonio Bardem. Naturalment, foren nombroses les obres polítiques del realisme socialista que la censura franquista prohibí estrenar. Entre d'altres recordem *El cubo de la basura* (1951), *Prólogo patético* (1953), *Tierra roja* (1954) o *Muerte en el barrio*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* i *Asalto nocturno*, totes del 1955. A la convocatòria del GTR va concórrer Carlos Muñiz (1927), autor d'obres naturalistes com ara *Telarañas* (8 de maig de 1955) o *El grillo* (31 de gener de 1957), amb *El tintero* (15 de febrer de 1961), una farsa el realisme de la qual es vinculava a un expressionisme grotesc i absurd que, lluny del naturalisme barroer i d'un costumisme de curta volada estètica, palesava les possibilitats d'un realisme crític. A l'inici dels seixanta, doncs, el GTR donà simbòlicament l'alternativa a uns dramaturgs espanyols que practicaren el realisme com a estètica d'oposició a la dictadura franquista. Entre aquests destaquem Lauro Olmo (1922), autor de *La camisa* (8 de març

de 1962), un «drama popular» estrenat per Dido, petit teatre, grup de cambra que havia fet el mateix amb *El triciclo* (gener de 1958), de Fernando Arrabal (1932), autor exiliat per pròpia voluntat a París, el teatre «pànic» del qual connecta amb l'avantguarda de l'absurd. *La camisa*, però, en la tradició arnichesca del sànet, denuncia el problema de l'atur i l'emigració forçosa dels treballadors espanyols a Europa. José Martín Recuerda (1925), premi Lope de Vega 1958 per *El teatrillo de don Ramón* (29 d'abril de 1959), estrenà amb polèmica *Las salvajes en Puente San Gil* (31 de maig de 1963), on l'actuació d'una companyia de varietats en un poble espanyol revela la seva intolerància i hipocresia moral. José María Rodríguez Méndez (1925), vinculat amb *La tabernera y las tinajas* (23 de maig de 1960) a La Pipironda, un grup dirigit per Àngel Carmona que representava en els barris populars de Barcelona, estrenà també obres d'un realisme crític de caire naturalista com ara *Vagones de madera* (22 de desembre de 1959), *Los inocentes de la Moncloa* (24 de febrer de 1961) o *El círculo de tiza de Cartagena* (1 de febrer de 1963). Finalment, recordem *La feria de Cuernicabra* (23 de març de 1956), d'Alfredo Mañas (1929), «farsa popular» en la tradició del Compadre Fidel, i *La madriguera* (5 de desembre de 1960), de Ricardo Rodríguez Buded (1928), una comèdia on es planteja el problema social de l'habitatge i les tensions que genera la convivència entre famílies rellogades en un pis modest d'un barri popular madrileny.

Teatre català.
Entre el Modernisme i la creació de l'Agrupació
Dramàtica de Barcelona
per *Enric Gallén*

El Modernisme

Del teatre d'idees

El Modernisme, en el seu ferm propòsit de transformar la cultura catalana heretada de la Renaixença en una altra de nacional, moderna, europea, i, al capdavant, normalitzada com les altres literatures occidentals, eixamplà els horitzons regionals, tradicionals, peculiars i locals en què amb escasses excepcions —Josep Pin i Soler, Àngel Guimerà—, es movia el teatre vuitcentista. Perquè l'empresa de rejuveniment del teatre català endegada pels modernistes naixia sota l'advocació d'uns quants noms estrangers, assumits com a revolucionaris tant en el seu vessant ideològic com en el més estrictament artístic. Així, Ibsen, introduït a Catalunya a través d'algunes companyies italianes i de l'estrena, en traducció castellana, d'*Un enemigo del pueblo* (1893), fou immediatament assumit per la crítica, amb Josep Yxart de capdavanter, com el màxim representant del teatre d'idees, i instrumentalitzat, a més, per distints estaments socials. Car, al cap i a la fi, el teatre d'Ibsen satisfieia —com anota Joan Lluís Marfany a la seva tesi doctoral— les aspiracions dels intel·lectuals, «perquè era difícil i ple de símbols obscurs (que és una manera de dir que era ambigu) i es prestava, doncs, a ser analitzat, interpretat i discutit, que és allò de què viuen els intel·lectuals, i agradava als obrers i als petitsburgesos perquè era, al mateix temps, un teatre naturalista que no violentava, per consegüent, els seus hàbits estètics i s'adeia amb la idea que l'art ha de representar la vida».

Ibsen, d'altra banda, fou el punt d'arrencada de «cierta juventud moderna», com deia Maragall, entre la qual destaquen els primers admiradors i conreadors del seu art. Així, Jaume Brosca (1869-1919) amb *Els sepulcres blancs* (1900) i *Les flors del desert* (1902), Felip Cortiella (1872-1937) amb *Els artistes de la vida* (1897), o Joan Torrendell (1869-1937) amb *Els encarrilats* (1901) mostren una producció dramàtica essencialment mimètica de la de l'escriptor nòrdic, que recull tant el caràcter rebel i individualista d'un personatge amb afany regeneracionista en el seu enfrontament amb la societat, com la defensa apassionada de determinats aspectes de la moral anarquista, present sobretot en l'obra de Cortiella i en les *Vetllades Avenir*, que aquest organitzarà entre 1902 i 1905. En canvi, Ignasi Iglésias (1871-1928), que en els inicis vacil·là entre el model ibsenià reflectit a *L'argolla* (1894) i el maeterlinckià de *Lladres!* (1896), s'encarrilà cap al model de l'autor noruec en peces com *Fructidor* (1897), *Els conscients* (1898), *L'aloia* (1899) i *La resclosa* (1899), on abonà la lliure actuació dels sentiments i dels instints naturals enfront dels convencionalismes socials i de la moral establerta. A partir, però, de la seva gradual incorporació al Teatre Romea amb *El cor del poble* (1902), *Els vells* (1903) o *Les garses* (1905), Iglésias rectificà fins a desvirtuar-lo el seu radicalisme ideològic anterior, tot fent la defensa de valors i comportament d'una moral pròpiament burgesa, contra la qual ell s'havia girat en els anys de joventut.

La situació d'Iglésias fou compartida també per l'empordanès Josep Pous i Pagès (1873-1952), el qual puguà fins a 1903 de la font ibseniana en obres com *El mestre nou* (1901), pautat d'*Un enemic del poble*, *L'enemic* (1903), o *Els visionaris*, datada el 1902 i estrenada el 1909. Amb *L'endemà de bodes* (1903), sense haver de renunciar a una concepció social d'encuny modernista, l'obra de Pous i Pagès derivà cap a una peculiar forma de comèdia de costums, que culminà amb *Senyora àvia vol marit* (1912), de tall molieresc, i que fou estrenada amb èxit pel Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans en un crític moment de l'escena catalana. Força més jove que Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer (1882-1956) oscil·là fins a 1908 entre una obra d'origen autobiogràfic, *La dama alegre* (1904), i la seva subjecció al teatre d'idees genèric sobretot amb *Aigües encantades* (1907), clar manlleu del tema i la situació general d'*Un enemic del poble* per tal d'afrontar una visió netament regeneracionista de la voluntat de transformar la realitat immediata. Ara, en la seva conferència, «L'art dramàtic i la vida» (1908), Puig i Ferrer, en exposar les relacions entre Vida i Teatre, establí les bases de la seva producció més personal, sense menysteniment de la filiació ibseniana, com prou es manifesta a *La dama enamorada* (1908) i *El gran Aleix* (1910). L'exposició de problemes i aspectes d'ordre social no passava, però, només per la concreció exclusiva d'un teatre d'idees, més o menys rectificat, i circumscrit a la realitat catalana. Juli Vallmitjana (1873-1937), posem per cas, és una excepció. El gran interès que, en tant que pintor, li suscitaren determinats ambients marginats de la

societat catalana, el dugué a la literatura narrativa i, sobretot, al teatre. Així, amb voluntat redemptorista i gest compassiu i pietós, Vallmitjana tractà de la crua realitat dels gitanos en peces breus com *Els zin-calós* (1911) i *La gitana verge* (1912), i dels baixos fons barcelonins a *Els jambus* (1910) o *El casament d'en Tarregada* (1913).

Del teatre simbolista

Amb l'estrena de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, el 1893, en el marc de la segona festa modernista, irrompé el simbolisme en el teatre català en forma d'una peça breu, basada en l'obsessió temàtica per la mort, sense cap mena d'acció aparent, i amb un llenguatge concís, reiteratiu i summament suggeridor. L'obra maeterlinckiana no arrossegà, però, el gruix d'entusiastes de què gaudí el model ideològic d'Ibsen. Més i tot, l'empremta de l'escriptor belga fou molt més imperceptible que la de l'autor nòrdic des del punt de vista estrictament dramàtic, tot i que els inicis de Santiago Rusiñol i d'Adrià Gual hi tenen força a veure.

En efecte, Adrià Gual (1872-1943) decantà la seva obra dramàtica cap a la creació d'un teatre de base simbolista. Així, a la «Teoria escènica», que precedeix *Nocturn. Andante morat* (1896), begué en les deus de l'art wagnerià pel que fa a l'elaboració d'un Art total filtrat pel simbolisme: «per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella». Amb *Silenci* (1898), un dels seus primers drames de món, inaugurà el Teatre Íntim amb el qual dugué a terme un intens treball encaminat, d'una banda, a l'orientació artística sobre un nou teatre estranger i autòcton, i, de l'altra, a l'assumpció d'una funció inèdita i revolucionària per a l'escena catalana de l'època: la de director d'escena. Inlluït, a més, per la idea wagneriana d'un teatre nacional, pel pre-rafaelitisme artístic i per l'ús del llegendari i de la cançó com a fonament d'un «teatre popular», Adrià Gual obrí amb *Blancaflor* (1899), tot i el seu fracàs en ser estrenada per l'Íntim, una opció dramàtica que retrobem a *L'estudiant de Vic* (1900) i en tres peces breus, *La matinada*, *Els tres tambors* i *La presó de Lleida*, que foren escenificades pels Espectacles-Audicions Graner el 1906. Després d'una estada a París, el 1900, Gual trencà els lligams amb el simbolisme més pur amb *Misteri de dolor* (1902), un altre «drama de món», o amb *La fi de Tomàs Reynald* (1904), *Els pobres menestrals* (1906) i *La pobra Berta* (1908), en una línia de formulació dramàtica de caràcter realista. Més endavant, i en clara sintonia amb la reivindicació d'un teatre poètic proposada per la revista *Teatràlia*, el 1908, Gual s'hi mostrà partidari amb peces com *Don Joan* (1908), *Donzell qui cerca muller* (1910) i *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913).

Al seu torn, Santiago Rusiñol (1861-1930), arraconà provisionalment els exercicis monològics d'encuny vuitcentista com són *L'home de l'orgue* (1890),

El savau de Llotja (1891) o *El bon caçador* (1892) per acostar-se amb *L'alegria que passa* (1898) i *El jardí abandonat* (1900), al simbolisme-decadentista finisecular. Més: que *L'alegria que passa* fos concebuda com un «quadre líric en un acte», que musicà Enric Morera, i *El jardí abandonat* com un «quadre poemàtic en un acte», amb il·lustracions musicals de Joan Gay, cal inscriure-ho en la recerca de l'Art total, reclamada des dels inicis per l'artista modernista. La irreconciliabilitat explícita en aquestes peces entre el món de la Poesia—l'Ideal— i el món de la Prosa—la Realitat—, fou reconsiderada per Rusiñol a *Cigales i formigues*, amb música de Morera, i que amb *L'alegria que passa* fou estrenada pel Teatre Líric Català el 1901 com a resposta alternativa al «género chico» madrileny. En correspondència amb la trajectòria d'altres escriptors modernistes, Santiago Rusiñol abandonà a inicis de segle el vessant esteticista i ideològic de les seves produccions del tombant de segle per tal d'encarrilar una carrera dramàtica de caràcter més comercial, com també intentaren Iglésias o Gual. Resultats artístics immediats: represa dels monòlegs, retorn a la comèdia o al sàinet d'encaix vuitcentista—*Els jocs florals de Canprosa* (1902)— i desenvolupament d'un nou gènere, el drama de base realista-naturalista, en obres com *L'hèroe* (1903), *El pati blau* (1903), *El místic* (1903) o *La bona gent* (1906), a través de les quals hom pot copsar la modificació que Rusiñol féu de la seva actitud estètica i ideològica, concretada en una nova concepció de la funció de l'Art i de l'artista que plasmà a *L'auca del senyor Esteve* (1907) en forma de novel·la, i en l'adaptació teatral estrenada el 1917. Rusiñol apostà pel reconeixement recíproc. Així, Ramonet, l'artista, ha d'agrair el suport econòmic facilitat per la pròpia classe a què pertany amb la coneguda frase «En faré, perquè ell paga el marbre», de la mateixa manera que el senyor Esteve ha de reconèixer en el llit de mort la manca d'horitzons espirituals de la classe burgesa, tot i haver sabut crear les condicions materials perquè l'Art floreixi com a professió. A partir, però, de 1908, Rusiñol es deixà arrossegar cada vegada més per les concessions al públic fins a dur-lo a conrear, durant la Primera Guerra Mundial, el vodevil, amagat darrera del pseudònim de Jordi de Peracamps en peces com *El senyor Josep falta a la dona* (1915) i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915).

Del teatre líric al teatre poètic

A final de segle, la influència de les idees estètiques de Richard Wagner es manifestà sobretot en els diferents assaigs d'articular un drama musical o una òpera catalana. De primer, amb *La fada* que, partint d'un text de Jaume Massó i Torrents i musicada per Morera, s'estrenà el 1897 en el marc de la quarta festa modernista, tot assumint la concepció wagneriana de l'òpera com un *continuum* sense números tancats, i mitificant de forma conscient el llegendari i la geografia catalanes. La gran admiració que el músic alemany

Del Noucentisme fins a la guerra civil

Continuïtat dels autors modernistes

El «voto en favor de que escriguin comèdies en vers», reclamat per Josep Carner en la seva traducció, el 1908, d'*El somni d'una nit d'estiu*, fou el punt d'arrencada de la campanya orquestrada per la revista *Teatràlia* a propòsit del teatre poètic. Una campanya que demostrava en el pla estrictament teòric que el Noucentisme comptava inicialment amb un programa d'actuació teatral, en què els poetes assumien la màxima responsabilitat. Així, Josep Carner (1884-1970), que havia publicat amb anterioritat *Lliàntia que s'apaga* (1901), una peça de ressons maeterlinckians, i *Trista* (1901), de referències ibsenianes, i havia col·laborat als Espectacles-Audicions Graner, el 1906, amb tres textos extrets de la rondallística, *El Comte Arnau*, *La Fustots* i *El miracle del Tallat*, adaptà per a l'escena *Canigó*, de Verdaguer, amb música de Jaume Pahissa, que sota la direcció de Gual s'estrenà el 1910 a Figueres. Anys després, el 1928, amb *El giravolt de maig*, amb partitura d'Eduard Toldrà, Josep Carner materialitzà el seu enlluernament de joventut pel Shakespeare comediògraf.

Fins als anys vint, però, el teatre català es polaritzà bé entorn dels vells o ja granats autors modernistes, cada cop més allunyats —casos d'Iglésias i Rusiñol— de la voluntat renovadora dels noranta, bé entorn de nous autors conreadors com Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954) o Pompeu Crehuet (1881-1941) d'una comèdia de costums d'àmbit ciutadà. Les orientacions artístiques que l'empresari Josep Canals establí en el Teatre Romea entre 1917 i 1926 forçaren, d'altra banda, l'aproximació a aquestes orientacions d'altres escriptors procedents del Modernisme. Així, Josep Pous i Pagès conreà en aquests anys la comèdia burgesa, impulsada per Canals, en peces com *Quan passava la tragèdia* (1919) o *Tardania* (1921). Semblantment, Joan Puig i Ferrer, en veure fracassada públicament la seva personal aportació a un teatre de passions, estroncada el 1914 amb *La dolga Agnès*, s'emmoillà també a les noves circumstàncies amb el conreu també de la comèdia burgesa a *El gran enlluernament* (1919), tot i que cert èxit li arribés amb *La dama de l'amor feréstec* (1920), clarament enllaçada amb la seva obra més genuïna, *La dama alegre* i *La dama enamorada*.

Desenganyat, finalment, del teatre, perquè, d'una banda, li venia «estret», i, de l'altra, perquè «desgraciadament el teatre, més que la pintura i la música s'ha convertit en una indústria, i la gent hi va per divertir-se, per esplai, per distreure les preocupacions immediates o fer vida de societat». Puig i Ferrer inicià el 1924 la seva carrera com a novel·lista i abandonà de forma quasi definitiva el teatre, car el 1936 publicà *Anna darreva la cortina*, la seva última peça dramàtica de ressons psicologistes.

Josep M. de Sagarra

El fenomen més significatiu, però, d'aquests anys fou l'aparició a la palestra pública d'un nou dramaturg que, provinent del camp poètic, sabé connectar i identificar-se a la perfecció amb uns determinats estaments socials. Efectivament, Josep M. de Sagarra (1894-1961) articulà a partir de 1918 un model de teatre poètic, al marge de les formulacions programàtiques noucentistes i oposat frontalment al teatre de caràcter «especulatiu» o de «tesi». Així, doncs, ja en les dues primeres obres estrenades —*Rondalla d'esparvers* (1918) i *Dijous sant* (1919)— Sagarra formulà la seva visió sentimental i seriosa del teatre, que completà amb el vessant més pròxim a la farsa i la comèdia en estrenar, el 1921, *El jardinet de l'amor*. Ara, amb *Rondalla d'esparvers*, Sagarra prefigurà ja el món dels seus poemes dramàtics: una realitat intemporal, emmarcada en un indret d'una imatge essencialitzada, mítica, «eterna», de Catalunya, on traça una trama mínima entorn d'un triangle amorós servit per uns personatges, que són víctimes de passions desenfrenades, i que, posteriorment, trobem a *Marçal Prior* (1926), *La filla del Carmesí* (1929), *La corona d'espines* (1930), *L'hostal de la Glòria* (1931) i *Reina* (1935). L'impacte assolit per Sagarra amb algun dels seus poemes dramàtics contrasta, en canvi, amb l'escassa consideració que la crítica concedí a la producció costumista, bastida per títols com *Un estudiant de Vic* (1927), *La Lúcia i la Ramoneta* (1928), *Laplaça de Sant Joan* (1934) o *La Rambla de les floristes* (1935). En aquest sentit, Sagarra es considera deutor d'un Frederic Soler «dosificat a la meua manera; prenent model per estructurar els meus personatges de l'esperit de Marivaux i de les situacions de Molière, tenint present aquelles delicioses comèdies de «figurón» dels castellans Moreto i Rojas». De fet, l'alternança entre el poema dramàtic i el vessant farsesc o costumista es mantingué fins a 1936, tot i que Sagarra donà molta més amplitud artística al primer, falcat per unes explícites constants quant a versificació, ambientació, concepció de caràcters i plantejament general dels conflictes dramàtics.

D'altra banda, de l'escàs ressò aconseguit per Sagarra en algunes peces en prosa, *La follia del desig* (1925) i, sobretot, *L'assassinat de la senyora Abril* (1927), ajudat pel fracàs de la tragèdia *Judith* (1929) i la rebuda entusiasta amb què el públic acollí *La filla del Carmesí* (1929), Sagarra en tregué una lliçó clara: el públic només responia de forma satisfactòria al seu teatre en vers, molt pròxim a la seva poesia de l'època —*El Comte Arnau* (1929), per exemple—, i centrat temàticament en el que ell en deia sentit de la terra. Tenint-ho en compte oferí entre 1930 i 1936 alguns dels títols que li proporcionaren un gran èxit i una gran popularitat, com *L'hostal de la Glòria* (1931) o *El cafè de la Marina* (1933). De fet, amb *Gardènia* (1930), *Desitjada* (1932) i, especialment, amb *El cafè de la Marina*, Sagarra abandonà l'anacronisme del seu teatre, tot traslladant l'acció a la contemporaneïtat;

l'ambient urbà, rural o mariner, hi manté, però, unes constants ahistòriques que fan possible que els conflictes siguin similars als de les altres obres sense que s'hi produeixin desequilibris. Mesos després de l'estrena d'*El cafè de la Marina*, Sagarra retornà amb *L'estrella dels miracles* (1933) al vessant més antirealista i convencional del poema dramàtic que, poc abans de l'escat de la guerra civil, clogué amb *La cançó de la filla del marxant*.

Cap a 1946, Sagarra tornà als escenaris en unes circumstàncies històriques del tot modificades: un cop enllestides les traduccions del teatre de Shakespeare, decidí desmarcar-se de la tradició de preguerra i inaugurar una nova etapa amb quatre obres escrites en prosa: *El prestigi dels morts* (1946), *La fortuna de Silvia* (1947), *Galatea* (1948) i *Ocells i llops* (1948). En efecte, *La fortuna de Silvia* i *Galatea* formen les peces més reeixides quant a la voluntat de Sagarra de plantejar conflictes de més actualitat en un món modern i immediat, on la guerra europea hi té un paper determinant com a desencadenant del desenvolupament psicològic dels personatges. La crítica, però, i el públic també respongueren de forma desconcertada i poc favorable a uns intents de renovació, que no tallaven del tot la seva vinculació a determinats plantejaments temàtics de la seva producció de preguerra. El doble fracàs de crítica i de taquilla, doncs, forçà Sagarra a tornar als mecanismes i a les característiques del poema dramàtic conreat fins a 1936 en obres com *L'hereu i la forastera* (1949), *Les vinyes del Priorat* (1950), o de la comèdia de costums a *L'amor viu a dispesa* (1952). El gran èxit no es produí fins a *La ferida lluminosa* (1954), que, escrita en prosa, se situava en la línia temàtica de *The living room*, de Graham Greene, i de *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo: tractava de la hipocresia religiosa, el pecat i el perdó cristià des d'una perspectiva, però, sentimental i lacrimògena. *La ferida lluminosa* es convertí, en suma, en l'últim dels seus èxits i, paradoxalment, en l'inici del declivi manifest a *La paraula de foc* (1955), *El pobre d'esperit i els altres* (1958) o *Sopavem a casa* (1959).

El camí obert per Josep M. de Sagarra quant a la configuració d'un peculiar model de teatre poètic fou seguit, entre altres escriptors, per Ventura Gassol (1893-1981) en peces com *La cançó del vell Cabrés* (1923) o *La Dolorosa* (1928), basades en el llegendari i la cançó popular. En estreta dependència de la seva activitat com a historiador cal ressenyar la breu obra de preguerra de Ferran Soldevila (1894-1971), centrada tant en el llegendari universal, *Matilde d'Anglaterra* (1922), ajustada als cànons de la preceptiva neoclàssica, com en el llegendari autòcton, *Guifre* (1927), sobre un fragment de la llegenda de Guifré el Pilós.

Una consideració a part mereix el teatre del rossellonès Josep Sebastià Pons (1886-1962), essencialment líric i fortament arrelat a la terra, que poua en les fonts del llegendari, tal com manifesten *La font de l'albera* (1922), musicat per Enric Morera, i *Amor de pardal* (1922). *El singlar* (1928), en canvi, se'ns mostra com un drama rural que fa explícita la influència directa de Víctor Català i, més concretament, de *Solitud*.

Renovació dramàtica de preguerra

Els interessos de l'empresari Josep Canals, quant a la captació d'un públic burgès per al teatre, coincidiren amb les intencions d'un escriptor de les característiques de Carles Soldevila (1892-1967). Així, Soldevila, que dirigí la seva diversa activitat intel·lectual a difondre uns determinats models de civilitat i cultura, es fixà, mitjançant la literatura i, doncs, el teatre, un clar programa: educar i culturalitzar la burgesia barcelonina quant als costums i comportaments socials, tot procurant de distreure-la d'una forma eficaç i elegant, i amb l'instrument d'un llenguatge polit, acurat; elaborat, en una paraula. Destaquem del conjunt de la seva producció, *Civilitzats, tanmateix* (1922) i *Bola de neu* (1927), en què entorn de sengles situacions de *ménage à trois*, Soldevila deixà clara la seva defensa i respecte als codis morals establerts, encara que, com en el cas de *Civilitzats, tanmateix*, s'hagi de recórrer a la hipocresia, a l'engany i al joc de les aparences, ja que, per a ell, tots aquests elements són el fonament imprescindible de la conducta i les relacions civilitzades en el món dit occidental.

Lluny de la visió idealitzada, intrascendent i desenfadada, de Carles Soldevila, l'obra dramàtica de J. Millàs-Raurell (1896-1971) es proposà de fer pensar, i ajudar a pensar, sobre les falles i contradiccions de la societat burgesa, tal i com es patentitza a *La llotja* (1928), entorn del drama íntim d'Arnau, un home gris, que al cap de vint-i-cinc anys de matrimoni, se sap i se sent enganyat. I per primer cop, dubta; en la soledat del desengany, per a ell, res ja no és infal·libre, car el coneixement absolut de la realitat ja no existeix. Pròxima als planteigs de Millàs-Raurell, Carme Montoriol (1893-1966) oferí *L'abisme* (1930) i *L'huracà* (1935), dues peces d'ambientació i problemàtica burgeses, amb ressons del freudisme característic de l'època.

Quant al teatre de preguerra de Joan Oliver (1899-1986), falcat per una profunda posició de revolta moral i artística, i constituït per peces com *Cambreda nova* (1928), *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (1929) o *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1936), explícita el manteniment dels mateixos temes de la comèdia burgesa establerta —les relacions familiars i els petits problemes quotidians— amb un tractament literari nou, en què l'humor, el sarcasme i el distanciament assenyalen la crítica posició de l'autor en relació amb la societat benestant de què procedia. L'esclat de la guerra i la subsegüent revolució política i social que es desenvolupà a Catalunya, inaugurarà una nova etapa en l'obra de creació de Joan Oliver que el dugué a manifestar-se com un decidit partidari d'una literatura de guerra. Així, reflexionà sobre les característiques de la revolució i de la reraguarda a *La fam*, premi Teatre Català de la Comèdia 1938, a través de dos personatges aparentment anti-tètics: Nel, l'home organitzat, i Samsó, l'aventurer idealista, mediatitzats, però, pel Noi de la Barricada. El desenllaç de la contesa convertí, en qualsevol cas, *La fam* en un assaig aïllat sense solució de continuïtat.

Després de dotze anys d'estada a Colòmbia, Ramon Vinyes retornà a Catalunya el 1925, un any després i a causa de l'estrena de *Legenda de boires*, d'influx dannunzià, experimentà en la pròpia pell la condició d'escriptor revoltat i incòmode per als sectors culturals, establerts incloent-hi la crítica. Vinyes apostà en la seva conferència de 1929 sobre «Teatre modern» per un model de teatre discursiu, antiburgès i antirealista, com es manifesta a *Qui no és amb mi...* (1929). Un teatre en definitiva, de transcendència que el portà a distanciar-se tant de la comèdia burgesa que podia encarnar Carles Soldevila com del model del teatre poètic de Josep M. de Sagarra, «tirallongues de vers que s'estintolen dretes com les mongeteres, les unes asprades per canyes, les altres amb asprats de consonants», segons Vinyes. De fet, el vessant més característic en aquesta època, el drama burgès i antirealista, el podem copsar en peces com *Ball de titelles* o *Fum sobre el teulat*, escrites amb anterioritat al conflicte bèl·lic de 1936.

Un solar per edificar

La represa

El tràgic desenllaç de la guerra civil escanyà el 1939 les falses i, d'altra banda, il·lusionades expectatives que, al llarg del conflicte, hom havia fet entorn de l'escena catalana fins a abocar-la a una irremissible i inevitable situació de proscripció i de desmantellament. Una sèrie de factors marquen, per damunt de tot, la nova situació històrica creada: 1) la prohibició taxativa de representar públicament fins al final de la Segona Guerra Mundial, de forma professional, teatre en llengua catalana; 2) conseqüència immediata de l'anterior, la desarticulació d'un teatre genuïnament popular i viu, que, ubicat en els escenaris del Paral·lel, encarnà entre 1918 i 1936 la figura emblemàtica de Josep Santpere, mort el 1939; 3) l'allunyament físic i la marginació dels escenaris d'intèrprets i dramaturgs: els uns, exiliats de per vida (Ambrosi Carrion, per exemple), d'altres, arrecerats a l'interior dels països entorn del treball polític (Josep Pous i Pagès), i alguns que, retornats al llarg dels anys quaranta —Josep M. de Sagarra (1940), Carles Soldevila (1942), o Joan Oliver (1948)— assistiren amb dificultat i amb molta diversa fortuna a la represa de les seves activitats com a dramaturgs; 4) la desconexió pràcticament absoluta amb les línies de força del teatre estranger culte contemporani; i, tot plegat agreujat, 5) per la prohibició expressa de traduir obres estrangeres que perdurà fins a final dels anys cinquanta.

S'interrompia, així doncs, aquell procés de normalització de la cultura catalana que, del Modernisme ençà, havia tendit a convertir-la en una cultura

oberta, moderna, homologable amb les altres cultures nacionals de base industrial. Pel que fa al teatre, la ruptura entre l'escriptor i el seu públic més genuí es produïu de forma violenta, implacable i irreversible durant un temps considerable. Així, i amb motiu de la represa pública de les seves activitats, el 1946, el teatre català es desenvolupà forçosament al marge de les coordenades generals de l'espectacle i de la literatura dramàtica estrangera de l'època, abonat a més pel manteniment de formes dramàtiques obsoletes de la tradició de preguerra com el sainet i la comèdia de costums d'arrel vuitcentista o el melodrama lacrimogen i sentimental. Un teatre i, doncs, una societat, que en els primers temps de la reanudació s'emmirallà encara en les reposicions tronades del repertori tradicional imposat ja abans de 1936, i que desconfià o simplement rebutjà els esforços isolats de renovació de Josep M. de Sagarra en peces com *La fortuna de Silvia* (1947) o *Galatea* (1948) en el seu ànim d'acostar-se al teatre de pregona preocupació moral que a final dels anys quaranta es feia a Europa.

Llevat de la decidida actitud de Sagarra d'arraconar, tot i que sense èxit, el seu teatre pretèrit, ¿quins altres autors s'esforçaren per entroncar la pròpia producció amb les línies generals de força del teatre contemporani, tot rebutjant o obviant amb més o menys fermesa, la tradició establerta, encallada i desfasada? Assenyalem, en primer lloc, las producció de determinats dramaturgs que, com en els casos de Josep Palau i Fabre, o de Joan Brossa, promocionat de fet per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, no foren editats ni representats en règim diguem-ne professional fins uns quants anys després. Efectivament, al llarg dels anys cinquanta, Josep Palau i Fabre (1918) desenvolupà una peculiar concepció de la tragèdia, entesa no en termes propis de la preceptiva literària, sinó des del punt de vista temàtic, en tant que llenguatge implícit de la llibertat a través del diàleg i de la relació mediàmica de l'autor amb la figura d'un Don Joan vitalista sense, però, redempció possible, en obres com *La tragèdia de Don Joan* (1954), *Príncep de les tenebres* (1955) i *L'excés de Don Joan foll* (1957). En la seva proposta d'un teatre de síntesi, Palau exposà també la revolució del temps teatral, necessàriament breu i intens, així com una acció concentrada i proveïda, d'altra banda, d'una ambiciosa i complexa escenografia. Hi hagué, en segon lloc, qui aconseguí fins i tot un cert ressò en els escenaris professionals, encara que sense continuïtat; és el cas de Josep M. Espinàs (1927), el qual mostrà a *És perillós fer-se esperar* (1958), una experiència dramàtica de construcció realista, basada en una situació-límit, pròpia de la literatura existencialista que, en canvi, es diluï a *Els desterrats*, datada el 1958, en què tracta amb cruïda de la problemàtica de l'emigració rural cap a la ciutat, i de la confrontació, en suma, entre formes de vida i de cultura antitètiques, que serví posteriorment de base per a la seva novel·la *La collita del diable*, publicada el 1968. Pròxima des del punt de vista temàtic a *Els desterrats*, és *La set de la terra* (1955), del rossellonès Jordi Pere Cerdà (1920), pseudònim d'Antoni Cayrol, qui

accentuà el dramatismes d'una ambientació genuïnament rural d'ordre material, a través de l'enfrontament entre Miquel i el terratinent Garrotxí, en un tractament essencialment líric de la realitat terrenal.

I, en tercer lloc, els casos de Josep Carner i de Llorenç Villalonga (1897-1980). El primer publicà el 1943 *El misterio de Quanaxhuata*, dramatització d'una llegenda religiosa índia, que posteriorment recreà a *El Ben cofat i l'altre* (1951) amb afegits i supressions, i amb un pròleg en forma de diàleg on explica els dubtes i les seves descobertes per muntar un peça basada en el conflicte entre una litúrgia, que emblematitza el Ben cofat, i «la possibilitat (encarnada per l'Escabellat) de resoldre—segons Marina Gustà— la necessitat religiosa lliurement i en solitud, a través de la comprensió i l'acceptació de la natura com a manifestació de la vida que inspira amor». Quant al teatre de Villalonga, seguint Josep M. Benet i Jornet, el podem dividir en tres vessants: el pròxim a l'anomenat teatre de l'absurd, carregat d'un sentit a estones al·legòric—*La Tuta i la Ramoneta*, *Festa Major i L'esfinx*—; el quadre de costums desfigurats dels seus límits segons una fórmula personal, que té en la marquesa de Pax, dona Catalina de Serralta, el personatge central—*La marquesa es disposa a anar al teatre*, *La vinguda de la infanta*, per exemple—, i, finalment, el drama pròpiament dit psicologista de tons tràgics i regles classicitzants—*Fedra*, *Faust*, *Aquil·les o l'impossible*.

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: al servei d'un nou teatre

El 1955, sota la presidència de Ferran Soldevila i la protecció del Cercle Artístic de Sant Lluc, un grup d'intel·lectuals, procedents de la burgesia mitjana barcelonina, creà l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) amb l'objectiu de connectar un altre cop el teatre català amb els corrents dominants del teatre estranger contemporani, sense renunciar a una revisió crítica de la pròpia tradició, que corria el perill de ser oblidada. Així, i sense cap aspiració de professionalització en els seus inicis, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona organitzà simulacres de temporades teatrals estables, tot i les traves administratives i el nombre reduït de representacions permeses per cada muntatge. Certament, els responsables de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona articularen un programa d'actuació àgil i eclèctic quant a la selecció de textos i d'autors de la tradició universal: Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni, Txèkhov, Strindberg, Shaw, Claudel i Giraudoux. I els més immediats: Anouilh, Ionesco, Dürrenmatt i Bertolt Brecht. Si ens cenyim a les peces dramàtiques catalanes, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona preparà, en un marc de crisi i degradació de l'escena comercial i amb les mancances i limitacions que hom convingui, una intel·ligent tria de la producció contemporània, susceptible tal vegada de ser utilitzada o assumida com a base programàtica d'un utòpic Teatre Nacional: *Nausica*, de Joan Maragall, *L'auca*

del senyor Esteve, de Santiago Rusiñol, *El ben Cofat i l'altre*, de Josep Carner, o *La fortuna de Sílvia*, entre altres obres anteriors a 1955, i, sobretot, auspicià la promoció o descoberta de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany i Baltasar Porcel, entre altres.

Així, Joan Oliver, ben conscient que «el teatre català és un magnífic solar: runa, pedregam, no poques barraques i algun quiosc de guix, d'estil vagament balcànic», es disposà «a netejar el terreny, a aplanar-lo, a preparar l'excavació dels fonaments» en obres estrenades per l'Agrupació com *Pigmalió* (1957), versió lliure del text de G.B. Shaw, *Primera representació* (1959) o *Ball robat* (1959). A *Primera representació*, se serví dels aspectes argumentals d'una obra de joventut, *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, per tal de despatxar-se a gust, mitjançant el recurs del teatre dins del teatre que dona a la comèdia una actitud «vagament pirandelliana», del deplorable estat de l'escena professional de postguerra, caracteritzada per la manca de preparació intel·lectual del públic, per la falta d'una crítica responsable, pels mòbils absolutament lucratiu del primer actor-empresari, i per les enveges i gelosies dels intèrprets. De fet, Oliver hi superposà, tot sublimant-la, la pròpia reflexió i vindicació d'un teatre essencialment social, en la figura de l'autor, el senyor Borrell; l'amargor i l'orgull de l'autor dramàtic trepitjat i ferit per un medi teatral migrat, enrarit i deficitari. A *Ball robat*, Oliver partí d'una narració seva, *Escena d'alcova* (1951), per tal de bastir una arrodonida *pièce bien faite* sobre la infelicitat humana que, centrada en tres parelles al cap de deu anys de matrimoni, és plantejada per l'autor com a inevitable. Així, per a Feliu Formosa «*Ball robat* és una obra equilibrada i rodona: cadascun dels diàlegs té idèntica densitat, perquè Oliver té molt clara des del primer moment la psicologia de cada personatge. Això fa que, per damunt de l'acció i de l'aspecte crític (la crítica del matrimoni burgès) m'hagi interessat la psicologia, diferenciada en cada frase, en cada actitud dels personatges. L'epíleg (el sopar on s'enfronten els tres matrimonis) és magistral.»

Quant a la seva vinculació a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, Salvador Espriu (1913-1985) hi estrenà *Antígona i Primera història d'Esther*. La primera, escrita el 1939 en una primera versió, observa un propòsit clar: exposar en forma dramàtica el tema de la guerra civil des de tots els punts de vista possibles. Espriu partí, de fet, del desenllaç de la guerra i de la subsegüent divisió en vencedors i vençuts, i no del tens debat entre la llei humana i la llei natural de l'obra homònima de Sòfocles. Amb tot, Espriu recollí de l'autor grec l'accentuació de l'enfrontament entre dues posicions irreductibles, Creont i Antígona, que es debaten entre si. Revisada entre 1963 i 1967, ultra qüestions estrictament d'ordre estilístic i l'afegit, l'ampliació i la supressió d'alguns passatges, Espriu hi introduí un nou personatge, el Lúcid Conseller, amb el qual dugué a terme un procés d'humanització i relativització dels personatges clàssics, de manera que atenua el caràcter simbòlic d'Antígona i de Creont de la primera versió. El nostre autor es proposà, finalment,

transcendir la tragèdia local de la seva pàtria al pla col·lectiu, al conjunt de la humanitat, per tal de no reduir a uns límits geogràfics i temporals prou concrets i determinats el seu rebuig a la violència i la seva condemna de la irracionalitat. Encaramés: per a Espriu, no hi ha responsabilitats parcel·lables; tots som responsables dels nostres actes i, en definitiva, de l'esclat, desenvolupament i conseqüències d'una guerra civil amb vencedors i vençuts. Les raons estrictament morals d'Espriu el porten, així doncs, a situar-se en un relativisme comprensiu, a predicar, a través de la figura d'Antígona, la superació dels odis i el perdó. La visió moral i en absolut maniqueïsta de la guerra aproxima *Antígona* a *Primera història d'Esther* i a *La pell de brau*; l'expiació última d'Antígona, el seu sacrifici, ha de fer possible, doncs, la reconciliació: «Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria. Privada de la llum en una lenta espera, recordaré fins el darrer moment la ciutat. Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir.»

Entre 1947 i 1948, Espriu redactà *Primera història d'Esther*, inspirada en el tema bíblic d'Esther, una figura que, d'altra banda, formava part dels records del seu món d'infantesa, perquè a casa de la tia-padrina Maria Castelló, «hi havia, penjada a les parets, una col·lecció admirable de gravats francesos, heretada dels besavis on es narra sencera l'anècdota oriental».

Segons Espriu «la meua tia, permetent-me —magna concessió— d'interrompre-la en la lectura, fou la primera a explicar-me la significança de l'immortal apòleg. I hi posà un entusiasme ostensible, nascut a qui sap quines pregoneses de l'obscura sang.» La història, situada a Susa, en el món persa-jueu, fou traslladada per Espriu, mitjançant el recurs del teatre dins del teatre i sense modificar-la, a l'escenari d'un teatre de titelles muntat en el jardí dels cinc arbres davant dels espectadors de Sinera, tot cagpirant, així doncs, el significat del text d'origen, i superposant dos plans «lluny d'aquí (Susa), prop d'aquí (Sinera) potser davant d'aquests mateixos nassos»; els de l'espectador. La nuesa clàssica d'*Antígona* deixava pas a una obra complexa, barroca, en què la creació del llenguatge, conscientment deformat amb tècniques pròpies del Valle-Inclán esperpèntic, donava com a resultat una «síntesi concebuda en una època difícil, com a monument pòstum i definitiu de les possibilitats literàries que ofereix la llengua catalana moderna», en paraules de Joaquim Molas.

En un altre ordre de coses, la condemna de la guerra fratricida d'*Antígona* fou assumida per Espriu a *Primera història d'Esther*, que n'accentuà la inutilitat de l'empresa en anotar al final de l'obra, i en boca del 'Altíssim, la inexistència d'una veritat absoluta i la necessària superació de la «insensata baralla entre germans» a través del perdó i de la tolerància: «Atorgueu-vos sense defallències, ara i en créixer, de grans i de vells, una almoïna recíproca de perdó i tolerància.

Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans. Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum.» Perquè Espriu reforçà a *Primera història d'Esther* els elements de distanciació—que a *Antígona* cristal·litzaren en el personatge del Lúcid Conseller— en la figura de l'Altíssim amb la pretensió de provocar damunt del lector/espectador, titella immers també en un món antiheroic, una lúcida i crítica reflexió, que Espriu derivà cap al desolat i dur món de postguerra, copsat amb agror satírica: «Al nostre segle erudit i romàntic, sense més norma que els mals sentiments, et defineixen com a figures de delictes, en un parpelleig, llengües, idees, pistrincs, inòpies, gestos, raneres, penellons i rases. I si de tu s'encaterinen i t'encasellen, hom et despatxa, enmig de dicteris, a qualsevol patíbul, endiumenjat-te prèviament de pallasso, amb la boca esqueixada d'orella a orella, de pur panxó de joïós maquillatge.»

La vinculació de Joan Brossa (1919) a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona amb l'estrena, el 1961, d'*Or i sal*, representà el primer intent públic seriós de donar a conèixer l'obra d'un poeta que, d'ençà de 1945, havia escrit nombroses pàgines del que ell anomena «Poesia escènica», basada en l'acció i el moviment, i en una relació d'íntima correspondència amb la seva obra en vers. Així, en una primera etapa, primà la reflexió sobre les possibilitats d'experimentació formal en el llenguatge teatral—*Abmosis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon* (1947), *Sord-mut* (1947); a partir de 1950, la temàtica, bandejada inicialment—*Quiriquibú* (1945) fou una excepció— començà a adquirir un relleu considerable, que culminà sobretot a la darrerria dels cinquanta en una etapa de gran creativitat, en què, en justa correspondència amb la poesia en vers, els temes de la nació, la llengua i els costums s'erigiren en dominants—*Riu avall* (1955), *Gran guinyol* (1957)—, així com els de la llibertat, l'arrelament de l'home a la terra o la injustícia social—*La mina desapareguda* (1958)—, mentre que, d'altra banda, els tres actes de les obres deixaven de tenir cap mena de relació entre si—*El cavall blanc* (1957). A l'inici de la dècada dels seixanta, la «Poesia escènica», de Joan Brossa, es diversificà en dues grans direccions: el conreu de la línia de relleu temàtic—*Collar de cranis* (1962), per exemple—, i la inauguració en el pla formal d'una sèrie de gèneres parateatral basats en l'acció i en la implicació activa de l'espectador: *Post-teatre*, escrit entre 1946 i 1962, *Striptease i teatre irregular* (1962-1967); monòlegs de transformisme en qualitat d'homenatge a Leopoldo Frégoli, i *Accions musicals* (1962-1968).

Manuel de Pedrolo (1918-1990) redactà entre 1954 i 1963 un total de tretze obres que, segons ell mateix, «sempre donen voltes entorn del mateix problema». L'examina o el presenta, des d'angles diferents, i, per tant, hi va profunditzant, però el problema sempre és, fonamentalment, el de la llibertat. De fet, la seva obra començà a prendre cos amb *Cruma*, premi Joan Santamaria 1957, en què, tot i ser la més pròxima a la tendència dita

absurdista del teatre europeu de l'època, plantejà el tema de l'autenticitat i inautenticitat de l'home, tot partint de les premisses heideggerianes, segons les quals, com més autèntic és l'home, més incapaç es mostra de comunicar-se amb la realitat exterior.

Així, a *Cruma*, dos personatges, el Resident i el Visitant, que «pensen la vida més que no la viuen», segons Jordi Sarsanedas, es disposen a conèixer, tancats en una cambra aparentment buida i blanca, la pròpia realitat i tot allò que sigui mesurable. Fins que abandonen l'aventura del coneixement científic, que comporta apamar l'habitació, perquè es troben davant de la dificultat de donar un fonament científic al coneixement que voldrien obtenir: en desaparèixer les xifres de la cinta mètrica, ja no poden apamar l'indret on es troben, i no poden, en conseqüència, donar cap sentit al món. Per a Pedrolo, però, i aquest fou un element de distanciament important amb el pensament heideggerià, el compromís social de l'home és indefugible: «Jo resolía la meua peça en el sentit que l'autenticitat mena a l'aïllament, a la pèrdua de la realitat. El Resident es pot dir que no té contacte amb ningú, que fins ignora que allí a dues passes hi ha altra gent. Viu centrat sobre el fet intangible del seu ésser. I això no vol dir que no sigui vulnerable: ho és més que d'altres i tot... Una actitud aberrant si l'home ha d'assumir un compromís de l'ordre que sigui.» *Cruma* assenyala, però, tota una sèrie de coincidències formals i tècniques amb l'anomenat teatre de l'absurd: situació inicial absurda, estructura circular, nul·la acció integrada dins d'un marc escenogràfic de màxima simplicitat, temps i espai absolutament indeterminats, personatges anònims essencialitzats, mancats d'identitat pròpia, caracteritzats pel seu comportament extern, moral. I, finalment, el llenguatge, despulat de retoricisme, econòmic, en què repeticions, paral·lelismes i equívocs ajuden a la configuració d'una atmosfera opressiva i angoixant i a extreure l'absurditat de la vida dels personatges. La diferència, però, entre *Cruma* i bona part de la seva producció posterior ve donada per la presència en el conjunt de l'obra dramàtica de Pedrolo d'una coherència discursiva a què escapa, en canvi, *Cruma*.

Amb *Homes i No* (1957), Pedrolo utilitzà la metàfora de la gàbia. Dalt d'un hipotètic escenari, hi ha dues gàbies o cel·les, a cadascuna de les quals viu una parella, Fabi i Selena, Bret i Aliana, que en el segon acte es veuran depassats per Feda i Sorne, els respectius fills, que ja eren presents, si bé callats, en el primer acte. Els pares han viscut sempre sota la tutela de No, un carceller situat en un passadís entre les dues cel·les; sense cap mena d'èxit han intentat la fugida. Només una actitud més dinàmica per part dels fills forçarà que la lluita adopti un altre caràcter. Feda i Sorne empraran, doncs, uns nous mètodes, la ciència i la intel·ligència, mai no conreats pels pares, i que els conduiran a investigar per primer cop la cel·la. A la fi, Feda descobreix unes cortines en la part posterior de la cel·la; les estira i les fa caure: darrera, hom troba una gran reixa que els empresona a tots, No inclòs, i tres carcellers per a cada cel·la que inclou, òbviament, el passadís de No. Aparentment, l'obra

sembla que aposti per una solució pessimista, si suposem sobretot que darrera els barrots amagats s'alineen altres sèries infinites. Ara, per al mateix Pedrolo, valador d'una concepció essencialment lliure de l'home basada en l'existencialisme, que el porta a rebel·lar-se contra el conformisme, tant la derrota de No com la revelació d'altres reixes al fons de la cel·la suposen avenços importants per als joves Feda i Sorne, els quals, units «s'han desfet, doncs, d'una limitació primera, immediata. Amb el temps, més enllà de la peça, ells mateixos o els seus fills faran un altre progrés», segons Pedrolo, fins que la Humanitat sigui lliure per complet, i el sentit de la lluita quedi finalment, per tant, del tot justificat.

En altres peces, Pedrolo reflexionà sobre el tema de la llibertat des d'una perspectiva més específicament política i social: la lluita de l'home contra el poder establert, *Situacióbis* (1958), el rebuig a la imposició de l'ideari religiós, *Darrera versió per ara* (1958), i el qüestionament crític de l'aparell burocràtic, *L'ús de la matèria* (1963). Mentre que en un altre grup de peces medità sobre aspectes més pròpiament filosòfics del coneixement del món: a *Algú a l'altre cap de peça* (1962), exposà un conflicte de base existencialista, *l'ésser per als altres*, concretat en l'intent de comunicació amb una vella simbòlica, muda en un principi. El tema, encara, del coneixement dugué Pedrolo a especular sobre ell a través de l'acció i de la reflexió a *Sóc el defecte* (1959), a assumir la vida com un procés cec a *Tècnica de cambra* (1959); *Bones notícies de Sister* (1962) i *Acompanyo qualsevol cos* (1962) representaren, en canvi, un cert retorn a *Críma* pel que fa a un cert abandonament de la coherència discursiva del conjunt de la seva obra.

Si el teatre d'Espinàs suggeria una mínima base existencialista, a *Tu i l'hipòcrita* (1959), peça de Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), basada en *L'oeuf*, de Felicien Marceau, toquem si més no amb un producte que, en correspondència amb la narrativa de l'autora a l'època, té força elements d'extracció existencialista com ara la manca d'autenticitat i la incapacitat que té el protagonista, Honorat, d'assumir la pròpia llibertat al llarg d'un dens monòleg que adreça al lector/espectador; un mer assaig de justificació, en una paraula. El tema de la inautenticitat el replantejà a *El desert dels dies* (1960), adaptació de la seva novel·la *Ara* (1958). Dins de l'òrbita també existencialista, cal inscriure-hi *Els condemnats* (1959), de Baltasar Porcel (1937), un drama d'influència sartriana entorn d'una tensa situació-límit que desemboca en una tragèdia familiar, i *La simbomba fosca* (1962), on, sense renegar de la filosofia existencialista, incorpora ja algunes tècniques, pel que fa a escenografia i llenguatge, pròpies de l'anomenat teatre de l'absurd. La incidència existencialista, filtrada per un tractament cristià, és també present a *Parasceve*, accésit al premi Joan Santamaria 1957, del mallorquí Blai Bonet (1922), mentre que a *Ulisses a l'Argòlida* (1962), de Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981), hom sembla copsar-hi una actitud més aviat paròdica del vessant tràgic de l'existencialisme sartrià.

Quan el 1963 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona desaparegué de forma fortuïta dels escenaris, la seva continuïtat quedà en bona manera assegurada tant per la creació, el 1960, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual com pel desplegament del fenomen dit del teatre independent i per la convocatòria a partir del mateix 1963 del premi Josep M. de Sagarra, en tant que plataforma dels joves, o si més no renovadors, dramaturgs catalans. Tot plegat ajudà a remuntar amb fermesa l'estat de prostració de l'escena catalana, alhora d'assentar-ne les bases de la seva modernització.

ÍNDICE DE NOMS

- ABBA, Marta III 147
 Abbey Theatre III 96, 198, 199, 200
 ABELARD I 232
Aben Humeya o la rebelión de los moriscos v. MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO
A Bound Honoured v. OSBORNE, JOHN
Abraham III 358
Abraham sacrificing v. BÉZE, Théodore de
Abrégé de l'Histoire de Port-Royal v. RACINE, Jean
Abuelo y nieto v. BENAVENTE, Jacinto
Ab Urbe condita v. TITUS LIVI
 Acadèmia Francesa II 10; III 8
A casa de l'alcalde v. VILANOVA, Emili
A Casamenteira v. BIEITO FANDINO, Antonio
A Cat on a Hot Tin Roof v. WILLIAMS, Tennessee
Accademici Olimpici I 169
 Accesi, I 212
 Acci, Luci I 101-102
 – *Athmas* I 102
 – *Atreus* I 102
 – *Brutus* I 101
 – *Clitemestra* I 102
 – *Darius* I 101
 – *Medea* I 102
 – *Meleager* I 102
 – *Philocteta* I 102
 – *Phoenissae* I 101-102
Accions musicals v. BROSSA, Joan
 ACHARD, Marcel II 300; III 25, 182
Achilleis v. LOSCHI, Antonio
A cielo abierto v. PÉREZ DE AYALA
A class des asen v. FERRAVILLA, Edoardo
Acomparyo qualsevol cas v. PEDROLO, Manuel de
Acteon v. FRÏNIC
Acte sans parole I v. BECKETT, Samuel
Acto para la Nochebuena v. BARRUTIA, Pedro Ignacio de
 Actor's Studio II 297
 ACUÑA, J. v. FILGUEIRA VALVERDE, Xosé
 ADAMOV, Arthur II 308; III 211, 245, 267,
 272-276, 277, 280, 312
 – *Âmes mortes* III 275
 – *La Grande et la Petite Manoeuvre* III 272, 273
 – *La Parodie* III 272
 – *La Politique des Restes* III 275
 – *L'Aveu* III 272
 – *Le Ping-Pong* III 274-275
 – *Le Printemps 71* III 275
 – *Le Professeur Taranne* III 274
 – *Les Retrouvailles* III 274
 – *L'Invasion* III 272-273
 – *Off Limits* III 275-276
 – *Paolo Paoli* III 275
 – *Tous contre tous* III 245, 264, 273-274
Adèu Leonora v. PIRANDELLO, Luigi
 Adonis v. ARÀROT
 ADRIANI, Placido I 209, 215
 – *Selva* I 209
 ADRIANO I 210
Advent v. STRINDBERG, August
Aedilicia v. ATTA, Titus Quintus
Aegisthus v. ANDRÒNIC, Luci Livi
Aeschylus v. THOMSON, George
Aesiona v. NEVI, Gneus
A festa valdeira v. DIESTE, Rafael
 AFINOGENOV, Aleksandr III 80
 – *Strakh* III 80
A fonte do Xuramento v. IGLESIA, Francisco Maria de la
 AFRANI, Luci I 101

- *Augur* I 101
 – *Cinerarius* I 101
 – *Depositum* I 101
 – *Incendium* I 101
 – *Materiarum* I 101
 – *Thais* I 101
 – *Vopiscus* I 101
After the Fall v. MILLER, Arthur
Agamemnon v. ESQUII i SENECA, Luci Acneu
Agamemnone v. ALFIERI, Vittorio
Agamenón vengado v. GARCIA DE LA HUERTA,
 Vicente
 AGATARC DE SAMOS I 25
Agave v. STACI, Publius P.S.
Agide v. ALFIERI, Vittorio
 AGIRRE, M.D. III 361
 – *Ankeraven maukera azkenean okerra* III 361
 Agnes Bernauer v. HEBBEL, Friedrich
 AGOCCHI, Giovan Paolo I 195
Agricola v. NOVIUS
 AGRIPINA I 120, 121
Agromar v. FILGUIERA VALVERDE, Xosé
 Agrupació Dramàtica de Barcelona III 409,
 410-416
Agua, azucarillos y aguardiente v. RAMOS
 CARRIÓN, Miguel
 AGUGLIA, Mimi III 388
Águila de blasón v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 María del
A Handbook of Greek Literature v. YENNINGS
 ROSE, Herbert
Ahmosis I, Amenofis IV, Tutankamon v. BROSSA,
 Joan
Ab, Wilderness! v. O'NEIL, Eugene
Ajax v. SOPHOCLES
Aigua que corre v. GUIMERA, Angel
Aigües encantades v. PUIG I FERRETER, Joan
Així sigui v. GAILARATI SCOTTI, Tommaso
Ajax v. FOSCOLO, Ugo
Ajax matigophorus v. ANDRÒNIC, Luci Livi
A Kék róka v. HERCZEG, Ferenc
A King and no King v. BAUMONT, Francis
Akropolis v. WYSPIANSKI, Stanislaw
 AKSIONOV, Vassili III 82
 – *Sempre en venda* III 82
Akt przerwany v. ROZEWICZ, Tadeusz
A l'Àfrica, minyons! v. FERRER FERNÁNDEZ,
 Josep Antoni
A lagarada v. OTERO PEDRAYO, Ramón
Al amanecer v. DIESTE, Rafael
 ALAS, Leopoldo II 236; III 377, 378
 – *Tereta* III 377
 ALBEE, Edward III 283-285
 – *Delicate Balance* III 285
 – *The Death of Bessie Smith* III 283
 – *The Sandbox* III 283
 – *The Zoo Story* III 283
 – *Who's Afraid of Virginia Woolf?*
 III 283-284
 ALBERT, Eugen d' II 251
 – *Tiefstand* II 251
 ALBERTI, Leon Battista I 130
 – *Philodoxus* I 130
 ALBERTI, Rafael III 205, 209, 388, 389,
 391, 392, 393, 394
 – *Bazar de la providencia* III 392
 – *Cantata de los héroes y la fraternidad de los
 pueblos* III 209, 393
 – *De un momento a otro* III 209, 393
 – *Dos farsas revolucionarias* III 391, 392
 – *El adefeso* III 209, 394
 – *El enamorado y la muerte* III 393
 – *El hombre deshabitado* III 389
 – *El trébol florido* III 209, 394
 – *Farsa de los Reyes Magos* III 392
 – *Fermin Galán* III 388, 392
 – *La gallarda* III 394
 – *Los salvadores de España* III 393
 – *Noche de guerra en el Museo del Prado*
 III 209, 394
 – *Radio Sevilla* III 393
Albet v. VERHAEREN, Emile
 ALBINI, Ettore III 125
 – *La guerra* III 125
 ALCÁNTARA PENYA, Pere d' II 248
 – *Catalina Tomás* II 248
 – *El cordó de la vila* II 248
 – *La pesta groga* II 248
Alceste segundo v. ALFIERI, Vittorio
Alcestis v. TESPIS i EURIPIDES
 ALCIBIADES I 38
 ALEKSÁNDROV, Grigori v. II 281
Alessandro v. PICCOLOMINI, Alessandro
 ALESSI, Rino II 271
 – *Santa Oliva* II 271, 272
 – *Savonarola* II 271
Alexander v. ENNIUS, Quintus
Alexandre v. RACINE, Jean
 ALEXANDRE EL GRAN I 24
 ALEXIS I 84, 85-86
 – *El paràsit* I 84
 ALFIERI, Vittorio II 29-35, 204; III 109,
 110, 112, 114
 – *Agamemnone* II 30-31

- *Agide* II 33
- *Alceste segundo* II 34
- *Antigone* II 30
- *Bruto primo* II 33, 34
- *Bruto segundo* II 33, 34
- *Cleopatra* II 29, 30
- *Della Tirannide* II 31
- *Don Garzia* II 31, 32
- *Filippo* II 30, 31, 32
- *I poeti* II 29
- *La congiura dei Pazzi* II 31
- *Maria Stuarda* II 31
- *Merope* II 32
- *Mirra* II 33
- *Oreste* II 30, 31
- *Ottavia* II 32
- *Polinice* II 30
- *Rosamunda* II 32
- *Saul* II 32-33; III 112, 114
- *Sofonisba* II 34
- *Timoleone* II 32
- *Vida* II 34
- *Virginia* II 31
- ALFONS D'ESTE I 142
- Alfonso II el Liberal o Leyes de deber y amor* v. TIÓ I NOGUÉ, Jaume
- ALFONSO XIII II 236
- Algú a l'altre cap de peça* v. PEDROLO, Manuel de
- Al gust de cadascú* v. *Ciascuno al suo modo*
- ALIONE, Giovan Giorgio I 145-146
 - *Comedia de l'homo e de soi cinque sentimenti* I 146
 - *Farsa de doi vegie repolite quale volioao reprendre le giovene* I 146
 - *Farsa del francioso alloggiato a l'osteria del lombarido* I 146
 - *Farsa de Zohan zavatero e de Biatrrix soa moglieere e del prete ascoso sotto el grometto* I 146
 - *Opera piacevole* I 146
- ALLARIZ, Nan de III 369
- AILEYN, Edward II 102, 106
- All for Love* v. DRYDEN, John
- All God's Children got Wings* v. O'NEIL, Eugene
- All my Sons* v. MILLER, Arthur
- Alloquetal vegadas'esdevingué* v. OLIVER, Joan
- All's Well that Ends Well* v. SHAKESPEARE, William
- All That Fall* v. BECKETT, Samuel
- Almanachs du Père Ubu* v. JARRY, Alfred
- Alma triunfante* v. BENAVENTE, Jacinto
- Alma y vida* v. PÉREZ GALDÓS, Benito
- ALMIRALL, Valentí II 242
- Almoneda* v. PEMÁN, José María
- A l'poet* v. LUNTS, Lev
- Alondra* v. MARQUINA, Eduardo
- Alope* v. QUÈRIL D'ATENES
- Alta banca* v. GUIMÈRÀ, Àngel
- ALTAVILLA, Pasquale I 190
- ALTÉS I CASALS, Francesc II 241
 - *El conde de Narbona* II 241
 - *Gonzalo Bustos de Lara* II 241
 - *Los caballeros de la Banda o Mudarra* II 241
- ÁLVAREZ, Valentín Andrés III 389
 - *Tavarr!* III 389
- ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín i Serafín III 205, 379, 386, 390
- Al vostre gust* v. *As you like it*
- ALZAGA, Toribio III 361
- Alzire v. VOLTAIRE
- Amadeu o com desfer se'n v. Amédée ou Comment s'en débarrasser?*
- Amadís de Gaula* v. VICENTE, Gil
- Amal o la carta del rei* v. TAGORE, Rabindranath
- Aman* v. MONTCHRESTIEN, Antoine de
- A man de Santiña* v. CABANILLAS, Ramón
- Amar sin saber a quién* v. LOPE DE VEGA, Félix
- AMAT, Rafael d' II 239
 - *Calaix de sastre* II 239
- AMBIVI TURPIÓ, L. I 102, 114
- Amb l'amor no s'hi juga* v. *On ne badine pas avec l'amour*
- AMBRA, Francesco I 182
 - *Cofonaria* I 182
- Ambracia* v. ENNIUS, Quintus
- Amédée ou Comment s'en débarrasser?* v. IONESCO, Eugène
- A Memory of two Mondays* v. MILLER, Arthur
- America Hurrah!* v. VAN ITALIAE, Jean-Claude
- Amerika* v. KAFKA, FRANZ
- Àmes mortes* v. ADAMOV
- Amfitarau* v. APOL-LODOR
- Amfitrió* I 90
- AMIEL, Denys III 187
 - *La Sourviante Mme. Bendet* III 187
- Amimon* v. ÈSQUIL
- Aminta* v. TASSO, Torquato
- A Moon for the Misbegotten* v. O'NEIL, Eugene
- Amor de Don Perlimpinçon Belisa en su jardín* v. GARCÍA LORCA, Federico
- Amor de pardal* v. PONS, Josep Sebastià

- AMOREVOLI, Battista I 184
Amor, firmesa i porfua v. FONTANELLA, Francesc
Amors tristos v. *Tristi amori*
Amor y ciencia v. GALDÓS, Benito Pérez
Amphitruo v. PLAUTE, Titus Maccius
Amphitryon v. KLEIST, Heinrich von
Amphitryon v. MOLIÈRE
Amphitryon 38 v. GIRAUDEUX, Jean
Amsterdam Hotel v. OSBORNE, John
 AMUNDARAIN III 361
An American Tragedy v. DREISER, Theodor
Anarchie in Silian v. BRONNEN, Arnolt
Anatol v. SCHNITZLER, Arthur
 ANAXAGORES I 25, 62
 ANAXANDRIDES I 85
 – *Proteilaou* I 85
 ANAXILAU I 87
Anconitana v. RUZANTE
 ANDERSON, Maxwell II 288; III 166, 173
 – *What Price Glory?* II 288
 – *Winterst* III 166, 173
 ANDERSON, Robert III 173, 175
 – *Tea and Sympathy* III 175
 ANDERSON, Sherwood III 158
 ANDÒ, Flavio III 115
Andorra v. FRISCH, Max
 ANDRÉIEV, Leonid N. II 268, 301, 302;
 III 258
 – *Anfissa* III 258
 – *Jizn Txeloveka* III 258
 – *Mysl* III 258
 – *Qui rep les bufetades?* II 302
 ANDREINI, els I 220
 ANDREINI, Francesco I 192, 193, 194, 218
 – *Ragionamenti* I 193, 194
 ANDREINI, Giovan Battista I 191, 199, 200,
 202, 204, 205, 206
 – *Favole boscherecce* I 202
 – *La campanaccia* I 205
 – *La centauro* I 206
 – *La Venetiana* I 205
 – *Le due commedie in commedia* I 205
 – *Lo Schiavetto* I 205
 ANDREINI, Isabella I 172, 195, 196, 197
 ANDREINI, Virginia I 198
Andria v. TERCENCI ÀFER, Publi
Androcles and the Lion v. SHAW, George
 Bernard
Andromaca v. EURÍPIDES
Andromacha aechmalotis v. ENNIUS, Quintus
Andromaque v. RACINE, Jean
Andromeda v. ANDRÒNIC, Luci Livi
Andromède v. CORNEILLE, Pierre
 ANDRÒNIC, Luci Livi I 95, 99-100
 – *Aegisthus* I 100
 – *Ajax matigophorus* I 100
 – *Andromeda* I 100
 – *Danae* I 100
 – *Equus troianus* I 100
 – *Gladiolus* I 100
 – *Ludius* I 100
 – *Odisea* (trad.) I 100
 – *Tereus* I 100
 – *Virgo* I 100
Andrònica v. GUIMERA, Àngel
 ANET, Claude II 302
 – *Les actes del procés* II 302
A New Way to Pay Old Debts v. MASSINGER,
 Philip
Anfissa v. ANDRÉIEV, Leonid
Anfistora v. GARCÍA LORCA, Federico
Angelina o el honor de un brigadier v. JARDIEL
 PONCELA, Enrique
 ANGELON, Manuel II 242
 – *La Verge de les Mercès* II 242
A Night Out v. PINTER, Harold
Animes mortes v. GOGOL, Nikolai Vassilievitx
Anita v. MUNIBE, Francisco Javier de
 ANJOU, Carles d' I 235
Anna Christie v. O'NEIL, Eugene
Anna darrera la cortina v. PUIG i FERRETER,
 Joan
Anna Karenina v. TOLSTOI, Lev Nikolàievitx
Annata ricca, massaru contentu v. MARTOGGIO,
 Nino
 ANNENSKI, Innokenti F. II 276
 – *Tamira Citareda* II 276
A noite vai comamunrio v. CUNQUEIRO, Alvaro
 ANOUILH, Jean II 306; III 26, 29-35, 69,
 196, 216, 410
 – *Antigone* III 30-31
 – *Beckett ou l'Honneur de Dieu* III 33
 – *Cécile ou l'École des Pères* III 31
 – *Colombe* III 31
 – *Eurydice* III 30
 – *L'Alouette* III 31
 – *La Répétition ou l'Amour puni* III 31
 – *La Sauvage* III 30
 – *La Valse des Toréadors* III 31
 – *Le Boulanger, la Boulangère et le Petit*
 Mitron III 35
 – *Léocadia* III 30
 – *Le Voyageur sans bagages* III 30
 – *L'Hurlubertu* III 33

- *Médée* III 30-31
- *Ornifle ou le Courant d'air* III 32
- *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes* III 33
- *Pièces roses* III 30
- *Roméo et Jeannette* III 30
- ANSKI, Shalom II 284; III 204
 - *El Dibbuk* II 284; III 204
- Antes que todo es mi dama* v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
- Anteu* v. FRINIC
- Anthony and Cleopatra* v. SHAKESPEARE, William
- ANTIFANES I 84-85
 - *Butalió* I 85
 - *El diner esfumat* I 85
 - *El ferit* I 85
 - *Els germans bessons* I 85
 - *El soldat* I 85
 - *Els records* I 85
 - *La carda* I 85
 - *La gerra* I 85
 - *La metgessa* I 85
 - *La qüestió* I 85
 - *L'arcot* I 85
 - *L'enverinadora* I 85
- Antígona* v. ESPRIU, Salvador
- Antígona* v. HASENCLEVER, Walter
- Antígona* v. Living Theatre
- Antígona* v. SÓFOCLES
- Antigone* v. ALFIERI, Vittorio
- Antigone* v. ANOUILH, Jean
- Antiope* v. PACUVI, Marc
- Antoine, André II 255, 256-257, 267, 293; III 380
- Antonio Pérez v. MUÑOZ MALDONADO, Juan
- Antony v. DUMAS, Alexandre (pare)
- ANTZA, M. III 362
- Antzeri III 361
- Antzeri Berezia III 363
- Anuario de Filología del Seminario Julio de Urquijo* III 362
- Anys de gos* v. GRASS, Günter
- Aoi No Uye* v. MOTOKIYO, Zeami
- A outra banda do Ibero* v. TORRES, Xohana
- APARICIO, Antonio III 393
 - *Los miedosos valientes* III 393
- Apocalipsi III 11
- Apocalypsis cum figuris* v. GROTOWSKI, Jerzy
- APOLLINAIRE, Guillaume II 279; III 188, 225, 229
 - *Les Mamelles de Tirésias* III 225
- APOL-LODOR I 89, 114, 118
 - *Amfiarau* I 89
 - *El calumniador* I 89
 - *El citarista* I 90
 - *El desaparegut* I 90
 - *El dot de la filla o la venedora de mantons* I 90
 - *El nen* I 90
 - *Els companys de joventut* I 90
 - *Els estafadors* I 90
 - *Els gèlats* I 90
 - *Els germans* I 90
 - *La dona d'Enna* I 89
 - *La dona que abandona el marit* I 89
 - *L'agraïr* I 89
 - *La sacrificada* I 90
 - *La sogra* I 89
 - *L'espartana* I 90
 - *L'heren jutjat* I 90, 116
- APOL-LODOR D'ATENES v. APOL-LODOR
- APOL-LODOR DE CARIST v. APOL-LODOR
- APOL-LODOR DE GELA I 89, 90
 - *El fabricant de sabó* I 90
 - *El fals Àiax* I 90
 - *El tint* I 90
 - *Escrió* I 90
 - *L'amor fraternal o el que mor de fam* I 90
 - *La sacerdotessa* I 90
 - *Stijf* I 90
- A ponte* v. LUGRIS FREIRE, Manuel
- A porta tancada* v. SARTRE, Jean-Paul
- APPIA, Adolphe II 254, 258-262, 263, 277; III 227
 - *Die Musik und die Inszenierung* II 259-260
 - *Dramatisation* II 261
 - *La Mise en scène du drame wagnérien* II 254, 259
 - *L'Oeuvre d'art vivante* II 259
- APULEU II 64
 - *L'ase d'or* II 64
- Apuntes sobre el drama històric* v. MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco
- Aquae caldae* v. ATTA, Titus Quintus
- AQUELAU I 63
- Aquilana* v. ENCINA, Juan del
- Aquil-les o l'impossible* v. VILLALONGA, Llorenç
- ARAGON, Louis III 227
- ARALDO, Antonio I 239, 241
 - *La rappresentazione del di del Giudizio* I 241
- ARANA GOIRI, Sabino III 361
- ARAROT I 84

- *Adonis* I 84
- *Campió* I 84
- *Cenè* I 84
- *Còcal* I 84
- *El naixement de Pan* I 84
- *Eoloicó* I 84
- *Himeneu* I 84
- *Pavtenídon* I 84
- ARAÚXO III 371
- ARBOREA, cardenal d' I 265
- ARBUZOV, Aleksei III 81
 - *Irkutskaja Istoria* III 81
 - *Moi bednií Marat* III 81-82
- Arcadia v. SANNAZZARO, Jacopo
- Architruoc v. PINGET, Robert
- ARCONADA, César III 391
 - *Tres farsas para títeres* III 391
- ARDEN, John III 96
 - *Armstrong's Last Goodnight* III 96
 - *Live Like Pigs* III 96
 - *Sergeant Musgrave's Dance* III 96
- ARDEN, Mary II 104
- Arden of Feversham* II 108
- ARDREY, Robert III 166
 - *Thunder Rock* III 166
- A Resounding Tinkle v. SIMPSON, Norman Frederick
- ARESTI, Gabriel III 358, 362
- ARETINO, Pietro I 143, 144, 162, 163, 164, 167; II 53
 - *Il Filosofo* I 163-164
 - *Il Marescalco* I 162, 163
 - *La Cortigiana* I 162-163
 - *La Talanata* I 163
 - *L'ipocrito* I 163
 - *Orazia* II 28
 - *Ragionamenti* I 162
- A revolta v. MARIÑAS DEL VALLE, Xenaro
- Argute e facete lettere* v. RAO
- Aria del continente* v. MARTOGGIO, Nino
- Arianna v. RINUCCINI, Alessandro
- ARIÓ DE CORJINT I 11, 20
- ARIOST v. ARIOSTO, Ludovico
- ARIOSTI, Francesco I 130
 - *Isis* I 130
- ARIOSTO, Gabriele I 149
- ARIOSTO, Ludovico I 143, 146-149, 181, 182; II 7, 131, 185
 - *Il Negromante* I 147, 148
 - *I Suppositi* I 147, 148; II 131
 - *La Cassaria* I 147, 148, 182
 - *La Lena* I 147, 148-149
 - *La Scolastica* I 147, 149
 - *Orlando furioso* I 183; II 7, 144
- ARIOSTO, Virginio I 149
- Aristodemo v. DOTTORI, Carlo de'
- ARISTÓFANES I 8, 12, 22, 23, 28, 30, 38, 63, 72, 73-84, 87, 91; II 18, 189; III 203, 308
 - *Còcal* I 84
 - *Eoloicó*
 - *Els acarnesos* I 22, 74-75
 - *Els babilonis* I 74
 - *Els cavallers* I 75-76, 87
 - *Els comensals* I 74
 - *Els nivols* I 76-77, 83
 - *Els ocells* I 78-79
 - *La pau* I 77-78
 - *L'assemblea de les dones* I 78, 81-82
 - *Les granotes* I 72, 80-81
 - *Les Tesmofòriques* I 79-80
 - *Les vestes* I 77, 83, 85; II 18
 - *Lisístrata* I 78, 79
 - *Plutos* I 82, 84
- Aristokvati v. POGODIN, Nikolai
- ARISTÒTIL I 11, 15-17, 19, 25, 32, 33, 239; II 5, 6, 7, 8, 14, 38, 176, 216
 - *Poètica* I, 15-17, 19
- Arlequiniana* I 225
- Arlequin polipar l'amour* v. MARIVAUX, Pierre Charblain de
- Arlequí polit per l'amor* v. *Arlequin poli par l'amour*
- ARLETTY III 189
- ARMANI, Vicenza I 196
- Armellina* v. RUEDA, Lope de
- Arminda* v. RAMIS I RAMIS, Joan
- Armorum judicium* v. PACUVI, Marc
- Arms and the Man* v. SHAW, George Bernard
- Armstrong's Last Goodnight* v. ARDEN, John
- Armut, Reichthum, Mensch und Tier* v. JAHN, Hans Henry
- ARNAU, Josep Maria II 242, 244
 - *Els banys de Caldeses* II 244
 - *En el camp i en la ciutat* II 244
 - *La mitja taronja* II 244
 - *La pubilla del Vallès* II 244
 - *Les ametlles d'Arenys* II 244
 - *Les pubilles i els hereus* II 244
- ARNICHES, Carlos III 384-385, 390
 - *El amigo Melquíades* III 384
 - *El santo de la Isidra* III 384
 - *¡Es mi hombre!* III 385
 - *La casa editorial* III 384

- *La heroica villa* III 385
- *La señorita de Trévelez* III 385
- *Los caciques* III 385
- *Los milagros del jornal* III 385
- *¿Que viene mi marido!* III 385
- ARNIM, Achim von II 196
- *Die Appelmänner* II 196
- ARON, Robert II 304
- ARP, Hans II 289
- ARP, Jean III 328
- ARQUÍLOC I 21
- ARRABAL, Fernando III 209-213
- *Cérémonie pour un Noir assassiné* III 211, 212
- *Concert dans un œuf* III 211
- *Fando et Lis* III 210, 212
- *Guernica* III 211
- *La Bicyclette du Condamné* III 211
- *La Cimetière des voitures* III 210-211
- *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* III 212
- *L'Aurore en rouge et noir* III 212
- *Le Couronnement* III 211
- *Le Grand Cérémonial* III 211, 212
- *Le Jardin des Délices* III 212-213
- *Le Labyrinthe* III 211
- *Les Deux Bourreaux* III 210
- *Le Tricycle* III 211
- *Oraison* III 210
- *Pique-Nique en campagne* III 211
- ARRAN de terra v. GUIMERA, Àngel
- Arratibel III 361
- Arrels v. Roots
- Arribarà el temps v. ROLLAND, Romain
- Arsenic et vieilles dentelles III 220
- ARTAUD, Antonin I 122, 180, 181, 300, 303-305, 308; III 227, 228, 265, 267, 272, 337, 338, 339
- *Els Cenci* II 304
- *La revolta del carnisser* II 305
- *Le Théâtre et son double* II 305; III 338
- Arte nueva de hacer comedias v. LOPE DE VEGA, Felix
- Arte Nuevo, grupo de teatro del III 396
- Art et Action III 227
- ARTÉS i BALAGUER, Avel·lí III 404
- ARTOIS, Robert d' I 235
- ARÚS, Rossend II 246
- *La taverna* II 246
- As almas novas v. CAMINO, Antonio
- Asalto nocturno v. SASTRE, Alfonso
- Ascensió i caiguda de la ciutat de Mabagonny v. *Aufstieg und Fall der Stadt Mabagonny*
- ASDRÚBAL I 100
- ASÊNSIO D'ALCANTARA, Joaquim II 243
- *Digna de Déu* II 243
- *Mistos* II 243
- Asina v. POMPONIUS, Lucius
- Asinaria v. PLAUTE, Titus Maccius
- Asinus v. NOVIUS
- Así que pasen cinco años v. GARCÍA LORCA, Federico
- A Slight Ache v. PINTER, Harold
- Asmodeu v. MAURIAC, François
- Assassinat a la catedral v. ELIOT, T.S.
- Associació Wagneriana III 403
- A Streetcar Named Desire v. WILLIAMS, Tennessee
- ASVAGHOSA I 124
- As you like it v. SHAKESPEARE, William
- ÁTALA I 118
- Atalanta v. PACUVI, Marc
- Atalia v. LLAGUNO i AMÍROLA
- A Taste of Honey v. DELANEY, Shelag
- Atailfo v. MONTIANO
- ATENEU I 21, 84
- Atbalte v. RACINE, Jean
- Athmas v. ACCI, Luci
- A Touch of the Poet v. O'NEIL, Eugene
- A través de rius i muntanyes v. XEN XI-TUNG
- Atreus v. ACCI, Luci
- ATTA, Titus Quintus I 101
- *Aedilicia* I 101
- *Aquae caldae* I 101
- *Conciliatrix* I 101
- *Megalensia* I 101
- *Tiro proficiscens* I 101
- ATTELIUS PRAENESTINUS, L. I 114
- ATTINGER, Gustave I 224
- *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français* I 224
- ATXAGA, B. III 362
- AUB, Max III 389, 390, 393, 394
- *Cara y cruz* III 394
- *El rapto de Europa* III 394
- *La vida conyugal* III 394
- *Morir por cerrar los ojos* III 394
- *Narciso* III 389
- *No* III 394
- *Pedro López García* III 393
- *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* III 393
- *San Juan* III 394
- AUBIGNÉ, Françoise d' v. MAINTENON, marquesa de

- AUDEN, W.H. III 242, 250
 AUDIBERTI, Jacques III 196-198
 – *La Fête noire ou La Bête noire* III 197
 – *La Hobereaute* III 197-198
 – *Le Cavalier seul* III 197
 – *L'Effet Glapion* III 198
 – *Le mal court* III 197
 – *Pomme, pomme, pomme* III 198
 – *Quoat-Quoat* III 197
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny v. BRECHT, Bertolt
 AUGIER, Émile III 9, 123
Augur v. AFRANI, Luci
 AUGUST I 99; II 14; III 106
August, August, August! v. KOHOUT, Pavel
Aukeraren maukeraazkenanokerra v. AGIRRE, M.D.
 AULÉS, Eduard II 246
 – *L'anada a Montserrat* II 246
Aulularia v. PLAUTE, Titus Maccius
Asias March v. BALAGUER, Víctor
 AUTANT, Edouard III 227
Autobody v. OLDENBURG, Claes
Auto da alma v. VICENTE, Gil
Auto da Canania v. VICENTE, Gil
Auto da Fe v. VICENTE, Gil
Auto da Sibila Casandra v. VICENTE, Gil
Auto da visitaçao v. VICENTE, Gil
Auto de la búsqueda a Egipto v. VICENTE, Gil
Auto de la Pasión v. CAMPO, Alonso del
Auto de la Pasión v. FERNÁNDEZ, Lucas
Auto del Emperador v. CAMPO, Alonso del
Auto de Mofina Mendes v. VICENTE, Gil
Auto dos Reis Magos v. VICENTE, Gil
Auto pastoril castelhano v. VICENTE, Gil
 AVALLE, Darco I 232
 AVENANT, William d' II 183
Aves y pájaros v. BENAVENTE, Jacinto
Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri v. FO, Dario
A view from the Bridge v. MILLER, Arthur
'Avilanza v. MARTOGLIO, Ninoo PIRANDELLO, Luigi
Awake and Sing v. ODETS, Clifford
A Woman Killed with Kindness v. HEYWOOD, Thomas
 AXER, Erwin III 300
 AYMÉ, Marcel III 36-37
 – *Clérambard* III 37
 – *La Tête des autres* III 37
 – *Les Maxibules* III 37
 – *Les Quatre Vérités* III 37
 – *Lucienne et le boucher* III 36-37
 AZA, Vital III 385
 AZAÑA, Manuel III 388
 – *La corona* III 388
Az ember tragediája v. MADACH, Imre
 Azkue, R.M. III 357, 361
 AZORIN II 236; III 205, 388
 – *Doctor Death de 5 a 5* III 388
 – *La arañita en el espejo* III 388
 – *Lo invisible* III 388
Baal v. BRECHT, Bertolt
 BABEL, Isaak III 80-81, 205
 – *Maria* III 81
 – *Narracions d'Odesa* III 80-81
 – *Sumerki* III 80
 Baccherini II 86
Bacchides v. PLAUTE, Titus Maccius
Bacchus v. COCTEAU, Jean
 BAGNOCAVALLO, Lidia da I 196
Bagrovi ostrov v. BULGAKOV, Mikhail
 BAHN, Hermann II 275
 BAHL, Helmut III 315
 – *Frau Flinz* III 315
Bajazet v. RACINE, Jean
Balada de la presó de Reading v. WILDE, Oscar
Balada del vell mariner v. COLERIDGE, Samuel T.
Balagantxié v. BLOCK, Aleksandr
 BALAGUER, Víctor II 241, 246
 – *Asias March* II 241
 – *Coriolà* II 246
 – *Els Pirineus* II 247
 – *La mort d'Annibal* II 246
 – *Las cuatro barras de sangre* II 241
 – *Les esposalles de la morta* II 246
 – *L'última hora de Colom* II 246
 – *Noves tragèdies* II 246
 – *Raig de lluna* II 246
 – *Sajo* II 246
 – *Tragèdies* II 246
 – *Vifredo el Velloso* II 241
Bala y Vilota III 358
 BALBONTÍN, José Antonio III 393
 – *El cuartel de la montaña* III 393
 Balbus, Teatre de I 99
 BALL, Hugo II 289
Balladyna v. SLOWACKI, Julius
Ball de titelles v. VINYES, Ramon
 BALLETTI, Joseph II 68
Balli di Sfessania v. CALLOT, Jacques

- Ball robat* v. OLIVER, Joan
 BALZAC, Honoré de II 301; III 46, 48
 – *El factor* III 46
 – *Mercadet* II 301
 – *Turcaret* III 46
 BAMBOGIOLI, Graziano de I 195
 BANCHIERI, Adriano I 182, 195, 203
 – *Discorso sulla lingua bolognese* I 195
 BANDELLO, Matteo I 266, 272; II 139, 144,
 149, 150; III 42
Bania v. MAIAKOVSKI, Vladímir
 Bannomai I 297
 BANVILLE, Théodore de I 226
 BAQUÍLIDES I 21
Barbara Blomberg v. ESCOSURA, Patricio de la
Barbatus v. TITINIUS
 BARBERINI I 191
 BARBIERI, Niccolò I 200, 206
 – *Discorso famigliare* I 200
 – *L'inavvertito* I 206; II 46
Barcelleta I 191
 BARDEM, Juan Antonio III 397
 BARKENTIN, Marjorie III 288
 BARLACHT, Ernst III 239
 – *Der Tote Tag* III 239
 – *Die Sündflut* III 239
 BARRA, Mattia I 190
Barrabas v. GHELDERODE, Michel de
 BARRADAS, Rafael III 382
 BARRAULT, Jean-Louis II 300, 306-307;
 III 103, 183
 Barrès II 269; III 33, 193
Barriga verde v. MARIA, Manuel
Barrio del Este v. PASO, Alfonso
 BARRÓN, Isabel III 388
 BARRUTIA, Pedro Ignacio de III 360
 – *Acto para la Nochebuena* III 360
Bartholomeu Fair v. JONSON, Ben
 BARTOLI, A. I 177, 214
 BARZIZZA, Antonio I 131-132
 – *Cauteriaría* I 131-132
 – *Hermaphroditus* I 132
 BARZIZZA, Gasparino I 131
 BASILE, Giambattista II 92
 – *Lo cunto de li cunti* II 92
 BATAILLE, Georges III 189
Bataille de dames v. SCRIBE, Eugène
Batalla de reines v. SOLER, Frederic
Batalla d'hivern v. BECHER, Johannes
 BATY, Gaston II 302, 303
 BAUDELAIRE, Charles II 258; III 74, 285
 Bauhaus III 229
Bazar de la providencia v. ALBERTI, Rafael
Beatrice Cenci v. MORAVIA, Alberto
 BEAU, Jean le II 121
 BEAUCHAMPS, Charles-Louis II 52
 BEAUHARNAIS, Eugène de III 111
 BEAUMANOIR, Philippe de I 242
 – *Manekine* I 242
 BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de
 II 42, 67, 73-77, 276; III 7
 – *Eugénie* II 73
 – *La Mère coupable* II 74
 – *Le Barbier de Séville* II 73, 74, 76-77
 – *Le Mariage de Figaro* II 73, 74-77, 90, 276;
 III 18
 – *Les Deux Amis* II 73
 – *Tarare* II 73
 BEAUMONT, Francis i FLETCHER, John II 182
 – *A King and no King* II 182
 – *Phylaster* II 182
 – *The Maid's Tragedie* II 182
 BEAUVAIS I 230
 – *Danielis Ludus* I 230
 BECCARI, Agostino I 172
 – *Il sacrificio* I 172
 BECHER, Johannes II 295
 – *Batalla d'hivern* II 295
 BECK, Julian III 287, 311, 335, 336, 337,
 338, 339, 340
 BECKET, Thomas III 34, 35, 213, 214
Becket ou l'Honneur de Dieu v. ANOUILH, Jean
 BECKETT, Samuel II 308; III 34, 64, 199,
 264, 267, 278-281, 282
 – *Acte sans parole I* III 279-280
 – *All That Fall* III 279, 280
 – *Cascando* III 280
 – *Embers* III 280
 – *En attendant Godot* III 278, 279
 – *Fin de partie* III 64, 278-279, 280
 – *Happy Days* III 280
 – *Krapp's Last Tape* III 280
 – *Play* III 280
 BECQUE, Henry II 250, 274; III 31, 65-66,
 117, 121, 124
 – *Els corbs* III 65, 117
 – *Els putxinel·lis* III 66
 – *La llançadora* III 66
 – *La parisenca* III 65
Bednastne porok v. OSTROVSKI, Aleksandr N.
 BEER-HOFFMANN II 275
 BEETHOVEN Ludwig van II 199, 218
Beg v. BULGAKOV, Mikhail
 BÉGUIN, Albert II 196

- *L'ànima romàntica alemanya i el Somni*
 II 196
 BEHAN, Brendan III 97-98
 – *The Hostage* III 98
 – *The Quare Fellow* III 97-98
 BÉJART, Armande II 48
 BÉJART, Madeleine II 43
 BELANDO, Vincenzo I 191, 192, 217, 219
 – *Gli amatori inganni* I 219, 220
 – *Lettere facete* I 191, 217
 BELCARI, Feo I 241
 – *La rappresentazione del di del Giudizio*
 I 241
 – *La rappresentazione di Abramo e Isaac*
 I 241
 BEL GEDDES, Norman II 297
 BELINSKI, Vissarion G. III 17, 18
 BELL, Giuseppe Gioachino III 130
 BELLOW, Saul III 285
 – *The Last Analysis* III 285
 BELLUGA, Joan I 257
 BELTRAME, Niccolò I 199
 BENAVENTE, Jacinto III 205, 378, 379,
 380-382, 383, 384, 385, 386, 390
 – *Abuelo y nieto* III 382
 – *Alma triunfante* III 380
 – *Aves y pájaros* III 382
 – *Despedida cruel* III 380
 – *Gente conocida* III 380
 – *El marido de la Téllez* III 380
 – *El nido ajeno* III 378, 380
 – *La ciudad alegre y confiada* III 381, 385
 – *La comida de las fieras* III 380
 – *La gata de angora* III 380
 – *La gobernadora* III 380
 – *La Malquerida* III 381
 – *La noche del sábado* III 380-381
 – *Los intereses creados* III 381, 384
 – *Pepa Doncel* III 380
 – *Santa Rusia* III 382
 – *Señora ama* III 381
 – *Teatro fantástico* III 382
 BENE, Carmelo III 260-261
 – *Nostra signora dei Turchi* III 261
Bene mio e core mio v. DE FILIPPO, Eduardo
 BENET I JORNET, Josep M. III 410
 BENJAMIN, R. II 270
 BENOZZI, Rosa II 68
 BENSERADE, Isaac de II 8
 BENTLEY, Eric III 173
 BEOLCO, Angelo v. RUZANTE
Bérénice v. RACINE, Jean
 BERG, Alban II 213
 BERGAMÍN, José III 389, 395
 – *El embustero en su enredo* III 395
 – *Enemigo que huye* III 389
 – *Hécuba* III 395
 – *La hija de Dios* III 395
 – *La niña guerrillera* III 395
 – *Medea la encantadora* III 395
 – *Tres escenas en ángulo recto* III 389
 BERGERAC, Cyrano de II 44
 – *Le Pédant joué* II 44
 BERGSON, Henri III 8
 Berliner Abendblätter II 208
 Berliner Ensemble II 275, 293, 294, 295,
 296; III 247, 251, 254, 313
 BERNANOS, Georges III 195
 – *Dialogues des Carmélites* III 196
 BERNARD, Jean-Jacques II 302; III 187
 – *Martine* III 187
 BERNARD, Tristan I 111; III 25
 – *Le Petit Café* III 25
 BERNARDINI, Ottavio I 184
 BERNAT, Pere Antoni I 290
 – *Comèdia de la general Conquesta de*
Mallorca I 290
 BERNAT I BALDOVI, Josep II 247
 – *El virgo de Vicenteta* II 247
 – *Pasqualo i Vicenteta* II 247
 BERNINI, Gian Lorenzo I 198, 209, 221
 BERNSTEIN, Leonard III 176, 189, 194
 BERSEZIO, Vittorio III 118, 123
 – *Les misèries de Monsiù Travet* III 118, 123
 BERTANI, Giovan Battista I 168
Berbe aux grands pieds I 234
 BERTINAZZI, Carlino I 187, 216, 224, 225
 BERTOLAZZI, Carlo III 124-125
 – *El nost Milan* III 124, 125
 – *La gibigianna* III 124, 125
 – *La zitella* III 125
 – *L'egoista* III 125
 – *Lulù* III 125
 – *Ona scena de la vita* III 124
 BERTRAND, Aloysius I 226
 BESSON, Benno III 256
 BETTI, Ugo III 153-156
 – *Corruzione al palazzo di giustizia*
 III 154-155
 – *Delitto all'isola delle capre* III 155
 – *Frana allo scalo Nord* III 154
 – *Il diluvio* III 154
 – *Il giocatore* III 155-156
 – *Il paese delle vacanze* III 154

- Irene innocente III 155
 - Ispezione III 155
 - La fuggitiva III 156
 - L'aiuola bruciata III 156
 - La regina e gli insorti III 156
 - Lotta fino all'alba III 155
 - Marito e moglie III 154
 - Nostri sogni III 154
 - Una bella giornata di settembre III 154
 - Vento Notturno III 154
 BETTINELLI II 83
 BETTINI, Pompeo III 125
 - La guerra III 125
 BÈZE, Théodore de I 5, 7
 - *Abraham sacrificant* II 5
 BEZYMENSKI, Aleksandr II 281
 - *El cop de fusell* II 281
 BHARATA I 123
 - *Nārya-Cāstra* I 123-124
 BHASA I 125
 - *Svapnavasavadatta* I 125-126
 BHAVABHUTI I 127
 - *Malatimadbava* I 127
 BIANCHI, Giuseppe I 192
 BIANCHI, Ludovico de I 194, 195
 - *115 conclusioni* I 195
 BIANCOLELLI, Giuseppe Domenico I 183,
 186, 211, 212, 214, 215, 216, 223, 224,
 225, 226; II 46
 - *Médico volante* II 46
 BIANCOLELLI, Isabella I 210, 211
 BIANCOLELLI, Niccolò I 202
 BIBBIENA I 148, 149-150, 182
 - *La calandria* I 148, 149-150, 182
Bibi Carabé v. GRAU, Jacinto
 BIDART, P. III 362
 BIDERMANN, Jacob I 249
 - *Genodoxos* I 249
Biedermann und die Brandstifter v. FRISCH, Max
 BIEITO FANDINO, Antonio III 365
 - *A Casamenteira* III 365, 366
 BIELY III 80
 BILLETDOUX, François III 37-38
 - *Tchin-Tchin* III 37
 - *Va donc chez Törpe* III 37-38
 BILLINGER, Richard III 242
Bilora v. RUZANTE
Biografia v. FRISCH, Max
 BIRABEAU, André III 25, 182
 BISSON, Alexandre III 9
 - *Le Député de Bombignac* III 9
 BIZET, Georges II 259
 - *Carmen* II 259; III 89
 BJØRNSON, Björnsterne II 256, 267
Black and White v. PINTER, Harold
 Blackfriars Theater II 176
 Black Theatre Spirit House III 333, 334
Blancaflor v. GUAL, Adrià
 BLANCO AMOR, Eduardo III 372, 373, 395
 - *Farsas para Títeres* III 373, 395
 - *Teatro pra a xente* III 373
 BLEIBERG, Germán III 393
 - *Sombras de héroes* III 393
 BLIN, Roger II 307, 308; III 229, 272
Blithe Spirit v. COWARD, Noel
 BLOCH, Jean Richard II 288
 - *Le Dernier Empereur* II 288; III 26
 BLOK, Aleksandr I 223; II 278, 280; III 80,
 258
 - *Balagantxiè* III 258
 - *El carro* II 280
 - *El desconegut* II 280
Blokba v. ZAMIATIN, Eugueni
Bludšité v. SMOCEK, Ladislav
 BOCCACCIO, Giovanni I 129, 131-132, 143,
 145, 148, 149, 150, 151, 164, 170, 242,
 272, 273; II 61, 63; III 143
 - *Decameró* I 129, 143, 144, 145, 148,
 149, 150, 151, 163, 164, 170; II 46, 81,
 147; III 143
 - *Filocolo* I 242
Bodas de sangre v. GARCÍA LORCA, Federico
 BODEL, Jean I 233
 BODHAYANA I 128
 - *L'asceta transformada en betària* I 128
 BOGLER, F.W. III 230
 - *Mechanische Kabarett* III 230
 BÖHL DE FABER, Nicolás II 223
 BOIARDO, Matteo M. I 163
 - *Orlando innamorato* I 163
 BOILEAU, Nicolas II 15, 45
 BOITO, Arrigo III 1115, 121
Bola de neu v. SOLDEVILA, Carles
 BOLL, Heinrich III 282
 - *Ein Schlück Erde* III 282
 BOLOGNA, Simone da I 197, 198
 BOND, Edward III 293
 - *Saved* III 293
Bones notícies de Sister v. PEDROLO, Manuel de
 BONET, Blai III 415
 - *Parasceve* III 415
 BONITI, Nicola I 192
 BONTEMPELLI, Massimo III 152, 243
 - *Guardia alla luna* III 152

- *La fame* III 153, 243
- *Minnie la candida* III 153
- *Nembo* III 153
- *Nostra Dea* III 153
- *Siepe a nordovest* III 152
- Book of Martyrs* v. FOXE, John
- Borbons II 41, 43; III 111-112
- BORCHERT, Wolfgang III 281-282
- *Draussen vor der Tür* III 282
- BORGHINI, R. I 164, 165
- Borgo S. Antonio* v. VIVIANI, Raffaele
- Boris Godunov* v. PUIKIN, Alexander
- BORJA, Alexandre I 265
- BORRA, mossén I 256
- BORRÁS, Enrique II 237; III 388
- BORRASSÀ, Lluís I 256
- BORRONEO, Carlo I 198, 199, 200
- BORROMINI, Francesco I 221
- BOSCH, Hieronimus III 11, 213
- BOSCO, Garibaldi III 126
- BOST, Pierre II 270
- Boubourruche* v. COURTELINE, Georges
- Boulevard Durand* v. SALACROU, Armand
- BOURDET, Edouard II 274; III 182
- Bourgeois à la mode* v. DANCOURT, Florent C.
- BOURSAULT, Edme I 226; II 46
- BOUZA BREY, Fermín III 371
- *O Auto de Santa Maria* III 371
- BRACCO, Roberto III 127
- *Sperduti nel buio* III 127
- Bradamante* v. GARNIER, Robert
- BRAGAGLIA, Anton Giulio III 225
- BRAHM, Otto II 257, 262, 267, 273, 274, 293, 294; III 66
- BRAMANTE, Donato di Angelo I 168
- Brand* v. ISEN, Henrik
- Brända tomten* v. STRINDBERG, August
- Bread and Puppet Theatre III 340-341
- BRECHT, Bertolt I 12, 77; II 80, 190, 196, 275, 277, 282, 289, 290, 291-297, 302, 309; III 131, 165, 200, 216, 245, 246-256, 264, 281, 282, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 324, 335, 336, 338, 339, 342, 410
- *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* III 249
- *Baal* III 248
- *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* III 249
- *Das Verhör des Lukullus* III 250
- *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* I 297; III 250, 254
- *Der Broatladen* II 297; III 255
- *Der Flug der Lindbergh* III 249
- *Der gute Mensch von Sezuan* II 295, 310; III 250, 252
- *Der Jasager und der Neinsager* III 249
- *Der Kaukasische Kreidekreis* II 295; III 250, 252-253
- *Der Messingbauf* II 297
- *Die Dreigroschenoper* II 190, 277, 297, 302, 310; III 165, 249, 251, 316
- *Die Gesichte der Simone Machard* III 250
- *Die Gewehre der Frau Carrar* II 295; III 250
- *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* III 249, 251
- *Die Horatier un die Kuratier* III 250
- *Die Kleinbürgerhochzeit* III 255
- *Die Massnahme* III 249
- *Die Mutter* II 295, III 249, 251, 252
- *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* III 245, 250
- *Die Tage der Kommune* I 294, 297; III 250
- *Furcht und Elend des Dritten Reichs* II 295; III 247, 250
- *Hauspostille* III 248
- *Herr Puntila und sein Knecht Matti* II 295; III 250, 255
- *Im Dickicht der Städte* III 248, 336
- *Kleines Organon für das Theater* II 294
- *Leben des Galilei* II 295, 309; III 93, 250, 251, 253, 312, 324
- *Mann ist Mann* II 297; III 249, 336, 340
- *Mutter Courage und ihre Kinder* II 295; III 250, 252
- *Neue Technik der Schauspielkunst* II 292
- *Schweyk im zweiten Weltkrieg* III 250, 254
- *Trommeln in der Nacht* III 248
- *Turandot oder Der Kongress der Weisswäischer* III 256
- BRENTANO, Clemens II 196
- BRETÓN, André II 304; III 227
- BRETÓN, Tomás III 384
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel II 226, 233
- *Elena* II 226, 233
- *El pelo de la dehesa* II 233
- *¡Muérete y verás!* II 233
- Breve Summariada Historiade Deos* v. VICENTE, Gil
- BRICCIO, Giovanni I 191, 201, 202, 204, 205, 206

- *Il Pantalone imbertonaio* I 205
- *La bella negromantessa* I 205
- *La dispettosa moglie* I 205
- *La tartarua* I 205, 206
- *La tartarica* I 205
- *La ventura di Zanne e Paścariello* I 205
- *L'ostaria di Velletri* I 205
- *Rosmira* I 202
- Brief Encounter* v. COWARD, Noel
- Brigadir* v. FONVIZIN, Denis Ivànovitx
- BRION, Friedericke II 197
- Británico* v. TRIGUEROS, Juan de
- Britannicus* v. RACINE, Jean
- BROCH, Hermann III 282
 - *Die Entstehung* III 282
- BROME, Richard II 183
- Bronzopæd* v. IVANOV, Vsevolod
- BRONNEN, Arnolt III 241-242
 - *Anarchie in Silian* III 242
 - *Geburt der Jugend* III 242
 - *Ostpolzug* III 242
 - *Rheinische Rebellen* III 242
 - *Vatermord* III 242
- BROOK, Peter II 149; III 312, 317, 322-323
 - *US* III 311, 322
- BROSSA, Jaume II 24; III 400
 - *Els sepulcres blancs* III 400
 - *Les flors del desert* III 400
- BROSSA, Joan III 409, 411, 413
 - *Abnasis I, Amenofis IV, Tutenkamon* III 413
 - *Collar de cranis* III 413
 - *El cavall blanc* III 413
 - *Gran guinyol* III 413
 - *La mina desdapatreguda* III 413
 - *Or i sal* III 413
 - *Post-teatre* III 413
 - *Quiriquibí* III 413
 - *Rik avall* III 413
 - *Sord mut* III 413
 - *Strip tease i teatre irregular* III 413
- BROSKIEWICZ, Jerzy III 298, 302-303
 - *Imienia Wladzu* III 302-303
- Brott och Brott* v. STRINDBERG, August
- BROWN, Kenneth H. III 337
 - *The Brig* III 337
- BRUCKBERGER, R.P. III 196
- BRUCKNER, Ferdinand III 242, 281
 - *Die Kreatur* III 242
 - *Die Rassen* III 242
 - *Die Verbracher* III 242
 - *Krankheit der Jugend* III 242
- BRUNI, Domenico I 206, 207, 210
 - *Fatiche comiche* I 207
- BRUNI, Leonardo I 130, 195, 196
 - *Poliscena* I 130
- BRUNNELLESCHI, Filippo I 236, 256
- BRUNO, Giordano I 143, 144, 166, 167, 199
 - *Candelaiò* I 143, 166-167
- Bruto primo* v. ALFIERI, Vittorio
- Bruto secondo* v. ALFIERI, Vittorio
- Brutus* v. ACCI, Luci
- Brutus* v. VOLTAIRE
- Bubulcus* v. NOVIUS
- BUCCHI, Valentino I 240
- Bucco adoptatus* v. POMPONIUS, Lucius
- BOCHNER, Georg II 211, 212-213; III 232, 246, 248, 272, 281
 - *Dantons Tod* II 211
 - *Leonce und Lena* II 212
 - *Woyzeck* II 212-213; III 246, 281, 340
- BUERO VALLEJO, Antonio III 209, 397
 - *El concierto de San Ovidio* III 397
 - *Historia de una escalera* III 397
 - *Hoy es fiesta* III 397
 - *Las cartas boca abajo* III 397
 - *Las meninas* III 397
 - *Un soñador para un pueblo* III 397
- Buñar en caldo gelat* v. ESCALANTE, Eduard
- BUFFETTO v. CANTÙ, Carlo
- BULGAKOV, Mikhail II 268; III 20-22
 - *Bagrovi ostrov* III 21
 - *Beg* III 21, 22
 - *Don Quixot* III 21
 - *Dni Turbinybb* II 268; III 21
 - *Ivan Vassilievitx* III 21, 22
 - *La guàrdia blanca* III 20-21
 - *Molìbre* III 21
 - *Novel-la teatral* III 21
 - *Poslednie dni* III 21
- BULLINS, Ed III 334
- BUÑUEL, Luis III 211
- BUONARROTI, Michelangelo I 192
 - *La Fiera* I 192
- BURBAGE, James II 102
- BURBAGE, Richard II 102, 105
- BURCHIELLA v. DA MOLINO, Antonio
- BURCHIELLA, Lutio I 194, 195
- BÜRGER, Albert III 229
 - *Das Triadische Ballet* III 229
- Bürger Schippel* v. STERNHEIM, Carl
- BURIAN, Emil Frantisek III 308
- Burlilla de Don Berrendo* v. MORALES, José Ricardo

- BORMANN, Sigfrido III 382
 BURROUGHS, William s. III, 337
 BURTON, Robert II 180
 – *The Anatomy of Melancholy* II 180
Bury the Dead v. SHAW, Irwin
 BUSCH, Ernst II 293
Busy d'Amboise v. CHAPMAN, George
 BUSTILLO ORO, Juan III 99
Butalió v. ANTÍFANES
 BUTLER, Samuel III 199
Bygmaster Solness v. IBSEN, Henrik
 BYRON, George II 219, 241, 268; III 305
 – *Cain* II 219, 268; III 305
 – *Manfred* II 219, 241
- CABANILLAS, Ramón III 369, 371
 – *A man de Santiña* III 370
 – *O mariscal* III 370
 CABEZA DE LEÓN, Salvador III 372
Caccia al lupo v. VERGA, Giovanni
 CADAISO, José II 39
 – *Don Sancho García, conde de Castilla* II 39
Cada u per on l'enfila v. VIDAL I VALENCIANO, Eduard
Caecus v. TITINIUS
Caesar and Cleopatra v. SHAW, George Bernard
 Cafe Cino III 341, 342
 Cafe La Mama III 341, 342
Caffe di notte e di giorno v. VIVIANI, Raffaele
 CAGE, John III 328
 CAGLIOSTRO, Alessandro II 73
Cahiers de la Quinzaine II 219, 259, 269
 CAILLAVET, Armand de III 25
 – *Le Roi* III 25
Cain v. BYRON, George
Cain o una gloria científica v. SALINAS, Pedro
Calaix de sastre v. AMAT, Rafael d'
 CALAME, Giulia III 114
 CALCESE, Andrea I 190, 204
 CALDERA, Ermanno II 225, 227, 228, 233, 235
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro I 213, 272, 273, 276, 278–287, 290; II 38, 155, 223, 279, 301; III 93, 185, 195, 205, 305, 379
 – *Antes que todo es mi dama* I 285
 – *El alcalde de Zalamea* I 285
 – *El cisma de Inglaterra* I 285
 – *El divino Orfeo* I 285
 – *El gran teatro del mundo* I 286–287
 – *El mágico prodigioso* I 280, 281, 283, 284–285
 – *El príncipe constante* I 283–284; III 93, 305, 307
 – *Gustos y disgustos no son más que imaginación* I 285
 – *La cona del rey Baltasar* I 286
 – *La dama duende* I 285
 – *La devoción de la Cruz* I 280, 283, 284
 – *La vida es sueño* I 280, 281–283, 301
 CALDERONE, Antonietta II 226
 CALDWELL, Erskine III 177
 – *Tobacco Road* III 177
 CALÍGULA I 99, 121
Calígula v. CAMUS, Albert
 CAL-ISTRAT I 74, 83
 CALLOT, Jacques I 194
 – *Balti di Sfesania* I 194
 CALMO, Andrea I 160–161, 192, 193
 – *Il Saltuzza* I 161
 – *Il Travaglia* I 161, 193
 – *La Fiorina* I 161
 – *La Pozione* I 161
 – *La Rodiana* I 161
 – *Las Spagnuolas* I 161, 193
 CALVO, Rafael II 238; III 378
 CALVO SOTELO, Joaquín III 396, 406
 – *La muralla* III 395, 406
Camberra nova v. OLIVER, Joan
 CAMINO, Alberte III 367
 CAMINO, Antonio III 367
 – *As almas novas* III 367
Camino Real v. WILLIAMS, Tennessee
Camioners heroics v. HUANG TI
 CAMMARANO, Filippo I 190
Campagna napoletana v. VIVIANI, Raffaele
 CAMPBELL, Joseph III 289
 CAMPBELL, Patrick III 86
Campilió v. ARÀROT
 CAMPO, Alonso del I 261
 – *Auto de la Pasión* I 261
 – *Auto del Emperador* I 261
 CAMPOS, Luisa III 384
 CAMPRODON, Francesc II 244
 – *Flor de un día* II 244
 – *La teta gallinaria* II 244
 – *La tornada d'en Titó* II 244
 CAMUS, Albert II 306; III 38, 99, 102–104, 206, 264
 – *Calígula* III 102
 – *Els justos* III 104
 – *La pesta* III 103

- *L'estat de sesge* III 103
 - *Malenès* III 102-103
 CANAKYA I 128
 CANALS, Josep III 404, 407
Canción de cuna v. MARTÍNEZ SIERRA,
 Gregorio
 Cançoner d'Hijar (Les galanteries d'Urgell)
 I 257
Candelaió v. BRUNO, Giordano
Candida v. SHAW, George Bernard
Candide v. VOLTAIRE
 CANGIULLO, Francesco III 225
 - *Il teatro della sorpresa* III 225
Canigó v. CARNER, Josep
Canigó v. VERDAGUER, Jacint
 CANIZARES, José de II 37, 38
 - *Carlos V sobre Túnez* II 38
 - *El asombro de Francia* II 38
 - *El asombro de Jerez* II 38
 - *Juana la Robicortona* II 38
 - *Marta la Romarantina* II 38
 CANO, Leopoldo II 238
 - *La pasionaria* II 238
 CANTARELLA, Raffaele I 19
 - *Eschilo* I 19-20
*Cantata de los héroes y la fraternidad de los
 pueblos* v. ALBERTI, Rafael
Cant de la Sibila I 252
Cantique des Cantiques v. GIRAUDOUX, Jean
Cantiques spirituels v. RACINE, Jean
 CANTÚ, Carlo I 188, 210, 211, 222
 - *Canzona di un bravo* I 193
 - *Il Cicalamento in canzonette ridicolose o vero
 trattato di matrimonio tra buffetto e colombi-
 na comici* I 210, 211, 222
Canzona di un bravo v. CANTÚ, Carlo
 CAPACCIO, Giulio Cesare I 195, 210
 - *Secretario* I 195
 CAPECE, Carlos S. I 190
 CAPEK, Karel III 308, 389
Capitaine Bada v. VAUTHIER, Jean
Capitano Spavento v. SENIGALLIA, Graziano
 CAPMANY, Maria Aurèlia III 411, 415
 - *El desert dels dies* III 415
 - *Tu i l'hipòcrita* III 415
 CAPOTE, Truman III 166
 - *The Grass Harp* III 166
Cappidazzu paga tuttu v. MARTOGGIO, Nino i
 PIRANDELLO, Luigi
Capricci I 191
caps rodons, caps punxeguts v. *Die Rundköpfe
 und die Spitzköpfe*
Captivi v. PLAUTE, Titus Maccius
 CAPUANA, Luigi III 126, 128
 CAPUS, Alfred III 25
Cara de plata v. VALLE-INCLÁN, Ramón Ma-
 ría del
 CARAGIALE, Ion Luca III 22-23
 - *O escrivore pierduta* III 22
 CARAVAGGIO, Michelangelo M. da I 221
Cara y cruz v. AUB, Max
 CARBALLO CALERO, Ricardo III 366, 370, 371
 - *Teatro completo* III 371
 CARCO, Francis II 301
Cargamento de sueños v. SASTRE, Alfonso
Carine ou la Jeune Fille folle de son âme v.
 CROMMELYNCK, Fernand
Caritat v. RIERA i BERTRAN, Joaquim
 CARLEMANY I 251, 292
 CARLES I II 30, 175, 183; III 182
 CARLES II II 184
 CARLES V v. CARLES I
 CARLES VI I 236
 CARLIN v. BERTINAZZI, Carlo I 216
Carlo Gozzi v. SELVATICO, Riccardo
Carlos II el Hechizado v. GIL i ZARATE, An-
 tonio
Carlos V sobre Túnez v. CAÑIZARES, José de
 Carmen v. BIZET, Georges
 CARMICHAEL, Stokely III 331
 CARMONA, Ángel III 398
 CARNER, Josep II 251; III 403, 404, 410,
 411
 - *Canigó* (adapt.) III 404
 - *El ben Cofai i l'altre* III 410, 411
 - *El comte Arnau* III 403, 404
 - *El giravolt de maig* III 404
 - *El miracle del Tallat* III 404
 - *El misterio de Quanaxhuata* III 410
 - *La Fustots* III 404
 - *Llàntia que s'apaga* III 404
 - *Trista* III 404
 CARO, Anibal I 193
 - *Lettera a Silvestro da Prato* I 193
 CARRÉ, Uxio III 367
 CARRÉ ALVARELLOS, Leandro III 367, 369,
 370, 372
 CARRERAS, Enric II 243
 - *Liceistes i «Cruzados»* II 242
 CARRION, Ambrosi III 403, 408
 - *Tribut al mar* III 403
Cartas Cbrísticas v. MUNIBE, Francisco
 Javier de
 Cartel II 299-303

- CARVAJAL, Benjamín de I 265-266
Casa de nines v. *Et Dukkehjem*
 CASALDUERO, Joaquín II 226
Cassandra v. GALDÓS, Benito Pérez
 CASANOVA, Giacomo I 196, 201; II 73
 CASANOVA, Rafael de II 241
 CASARES, Carlos III 374
 CASARES, María III 229
 CASAS, Álvaro das III 371
 – *Pancho de Rébade* III 371
 – *Rechouchío* III 371
Cascando v. BECKETT, Samuel
 CASENAVE, J. III 359
Casina v. PLAUTE, Titus Maccius
 CASONA, Alejandro III 389, 390, 391, 392, 394
 – *El sombrero de tres picos* (adapt.) III 394
 – *La barca sin pescador* III 394
 – *La dama del alba* III 394
 – *La molinera de Arcos* III 394
 – *La sirena varada* III 389, 392
 – *Los árboles mueren de pie* III 394
 – *Nuestra Natacha* III 392
 – *Otra vez el diablo* III 392
 – *Prohibido suicidarse en primavera* III 394
 – *Retablo jovial* III 391
 CASTELAO, Alfonso Rodríguez III 369, 371, 373, 374
 – *Osvellos non debende namorarse* III 369, 370, 371, 373
 CASTELLANI, Castellano I 241
 – *La rappresentazione dal Figliuol prodigo* I 241
 CASTELVETRO, Ludovico I 16
 CASTIGLIONE, Baldassar I 149, 171
 – *Tirsi* I 171
 CASTRO, Guillén de II 9
 – *Mocedades del Cid* II 9
 CASTRO, Rosalía de III 367
 CATALÁ, Víctor III 406
 – *Solitud* III 406
Catalina Tomàs v. ALCÁNTARA PENYA, Pere d'
Catilina v. ISEN, Henrik
Catrina v. POLENTON, Sicco
 CATÓ I 102
Cauteraria v. BARZIZZA, Antonio
Cavalleria rusticana v. VERGA, Giovanni
 CAYROL, Antoni III 409-410
 – *La set de la terra* III 409
 CECCHI, Giovan M. I 164
 CECCHINI, Pier Maria I 189, 191, 197, 199, 200, 204, 206, 208
 – *Discorso dell'arte comica* I 208
 – *I frutti delle moderne comedie* I 204, 208
 – *La Flaminia schiava* I 206
 – *L'amico tradito* I 206
Cécile ou l'École des Pères v. ANCOULH, Jean
Cefalo v. CORREGIO, Niccolò da
Cefalus et Procrus v. OVIDI NASÓ, Publi
Celia en los infiernos v. PÉREZ GALDÓS, Benito
Celles qu'on prend dans ses bras v.
 MONTHERLANT, Henry
Celos del aire v. LÓPEZ RUBIO, José
Cenen v. ARAROT
Genizas v. BENAVENTE, Jacinto
 CENNINI, Pietro I 141
Genodoxus v. BIDERMANN, JACOB
Centonarivus v. DÉCIM LABERI
115 conclusioni v. BIANCHI, Ludovico de
 CEPILLO, Miguel III 377
 Cercle Artístic de Sant Lluç III 410
 CERDÀ, Jordi Pere v. CAYROL, Antoni
Cérémonie pour un noir assassiné v. ARRABAL, Fernando
 CERNONE, Francesco I 190
 CERNADAS DE CASTRO, Diego III 366
 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de I 267-269, 306; III 177, 205, 393
 – *Don Quixot* I 269; III 206, 211
 – *El cerco de Numancia* I 268
 – *El juez de los divorcios* I 269
 – *El retablo de las maravillas* I 269; II 307
 – *El rufián viudo* I 269
 – *El viejo celoso* I 269
 – *El vizcaíno fingido* I 269
 – *La cueva de Salamanca* I 269
 – *La elección de los alcaldes de Daganzo* I 269
 – *Novelas ejemplares* I 269
 – *Numancia* II 307; III 393, 394
 CÉSAIRE, Aimé III 331, 332-333
 – *Et les chiens se taisaient* III 332
 – *La Tragédie du Roi Christophe* III 332
 – *Une saison au Congo* III 332
 CÉSAR, Gai Juli I 88, 98, 113
 – *Oedipus* I 98
 CESARI I 220
 CÉZANNE, Paul I 226
 CHACHO, J. III 359
 CHAIKIN, Joseph III 341
 CHAMBERS, Edmund K. II 173
Champignol malgré lui v. FEYDEAU, Georges
Chani public devant deux chaises électriques v.

- GATTI, Armand
 CHAFI, Ruperto III 384
 CHAPLIN, Charles I 12; III 129, 157, 250, 256
 – *Els temps moderns* III 256
 – *Llums de la ciutat* III 250
 CHAPMAN, George II 111, 176, 177
 – *Bussy d'Amboise* II 177
 CHARLÓN, Uxío III 369
 Chatterton v. VIGNY, Alfred de
 CHAUCER, Geoffrey I 244; II 137, 140, 146
 – *Contes de Canterbury* I 244
 – *Troilus and Criseyde* II 146
Chaud et Froid v. CROMMELYNCK, Fernand
 CHAYESKY, Paddy III 176
 – *Marty* III 176
 – *Middlenight* III 176
 CHECCHI, Vittorina III 115
 CHESTERTON, Gilbert K. III 220
 CHIKAMATSU MONZAEMON II 96, 97
 – *Kokusenya Kassen* II 96
 – *Tsuna To Kobaru* II 96
Chicken soup with Barley v. WESKER, Arnold
Chips with Everything v. WESKER, Arnold
Chitra v. TAGORE, Rabindranath
 CHOPIN, Fryderyk II 276
 CHRISTOPHE, Henri III 332
Chroniques v. HOLINSHED, Raphael
Chryses v. PAGUJI, Marc
 CHUECA, Federico III 384
 CHURCHILL, Winston L.S. III 313
Ciascuno a suo modo v. PIRANDELLO, Luigi
 CICERO, I 95, 100, 101, 103, 104, 113
 CIOGNINI, Giacinto A. II 28
 CIECO MURANESE, Catullo I 190
 – *Commedia di Messer Lattantio* I 190
 CIESLAK, Ryszard III 305
Cigales i formigues v. RUSIÑOL, Santiago
Cimerarius v. AFRANI, Luci
 CINI, Giovan B. I 164, 165
Cinna v. CORNEILLE, Pierre
Cinzia v. DELLA PORTA, Giovambattista
Circo equestre Sguiglia v. VIVIANI, Raffaele
Cistellaria v. PLAUTE, Titus Maccius
 CIULEI, Liviu III 309
Civilizats, tanmateix v. SOLDEVILA, Carles
Civil Wars between Lancaster and York v. DANIEL, Samuel
 CLARIN v. ALAS, Leopoldo
Clarís v. ROURE, Conrad
Clastidium v. NEVI, Gneus
 CLAUDEL, Paul II 259, 269, 270, 304, 306, 307; III 183-186, 190, 227, 229, 410
 – *L'Annonce faite à Marie* II 259
 – *La Ville* III 184
 – *L'Échange* II 270; III 184
 – *Le Livre de Christophe Colomb* III 186
 – *Le Pain dur* III 184
 – *Le Père humilié* III 184
 – *Le Soulier de satin* III 185-186
 – *L'Otage* III 184
 – *Partage de midi* III 185
 – *Tête d'or* III 183-184
 CLAUDI I 119, 120
Clavigo v. GOETHE, Johann Wolfgang
 CLEO I 28, 38, 74, 75, 83
Cleopatra v. ALFIERI, Vittorio
Cleopatra v. SHAW, George Bernard
Cléopâtre captive v. JODELLE, Étienne
Clérambard v. AYMÉ, Marcel
Clercs de la Basoche I 137
 CLIMENT D'ALEXANDRIA I 89
 CLIMENT VII I 265
Clitandre ou l'Innocence déditiée v. CORNEILLE, Pierre
Clitemnestra v. ACCI, Luci
 CLOVIS III 358
 CLUMBERG, Hans III 242
 – *Wunder am Verdun* III 242
 CLURMANN, Harold II 297
 COBENA, Carmen III 380
Côcal v. ARISTÓFANES i ARAROT
 COCHI DE BOLONYA I 192
 Cockpit Theatre II 176
 COCTEAU, Jean II 276, 301, 306; III 31, 188-189, 228, 336, 388
 – *Bacchus* III 189
 – *L'Aigle à deux têtes* III 189
 – *La Machine infernale* III 188
 – *La Voix humaine* III 188
 – *Le Bel Indifférent* III 188
 – *L'École des Veuves* III 189
 – *Les Mariés de la tour Eiffel* III 188, 228
 – *Les Monstres sacrés* III 189
 – *Les Parents Terribles* III 189
 – *Oedipus Rex* III 188
 – *Orphée* III 188, 336, 388
 – *Renaud et Armide* III 189
 «Còdex Laurencià» I 118
Còdice de Autos Viejos I 261
Cofonaria v. AMBRA, Francesco
 COLERIDGE, Samuel T. II 172; III 159
 – *Balada del vell mariner* III 159
Collar de cranis v. BROSSA, Joan

- COLLATINUS II 34
 COLI ENUCCIO, Pandolfo I 142
 COLOM, Cristòfor III 185
 Colombe v. ANQUILH, Jean
 Colombina v. VERUCCI
 Colometa, la gitana o el regrés dels confinats v.
 VILANOVA, Emili
 Colorator v. DÈCIM LABERI
 COLUM, Padraic III 199, 288
 Combat de Pelau v. HERÀCLIT i TESPIS
 Come Back Little Sheba v. INGE, William
 Comedia Bile I 133
 Comèdia de ensueño v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 Marfa del
 Comèdia de la entrada del Marqués de los Vélez
 en Cataluña I 290
 Comèdia de la general Conquesta de Mallorca v.
 BERNAT, Pere Antoni
 Comèdia del homo e de soi cinque sentiment i v.
 ALIONE, Giovan Giorgio
 Comèdia de Rubena v. VICENTE, Gil
 Comèdia di Callimaco et di Lucrezia v. La
 Mandragola
 Comèdia do viudo v. VICENTE, Gil
 Comèdia famosa de la gloriosa verge i màrtir
 Santa Bàrbara v. GARCIA, Francesc Vicenç
 Comèdia sin título v. GARCIA LORCA, Federico
 Comédie-Française II 71, 272, 306; III 111
 Comédies des plaents v. SHAW, George Bernard
 Comédies per a puritants v. SHAW, George
 Bernard
 Come le floglie v. GIACOSA, Guiseppe
 COMELIAS COIMBRA, Manuel III 369
 – O Chufón III 369
 «Com ensenyorir-se dels quatre vents del
 cel» I 11
 Come prima, meglio di prima v. PIRANDELLO,
 Luigi
 Comœdia di Messer Lattantio v. CIECO
 MURANESE, Catullo
 Commorientes v. PLAUTE, Titus Maccius
 Compagnia dei Zardinieri I 156
 Compagnia della Calza I 146, 161, 168
 Compagnia Reale Sarda III 112
 Compañia Galega Maruxa Villanueva
 III 373
 Companyia de Diana Ponti I 196
 Companyia de la Cazuola I 168
 Companyia de Pedrolino I 196
 Companyia de Siena o dels Rozzi I 168
 Companyia Gramatica–Talli–Calabresi
 III 120
 Companyia Guerrero–Díaz de Mendoza
 III 381, 383, 384, 386
 Companyia Om III 340
 Compositions de Rhétorique de M. Don
 Arlequin v. MARTINELLI, Tristano
 Concert dans un oeuf v. ARRABAL, Fernando
 Conciliatrix v. ATTA, Titus Quintus
 Confidencies d'amigues v. HERONDES
 Confidenti I 184, 196, 220
 Confraternità dei Disciplinati o Battuti I 237
 Confrères de la Passion I 236
 CONFUCI III 247
 Congedo v. SELVATICO, Riccardo
 CONGREVE, William II 187, 189; III 39,
 199
 – Love for love II 188
 – The Way of the World II 188
 Constància v. RAMIS i RAMIS, Joan
 CONSTANT, Benjamin II 226
 CONSTANTINI, Angelo I 221
 Consueta de Sant Crispí i Sant Crespità I 256
 Consuetes dels tres Reys d'Orient I 255
 Consuetes per la Nit de Nadal I 255
 Conte d'hivern v. The Winter's Tale
 Contes de Canterbury v. CHAUCER, Geoffrey
 Contrasto alla Napolitana, ridicoloso I 192
 Contrasto di bravura con Zan Badil I 192
 Cook-A-Doole Dandy v. O'CASEY, Sean
 COPEAU, Jacques II 269-272, 293, 299, 300,
 301; III 186, 187, 388
 – Diari II 269
 – El teatre popular II 272
 COPÈRNIC, Nicolau I 166
 Copiaux III 209
 Corbacho v. MARTÍNEZ, Alfonso
 Corda per a un sol coll v. KRAUS, Karel
 CORDAY, Charlotte III 317
 Coriolà v. Coriolanus
 Coriolà v. BALAGUER, Víctor
 Coriolanus v. SHAKESPEARE, William
 CORNARO, Luigi I 155
 CORNELLE, Pierre I 287; II 5, 6, 7, 8-14, 16,
 24, 44, 64, 74, 184, 185; III 184, 195
 – Andromède II 13-14
 – Cinna II 13, 14
 – Clitandre ou l'Innocence déliurée II 9
 – Discours sur la tragédie II 14
 – Horace II 13, 14
 – La Conquête de la Toison d'or II 13-14
 – La Galerie du Palais II 9
 – La Mort de Pompée II 13
 – La Place Royale ou l'Amour extravagant

- II 9
 – *La Suivante* II 9
 – *Le Cid* II 8, 9-13; III 184
 – *Le Menteur* I 287; II 13, 44
 – *L'illusion comique* II 9
 – *Médée* II 8, 9
 – *Mélite* II 8-9
 – *Nicomède* II 13, 44
 – *Polyeucte* II 7, 13, 14
 – *Suréna, général des Parthes* II 13
 CORNELI AFRICA, P. I 114
 CORNIDE, Xosé III 366
Cornudo y contento v. RUEDA, Lope de
 CORRA, Bruno III 225
 – *Il teatro sintatico futurista* III 225
 CORREGGIO, Niccolò da I 172
 – *Cefalo* I 172
 CORRER I 214
Corruzione al palazzo di giustizia v. BETTI, Ugo
 CORSINI I 213
 CORTESE I 204
 – *Vajasseide* I 204
 CORTEZÓN, Daniel III 374
 – *Os irmandiños* III 374
 – *Prisciliano* III 374
 – *Xelmírez ou a groria de Compostela* III 374
 CORTELLA, Felip III 400
 – *Els artistes de la vida* III 400
 Cortois d'Arras I 234
Cosí è (se vi pare) v. PIRANDELLO, Luigi
 COSME I DE MÉDICIS II 31
 COSTA, Orazio II 272
 – *El pobret* II 272
 COSTANTINI, Angelo v. MEZZETIN
 COTARELO VELLER, Armando III 369, 371
 – *Mourenza* III 369-370
 COTIS I 85
 COURTELIN, Georges M. II 67, 257; III
 9-10, 11, 277
 – *Boubouruche* III 9
 – *La Paix chez soi* III 10
 – *La Peur des coups* III 10
 – *L'Article 300* III 10
 – *Le Commissaire est bon enfant* III 10
 – *Les Boulingrins* III 10
 – *Les Gaietés de l'Escadron* III 10
 COWARD, Noel III 20, 41
 – *Blithe Spirit* III 41
 – *Brief Encounter* III 41
 – *Hay Fever* III 41
 – *Nude with violin* III 41
 – *Private Lives* III 20
 COYPEL, Charles-Antoine I 225
 CRAIG, Edward Gordon II 254, 262-264,
 268, 274, 277; III 203, 227, 388
 – *Die Kunst des Theaters* II 263
 – *Mask* III 203
 CRANACH, Lucas III 11
 CRASHAW, Richard II 180
 CRATI I 73, 74
 – *Dionís Alexandros* I 74
 CREIGHTON, Anthony III 92
 CREUHET, Pompeu III 404
Crestomazia italiana de' primisecoli v. MONACI,
 Ernesto
Crispin rival de son maître v. LESAGE, Alain-
 René
Crítica de la raó pura v. KANT, Immanuel
 CROCE, Benedetto I 166, 210, 215, 216
 CROCE, Giulio Cesare I 182, 183, 184; II 62
 CROMMELYNCK, Fernand III 181
 – *Carine ou la Jenne Fille folle de son àme*
 III 182
 – *Chaud et Froid* III 182
 – *Le Cocu magnifique* III 181
 – *Tripes d'or* III 181
 Cromwell v. HUGO, Victor
 CROMWELL, Oliver II 101, 183
Crónica General de España I 268
 CROUÉ, Jean II 269
 CROUSE, Russell III 175
 – *Les histoires de la familia Day* III 175
 – *Life with Father* III 175
 – *Life with Mother* III 175
 Cruma v. PEDROLO, Manuel de
 CRUZ, Ramón de la II 38, 240
Crysis v. PICCOLOMINI, Alessandro
Cuento de abril v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 María del
 CUEVA, Juan de la I 270, 272, 277
 – *El infamador* I 277
 CUNQUEIRO, Álvaro III 371, 372
 – *A noite vai coma un rio* III 372
 – *O incerto señor don Hamlet, príncipe de*
Dinamarca III 372
 CURA DE FRUIME v. CERNADAS DE CASTRO,
 Diego
 CURCIO, Armando III 137
Curculio v. PLAUTE, Titus Maccius
 CUREL II 269
 CUSTODIO, Álvaro III 395
Cymbeline, King of Britain v. SHAKESPEARE,
 William

- DA BOLOGNA, Simone I 180, 181, 183, 184
 DALBERG, Wolfgang Heribert von II 193
 DALCROZE, Émile-Jacques II 259
Dal tuo al mio v. VERGA, Giovanni
 DA MOLINO, Antonio I 160, 180, 181
 – *Dialogo piacevole di un greco e di un facchino*
 I 181
D'amoresi minore v. PATRONI-GRIFFI, Giuseppe
Danae v. ANDRÒNIC, Luci Livi i NEVI, Gneus
 D'ANCONA, Alessandro I 242
 – *Sacre Rappresentazioni* I 242
 DANCOURT, Florent L. II 67
 – *Bourgeois à la mode* II 67
 DANIEL, Samuel II 115, 121
 – *Civil Wars between Lancaster and York*
 II 115, 121
 Danielis Ludus I 230
 DANJURO VII v. ICHIKAWA EBIZO
 DANTE ALIGHIERI I 144, 186; II 202, 237;
 III 111, 114, 215
 – *Divina Comèdia* II 202, 237; III 114
Danton v. ROLLAND, Romain
Dantons Tod v. BÜCHNER, Georg
 D'ANNUNZIO, Gabriele III 34, 110, 115,
 128, 205, 226, 382, 403, 408
 – *Francesca da Rimini* III 128
 – *La città morta* III 128
 – *La fiaccola sotto il moggio* III 128
 – *La figlia di Jorio* III 128
 – *La gloria* III 128
 – *La nave* III 128
 – *Più che l'amore* III 128
 DA PONTE, Lorenzo I 201
 DARIOS I 38
Dark at the Top of the Stairs v. INGE, William
Darrera versiópera v. PEDROLO, Manuel de
Das Badener Lehrstück von Einverständnis v.
 BRECHT, Bertolt
Das Bergwerke zu Falun v. HOFFMANSTHAL,
 Hugo von
Das figurale Kabinett v. SCHLEMMER, Oskar i
 Carl
Das Geschlecht v. UNRUH, Fritz von
Das Golden Vlies v. GRILLPARZER, Franz
Das Kleine Welttheater v. HOFFMANSTHAL,
 Hugo von
Das Liebes Konzil v. PANIZZA, Oskar
 D'ASSIS, Francisc I 237; II 272
Das Theater II 273
Das Triadische Ballet v. BÜRGER, Albert,
 HOTZEL, Elsa, SCHLEMMER, Carl, i
 SCHLEMMER, Oskar
Das Triadische Ballet v. SCHLEMMER, Oskar
Das Tribunal II 286
Das Verböer des Lukullus v. BRECHT, Bertolt
Das Volksbuch vom Herzog Ernst v. HACKS,
 Peter
Davallament de la Creu I 252
Davallament de la Creu v. PONS, Pere i SANSÀ,
 Baltasar
David v. MONTCHRESTIEN, Antoine de
 DAY, Clarence III 175, 242
Days without End v. O'NEIL, Eugene
 DE ANGELI, Ernesto III 120, 121
Dear Liar v. KITTY, Jerome
Death of a Salesman v. MILLER, Arthur
 DE BARTHOLOMAEIS, Vicenzo I 238, 240
 DE BLOIS, Vital I 135
 DEBUSSY, Claude III 180
Decameró v. BOCCACCIO, Giovanni
De Cerdone I 129
 DE CHIRICO, Giorgio III 152
 DÉCIM LABERI I 98
 – *Centonarius* I 98
 – *Colorator* I 98
 – *Piscator* I 98
Decius v. ACCI, Luci
 DE CURTIS, Antonio v. TOTÓ
De falso hypocrisis v. RONZIO, Mercurio
 DE FILIPPO, Eduardo I 190; II 67; III 130,
 135-142
 – *Bene mio e core mio* III 139-140
 – *Ditegli sempre di sì* III 136
 – *Farmacia di turno* III 136
 – *Filumena Marturano* III 138, 139
 – *Il contratto* III 141
 – *Il figlio di Pulcinella* III 140-141
 – *Il monumento* III 141-142
 – *Il Sindaco del rione Sanità* III 140
 – *L'abito nuovo* III 136
 – *La fortuna con l'effe mauscola* III 137
 – *La grande magia* III 139
 – *La paura numero uno* III 139
 – *Le bugie con le gambe lunghe* III 139
 – *L'erede* III 137-138
 – *Le voci di dentro* III 139
 – *Mia famiglia* III 139
 – *Napoli milionaria* III 138
 – *Natale in casa Cupiello* III 136-137
 – *Non ti pago!* III 137
 – *Questi fantasmi* III 138-139
 – *Sabato, Domenica e Lunedì* III 140
 – *Sik-Sik l'artefice magico* III 136
 – *Tommaso d'Amalfi* III 141

- *Uomo e galantuomo* III 136
 DE FILIPPO, Peppino III 135
 DE FILIPPO, Titina III 135, 139
 DE GAULLE, Charles III 33, 105, 184
Deirdre v. YEATS, William Butler
Deirdre of Sorrows v. SYNGE, John Millington
 DEI REI, Massimo I 176
 DEJMEK, Kazimierz II 220; III 300
 DEKKER, Thomas II 179, 180, 182
 – *The Shoemaker's Holiday* II 179
 DELANEY, Shelag III 95
 – *A Taste of Honey* III 95
 DELICADO, Francisco III 394
 – *La lozana andaluza* III 394
Delicate Balance v. ALBEE, Edward
Délire à deux v. IONESCO, Eugène
Delitto all'isola delle capre v. BETTI, Ugo
*Della poesia rappresentativa e del modo di
 rappresentarle le favole sceniche* v. INGEGNERI,
 Angelo
 DELLA PORTA, Giovambattista I 165, 166,
 192, 199
 – *Cinzia* I 166
 – *I due fratelli rivali* I 165
 – *Il Moro* I 166
 – *La Furiosa* I 166
 – *La Turca* I 166
 – *Olimpia* I 165-166
 – *Trappolaria* I 189
Dell'arte rappresentativa v. PERRUCCI, Andrea
Della Tirannide v. ALFIERI, Vittorio
Delo v. SUKHOV-KOBLIN, Aleksandr
 Vassilievic
 DEMETRI DE FALÉRON I 87
Demetrius v. SCHILLER, Friedrich von
 DEMOCRIT I 25
 DENNERY, A. II 246
De Paulino e Polla I 129
 DEPERO, Fortunato III 225
 – *L'atmosfera scenica futurista* III 225
 – *Manifesto della scenografia e coreografia
 futurista* III 225
Dépit amoureux v. MOLIÈRE
Depositum v. AFRANI, Luci
Der Abenteurer und die Sängerin v.
 HOFFMANSTHAL, Hugo von
Der Absteher v. WALSER, Martin
Der Alpenkönig und der Menschenfeind v.
 RAIMUND, Ferdinand
Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui v.
 BRECHT, Bertolt
Der Besuch der Alten Dame v. DÜRRENMATT,
 Friedrich
Der Bettler v. SORGE, Reinhard Johannes
Der Brand im Opernhaus v. KAISER, Georg
Der Broatladen v. BRECHT, Bertolt
 DERBY, comte de II 104
Der Flug der Lindbergh v. BRECHT, Bertolt
Der Freigeist v. LESSING, Gotthold Ephraim
Der Gesang vom Lusitanische Popanz v. WEISS,
 Peter
Der gestiefelte Kater v. TIECK, Ludwig
Der gute Mensch von Sezuan v. BRECHT, Bertolt
Der junge Gelehrte v. LESSING, Gotthold
 Ephraim
Der Hofmeister v. LENZ, Jakob Michael
Der Kaufmann von Berlin v. MEHRING,
 Walter
Der Kaukasische Kreidekreis v. BRECHT, Bertolt
Der Mann am Schaltbrett v. SCHMIDT, Kurt
Der Messinghauf v. BRECHT, Bertolt
Der Schwarze Schwanz v. WALSER, Martin
Der Schwierige v. HOFFMANSTHAL, Hugo von
Der Snob v. STERNHEIM, Carl
Der Sohn v. HASENCLEVER, Walter
Der Soldat Tanaka v. KAISER, Georg
Der Stellvertreter v. HOCHHUTH, Rolf
Der Sturm III 235
Der Tod des Empedokles v. HOLDERLIN,
 Friedrich
Der Tod des Titian v. HOFFMANSTHAL,
 Hugo von
Der Tor und der Tod v. HOFFMANSTHAL,
 Hugo von
Der Tote Tag v. BARLACHT, Ernst
Der Unbestechliche v. HOFFMANSTHAL,
 Hugo von
Der Verschwender v. RAIMUND, Ferdinand
 DE SANCTIS, Francesco I 241
 DESCARTES, René II 57
 DE SICA, Vittorio III 110
 Desiosi I 196
Desire under the Elms v. O'NEIL, Eugene
Desitjada v. SAGARRA, Josep M. de
Des journées entières dans les arbres v. DURAS,
 Marguerite
Des Meeres und der Liebe Wellen v.
 GRILLPARZER, Franz
 DESNOS, Robert III 227
 – *La Place de l'Étoile* III 227
Despedida cruel v. BENAVENTE, Jacinto
*Desperata: Testamento et Transito de Graciosa da
 Berghem per Ventura de Val Lugana* I 180
Destino v. GRAU, Jacinto

- De tal palo tal astilla* v. PEREDA, Jose María
Deti v. GORKI, Maksim
Deti Solntsa v. GORKI, Maksim
De Tribus Mariis I 251
De un momento a otro v. ALBERTI, Rafael
 Deutsches Theater II 267, 273, 274, 293;
 III 66, 231, 249
 DE VENDÔME, Mathieu I 135
Diadia Vania v. TXEKHOV, Anton Pavlovitx
Dia i nit v. LECCOCQ, Charles
Dialoghi v. Bilora, *Parlamento di Ruzante che era vegnù de campo* i *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo*
Dialogo de' giochi che nelle veglie senesi si usano fare I 181
Dialogo di Magnifico e di Zanni I 180, 190
Dialogo facetissimo et ridiculosissimo v. RUZANTE
Dialogo piacevole di un greco e di un facchino v. DA MOLINO, Antonio
Dialogues des Carmélites v. BERNANOS, Georges
Diana enamorada v. MONTEMAYOR, Jorge de
Diari v. COPEAU, Jacques
Diari v. SANT TOMÀS
 DÍAZ DE MENDOZA, Fernando II 237, 238;
 III 380
 DÍAZ PARDO, Isaac III 372
 DICENTA, Joaquín III 378
 – *Juan José* III 378
 DICKENS, Charles III 95
 DIDEROT, Denis I 114; II 24, 71, 79, 87,
 187, 255
 – *Est-il bon, est-il méchant?* II 72
 – *La Paradoxe sur le comédien* II 71-72
 – *Le Fils naturel* II 72
 – *Le Neveu de Rameau* II 72
 – *Le Père de famille* II 72
 Dido, pequeño teatro III 398
Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik v. HASEK, Jaroslav
Die Abenteuer des kleinen Büchtlings v. SCHMIDT, Kurt i HERGT, T.
Die Appelmänner v. ARNIM, Achim von
Die Ausnahmende die Regel v. BRECHT, Bertolt
Die Braut von Messina v. SCHILLER, Friedrich von
Die Bühne im Bauhaus v. SCHLEMMER, Oskar, MOHOLY-NAGY, László i MOLNÁR, Falkás
Die Büchse der Pandora v. WEDEKIND, Frank
Die Bürger von Calais v. KAISER, Georg
Die Dreigroschenoper v. BRECHT, Bertolt
Die Ebe des Herr Mississippi v. DÜRRENMATT, Friedrich
Die Entstehung v. BROCH, Hermann
Die Ermittlung v. WEISS, Peter
Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik v. NIETZSCHE, Friedrich
Die Gesichte der Simone Machard v. BRECHT, Bertolt
Die Gesichte der Simone Machard v. FEUCHTWANGER
Die Gewehre der Frau Carrar v. BRECHT, Bertolt
Die griechische Tragödie v. HOWALD, Ernst
Die Grosse Wut des Philipp Hotz v. FRISCH, Max
Die Heilige Johanna der Schlachthöfe v. BRECHT, Bertolt
Die Horatier und die Kuriatier v. BRECHT, Bertolt
Die Hose v. STERNHEIM, Carl
Die italienische Nacht v. HORVÁTH, Ödön von
Die Jäger und der Neinsager v. BRECHT, Bertolt
Die Juden v. LESSING, Gotthold Ephraim
Die jüdische Witwe v. KAISER, Georg
Die Jungfrau von Orleans v. SCHILLER, Friedrich von
Die Kanaker v. JUNG, Franz
Die Kassette v. STERNHEIM, Carl
Die Kleinbürgerhochzeit v. BRECHT, Bertolt
Die Koralle v. KAISER, Georg
Die Kreatur v. BRUCKNER, Ferdinand
Die Kunst des Theaters v. CRAIG, Edward Gordon
Die Laune des Verliebten v. GOETHE, Johann Wolfgang
Die letzte Tage der Menschheit v. KRAUS, Karl
Die Massnahme v. BRECHT, Bertolt
Die Meteor v. DÜRRENMATT, Friedrich
Die Musik und die Inszenierung v. APPIA, Adolphe
Die Mutter v. BRECHT, Bertolt
Die Natürliche Tochter v. GOETHE, Johann Wolfgang
Die Nibelungen v. HEBBEL, Friedrich
Die Physiker v. DÜRRENMATT, Friedrich
Die Plebeier proben den Aufstand v. GRASS, Günter
Die Rassen v. BRUCKNER, Ferdinand
Die Ratten v. HAUPTMANN, Gerhardt
Die Räuber v. SCHILLER, Friedrich von
Die Rundböfje und die Spitzböfje v. BRECHT, Bertolt
Die Schlacht bei Lobositz v. HACKS, Peter
Die Traue v. JENSEN, Wiers i DREYER, Carl Th.

- Die Soldaten* v. LENZ, Jakob Michael
Die Soldaten v. HOCHHUTH, Rolf
 DIESTE, Rafael III 371, 372, 390, 391, 393, 395
 – *A festa valdeira* III 371, 372
 – *Al amanecer* III 393
 – *Duelo de máscaras* III 395
 – *El falso faquir* III 393
 – *El moro leal* III 393
 – *Nuevo retablo de las maravillas* III 393
 – *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* III 391, 395
 – *Viaje, duelo y perdición* III 395
 – *Viaje y fin de Don Frontán* III 395
Die Sündflut v. BARLACHT, Ernst
Die Tage der Kommune v. BRECHT, Bertolt
 Dietrich I 189
Dieu le savait v. SALACROU, Armand
Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen v. NESTROY, Johannes
Die Verbrecher v. BRUCKNER, Ferdinand
Die Verschwörung des Fiesko v. SCHILLER, Friedrich von
Die Versunkene Glocke v. HAUPTMANN, Gerhardt
Die Wandlung v. TOLLER, Ernst
Die Weber v. HAUPTMANN, Gerhardt
Die Wupper v. LASKER SCHÜLLER, Else
 DIEFL I 89, 103, 117
 – *Sunapothneskontes* I 117
 Digby I 247
 – *Mary Magdalene* I 247
Digna de Déu v. ASÈNSIO D'ALCANTARA, Joaquim
Dijous Sant v. SAGARRA, Josep M. de
 DIMAS, Joaquim II 242
 DINE, Jim III 328
 DIOMEDES I 95
Dionís Alexandros v. CRATÍ
Discorso dell'arte comica v. CECCHINI, Pier Maria
Discorso familiare v. BARBIERI, Niccolò
Discorso sulla lingua bolognese v. BANCHIERI, Adriano
Discours sur la tragédie v. CORNEILLE, Pierre
Discurso v. DURÁN, Agustín
Dissertació sobre el prelude i el desenvolupament de la llarga guerra d'alliberament del Vietnam com a exemple de la necessitat de la lluita armada dels oprimits contra els opressors, i sobre els intents dels Estats Units de destruir els fonaments de la revolució v. WEISS, Peter
Ditegli sempre di sí v. DE FILIPPO, Eduardo
 Divadlo za Branou III 308
 Divadlo na Zabravlí III 308
Divina Comèdia v. DANTE ALIGHIERI
Divinas palabras v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Dni Turbinykh v. BULGAKOV, Mikhail
Doctor Death de 3 a 5 v. AZORÍN
Doctor Knock v. ROMAINS, Jules
Düdsdansen v. STRIDNBERG, August
Doit-on le dire? v. LABICHE, Eugène
 DOLCE, Ludovico II 28
 – *Marianna* II 28
 DOMICIA I 99
 DOMINIQUE v. BIANCOLELLI, Giuseppe
 Domenico
Don Juan ou le Festin de Pierre v. MOLIÈRE
Don Álvaro o la fuerza del sino v. RIVAS, Duque de
Doña María de Padilla v. VILLAESPEA, Francisco
Doña María la Brava v. MARQUINA, Eduard
Doña Perfecta v. PÉREZ GALDÓS, Benito
Doña Rosita la soltera v. GARCÍA LORCA, Federico
Don Carlos v. SCHILLER, Friedrich von
¿Dónde vas, Alfonso XII? v. LUCA DE TENA, Juan Ignacio
¿Dónde vas, triste de ti? v. LUCA DE TENA, Juan Ignacio
Don Eduardos v. VICENTE, Gil
Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux v. MOLIÈRE
Don Garzia v. ALFIERI, Vittorio
Don Gil de las calzas verdes v. TIRSO DE MOLINA
Don Gonzalo o l'orgull del gat v. LLANAS, Albert
Don Jaime el Conquistador v. SOLER, Frederic
Don Joan v. GUAL, Adrià
Don Juan v. MONTHERLANT, Henry
Don Juan de Carillana v. GRAU, Jacinto
Don Juan de España v. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio
Don Juan de Marana ou la chute d'un ange v. DUMAS, Alexandre (pare)
Don Juan oder die Liebe zur Geometrie v. FRISCH, Max
Don Juan Tenorio v. ZORRILLA, José
Don Juan und Faust v. GRABBE, Cristian Dietrich
 DONNAY, Maurice III 25

- DONNE, John II 118, 180
 DONOVAN, Richard I 251
Don Quixot v. BULGAKOV, Mikhail
Don Quixot v. CERVANTES, Miguel de
Don Sancho García, conde de Castilla v. CALDALSO, José
Donzell qui cerca muller v. GUAL, Adrià
Dorastus and Faunus v. *Pandostoer the Triumpher of Time*
Dorothea v. LOPE DE VEGA, Félix
Dos farsas revolucionarias v. ALBERTI, Rafael
 DOSSI, Carlo III 124
 – *Ona famiglia de cilapponi* III 124
Dostigaiet i drugi v. GORKI, Maksim
 DOSTOIEVSKI, Fedor M. II 200, 268, 301;
 III 49, 104, 177, 179, 316
 – *Els germans Karamázov* II 268, 269, 301
 DOTTORI, Carlo de' II 29
 – *Aristodemo* II 29
 DOVIZI, Bernardo v. BIBBIENA
Dramatisation v. APPIA, Adolphe
Dramaturgia d'Hamburg v. *Hamburgische Dramaturgie*
Drame III 84
Draussenvorder Tur v. BORCHERT, Wolfgang
 DREISER, Theodor II 288
 – *An American Tragedy* II 288
 DREYER, Carl Th. II 305; III 91, 172, 312
 – *Diet Irae* III 172
 – *La passió de Joana d'Arc* II 305; III 312
 DRIOTON, Eugène I 10
 DROBOLUBOV, Nikolai A. III 71
 DRYDEN, John II 184 185
 – *All for love* II 185
 – *The Conquest of Granada* II 185
 DU BELLAY, Joachim I 181, 190
Dubliners v. JOYCE, James
 DUCHAMP, Marcel III 157, 328
 DUDOW, Slatan III 252
Duelo de máscaras v. DIESTE, Rafael
 DUFILHO, Jacques III 198
 DUFRESNY, Charles R. I 226; II 67
 – *La Coquette du village* II 67
 DUHAMEL, Georges II 270; III 26
 – *L'Oeuvre des Athlètes* III 26
 DULAC, Germaine II 305
 – *La petxina i el clergymán* II 305
 DULLIN, Charles II 300, 301, 304; III 100, 389
Dulorestes v. PACUVI, Marc
 DUMAS, Alexandre (fill) III 39, 43-46, 48, 72, 74, 75, 112, 115, 117
 – *Francillon* III 46
 – *La dama de les camèlies* III 44-45
 – *La dona de Claude* III 46
 – *L'amic de les dones* III 46
 – *La qüestió dels diners* III 46
 – *Vida alegre* II 46
 DUMAS, Alexandre (pare) II 216, 217, 234;
 III 198
 – *Antony* II 216
 – *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* II 234
 – *Henri II et sa Cour* II 216
 DUNCAN, Ronald III 219
 – *Virgin's Joker* III 219
 DUNSANY, Lord III 199, 200
Dño v. MASSIP, Paulino
Duo Dosseni v. NOVIUS
 DUPLESSIS, Marie III 44
 DURAN, Agustín II 225
 – *Discurso* II 225
 DURANO, Guistino III 323
 – *Il dito nell'occhio* III 323
 – *Sani da legare* III 323
 DURAS, Marguerite III 277-278
 – *Des journées entières dans les arbres* III 277
 – *La Musica* III 277
 – *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* III 277
 – *Les Eaux et les Forêts* III 277
 – *Yes, peut-être* III 277
 DURIEUX, Tilla II 274
 DURRENMATR, Friedrich II 309; III 243-244, 410
 – *Der Besuch der Alten Dame* III 243
 – *Die Ebe des Herr Mississippi* III 243
 – *Die Meteor* III 244
 – *Die Physiker* III 244
 – *Frank V* III 244
 DUSE, Eleonora II 263, 266; III 57, 111, 113, 115-116
 Dustan I 231
Dziady v. MICKIEWICZ, Adam
Dziady v. WYSPIANSKI, Stanislaw
 ECCARD, Johann I 203
Eceniris v. MUSSATO, Albertino
 ECHEGARAY, José de II 236-238; III 378, 379
 – *El gran galeoto* II 236, 237
 – *El libro talonario* II 236
 – *La esposa del vengador* II 236
 – *Mancha que limpia* II 238

- ECKERMANN, Johann Peter II 203
 – *Regeln für Schauspieler* II 203
Eden Teatro v. VIVIANI, Raffaele
Èdip v. SÈNECA, Luci Acneu
Èdip a Colonos v. SÒFOCLES
Edipo III 358
Èdip rei v. SÒFOCLES i GIUSTINIANI, Orsatto (trad.)
 EDUARD III I 243
Edward II v. MARLOWE, Christopher
Egan III 361
Ègloga de Plàcido y Victoriano v. ENCINA, Juan del
Ègloga pastoral de Iustitia I 193
Ègloga rusticale v. NAPPI
Egmont v. GOETHE, Johann Wolfgang
Egor Bulixev i drugie v. GORKI, Maksim
 EGUILAZ, Luis de II 243
 – *La vaquera de la Finojosa* II 243
 EHRENBURG, Ilya II 281; III 81
 – *Trust D.E.* II 281
Eiche und Angora, Eine Deutsche Chronik v. WALSER, Martin
Einleitung in die griechische Tragödie v. WILAMOWITZ, Ulrich
Einsame Menschen v. HAUPTMANN, Gerhardt
Ein Schlick Erde v. BOLL, Heinrich
 EISENSTEIN, Serguei Mikhàilovitch I 12; II 281
 EKHOFF, Hans Konrad Dieterich II 193
El adefesio v. ALBERTI, Rafael
El alcalde de Zalamea v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El amigo Melquides v. ARNICHES, Carlos
El anzuelo de Fenisa v. LOPE DE VEGA, Félix
El asombro de Francia v. CAÑIZARES, José de
El asombro de Jerez v. CAÑIZARES, José de
El báculo y el paraguas v. MASSIP, Paulino
El balcó v. GENET, Jean
El Banquet v. PLATÓ
El barber que ha tret la rifa dels porcs v. IGUAL, Andreu
El ben Cofat i l'altre v. CARNER, Josep
El boig de les campanilles v. SOLER, Frederic
El bon caçador v. RUSINOL, Santiago
El bordet v. ROCA i ROCA, Josep
El borinot v. PLAUTE, Titus Maccius
El Borracho Burlado, ópera cómica en castellano y bascuense v. MUNIBE, Francisco Javier de
El bosc v. OSTROVSKI, Aleksandr N.
El botxi de si mateix v. TERENCI ÀFER, Publi
 El Búho III 390, 393, 395
El bulo v. ONTANÓN, Santiago
 EL BURCHIELLA v. DA MOLINO, Antonio
El burges gentilhome v. *Le Bourgeois gentilhomme*
El burlador de Sevilla y convidado de piedra v. TIRSO DE MOLINA
El burlador que no se burla v. GRAU, Jacinto
El café de la Marina v. SAGARRA, Josep M. de
El café... sin azúcar v. FUENTE, Pablo de la
El calumniador v. APOL-LODOR
El camí del sol v. GUIMERA, Àngel
El cantador v. ROURE, Conrad i SOLER, Frederic
El càntir trencat v. Zerbrochener Krug
 El Caracol, teatre III 388
El Carnaval v. MUNIBE, Francisco Javier de
El carretó d'argila v. *Mricakatica*
El carro v. BLOK, Aleksandr
El cartaginès v. *Poenulus*
El casament dels petits burgesos v. *Die Kleinbürgerhochzeit*
El casament d'en Tarregada v. VALLMITJANA, Juli
El casament per força v. *Le Mariage forcé*
El castell dels tres dragons v. SOLER, Frederic i CARRERAS, Enric
El castell i la mastia v. ROURE, Conrad
El cavall blanc v. BROSA, Joan
El cavaller avar v. PUIXKIN, Aleksandr S.
El cercle de guix caucasià v. *Der Kaukasische Kreidokreis*
El cerco de Numancia v. CERVANTES, Miguel de
El cbantajista v. SALINAS, Pedro
El cíclop v. EURÍPIDES
El círculo de tiza de Cartagena v. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María
El cima de Inglaterra v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El citarista v. APOL-LODOR
El comte Arnau II 250
El comte Arnau v. CARNER, Josep i MORERA, Enric
El Comte Arnau v. SAGARRA, Josep M. de
El conceller en cap, ó sea, Sitio y rendición de Barcelona en tiempo de Felipe V v. PERS I RICARD, Josep
El concierto de San Ovidio v. BUERO VALLEJO, Antonio
El conde Alarcos v. GRAU, Jacinto
El conde de Narbona v. ALTÉS i CASALS, Francesc
El condenado por desconfiado v. TIRSO DE MOLINA
 El convidado v. RUEDA, Lope de

- El cop de fusell* v. BEZYMENSKI, Aleksandr
El cor del poble v. IGLÉSAS, Ignasi
El cordó de la vila v. ALCÁNTARA PENYA, Pete d'
El cortetano v. MILÀ, Lluís del
El criat de dos amos v. *Il Servitore di due padroni*
El Cristo Moderno v. FOLA IGÚRBIDE, José
El cuartel de la montaña v. BALBONTÍN
El cubo de la basura v. SASTRE, Alfonso
El cuervo v. SASTRE, Alfonso
El deixeble v. MENANDRE
El desaparegut v. APOL-LODOR
El desconegut v. BLOK, Aleksandr
El desdén con el desdén v. MORETO, Agustín
El desengaño en un sueño v. RIVAS, Duque de
El desert dels dies v. CAPMANY, Maria Aurèlia
El desig agafat per la cua v. *Le Désir attrapé par la queue*
El Diable i el Bon Déu v. SARTRE, Jean-Paul
El diari de la senyora Wilson v. LITTLEWOOD, Joan
El Dibbuk v. ANSKI, Shalom
El didot v. SOLER, Frederic
El diner esfumat v. ANTIFANES
El director v. SALINAS, Pedro
El discòl v. MENANDRE
El divino impaciente v. PEMÁN, José María
El divino Orfeo v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El dol escau a Electra v. *Mourning Becomes Electra*
El dos de la filla o la venedora de mantons v. APOL-LODOR
El drac v. TXVARTS, Evgueni
Electra v. SÓFOCLES i EURÍPIDES
Electra v. PÉREZ GALDÓS, Benito
Electre v. GIRAUDOUX, Jean
ELEIZALDE III 361
Elektra v. HOFFMANNSTHAL, Hugo von
El embrujado v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
El embustero en su enredo v. BERGAMÍN, José Elena v. BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel
El enamorado y la muerte v. ALBERTI, Rafael
El encubierta de Valencia v. GARCIA GUTIÉRREZ, Antonio
El fabricante de sabó v. APOL-LODOR DE GELA
El factor v. BALZAC, Honoré de
El fals Àiax v. APOL-LODOR DE GELA
El falso faquir v. DIESTE, Rafael
El ferit v. ANTIFANES
El ferrer de tall v. SOLER, Frederic
El fill del rei v. *Mar i cel*
El gall robat per les festes de Nadal v. PLANA, Ignasi
El giravolt de maig v. CARNER, Josep
El gra de mes v. FELIU I CODINA, Josep
El gran Aleix v. PUIG I FERRETER, Joan
El Gran Capitán v. MARQUINA, Eduard
El gran enlluernament v. PUIG FERRETER, Joan
El gran galesto v. ECHEGARAY, José de
El gran teatro del mundo v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El grillo v. MUÑIZ, Carlos
El hermano v. FRAILE, Medardo
El hijo pródigo III 358
El hijo pródigo v. GRAU, Jacinto
El hombrecito v. HERNÁNDEZ, Miguel
El hombre deshabitado v. ALBERTI, Rafael
El hombre que murió en la guerra v. MACHADO, Antonio i Manuel
El infamador v. CUEVA, Juan de la ELIOT, Thomas S. II 27, 154, 172-173; III 34, 157, 172, 179, 205, 213-217, 279
– *La terra gastada* III 213
– *Murder in the Cathedral* III 34, 213, 214
– *Shakespeare i l'estoïcisme de Sèneca* II 172-173
– *Sweeney Agonistes* III 213
– *The Cocktail-Party* III 215
– *The Confidential Clerk* III 215-216
– *The Elder Statesman* III 179, 216
– *The Family Reunion* III 215
– *The Rock* III 213
ELISABETH, reina I 247, 285; II 102, 103, 105, 106, 109, 110, 121, 135, 145, 178, 183, 185, 189, 199, 270
El jaio de Reus v. ROBRENVO, Josep
El jardí abandonat v. RUSINOL, Santiago
El jardí de les cireres v. Viixnevi sad
El jardí del general v. SOLER, Frederic
El jardines de l'amor v. SAGARRA, Josep M. de
El joc de l'amor i de l'atzar v. *Le Jeu de l'amour et du hasard*
El judicid'Oppenheimer v. *In der Sache J. Robert Oppenheimer*
El juez de los divorcios v. CERVANTES, Miguel de
El juglarón v. FELIPE, León
El labrador de más aire v. HERNÁNDEZ, Miguel
El landó deseis caballos v. RUIZ IRIARTE, Víctor
El libro talonario v. ECHEGARAY, José de
El lliri d'aigua v. SOLER, Frederic

- El loco de la guardilla* v. SERRA, Narciso
El mágico prodigioso v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El malalt imaginari v. *Le Malade imaginaire*
El maleficio de la mariposa v. GARCÍA LORCA, Federico
El mandat v. ERDMANN, Jean
El marido de la Téllez v. BENAVENTE, Jacinto
El Mariscal en su fragua v. MUNIBE, FRANCISCO Javier de
El Marqués de Bradomín v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
El marquès de Santa Llúcia v. LLANAS, Albert
El mejor alcalde el rey v. LOPE DE VEGA, Felix
El mentidero v. *Il bugiardo*
El mercader v. FILÈMON
El mercader de Venècia v. *The Merchant of Venice*
El mestre de l'escola v. HERONDES
El mestre nou v. POUS I PAGÈS, Josep
El miracle v. VOLMOELLER
El miracle del Tallat v. CARNER, Josep
El miracle de Sant Antoni v. *Le Miracle de Saint Antoine*
 El mirlo blanco, teatre III 388
El misantròp v. *Le Misantrophe*
El misantròp v. LUCIA
El misterio de Quanaxhuata v. CARNER, Josep
El místic v. RUSIÑOL, Santiago
El monjo negre v. SOLER, Frederic
El moro leal v. DIESTE, Rafael
El naixement de Pan v. ARÀROT
El nas v. GOGOL, Nikolai Vassilièvitx
El nen v. ÀPOL-LODOR
El nido ajeno v. BENAVENTE, Jacinto
El nost Milan v. BERTOLAZZI, Carlo
El nou llogater v. *Le Nouveau Locataire*
El nudo gordiano v. SELLÉS, Eugenio
El nívol negre v. RIERA I BERTRAN, Joaquim
Eloísa está debajo de un almendro v. JARDIEL PONCELA, Enrique
El otro v. UNAMUNO, Miguel de
 EL PALERMITÀ v. BARZIZZA, Antonio
El pan de todos v. SASTRE, Alfonso
El pantano v. LÓPEZ PINILLOS, José
El paràsit v. ALEXIS
El pare Carnot a Guimerà v. ROBRENYO, Josep
El pasado que vuelve v. UNAMUNO, Miguel de
El pati blau v. RUSIÑOL, Santiago
El pelo de la debesa v. BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel
El perro del borteiano v. LOPE DE VEGA, Félix
El plany de l'abandonada v. HERONDES
El Pleiteante v. GÓMEZ DEL FERROL, Xan
El Pleuronari v. FRÍNIC
El poble v. ÈUPOLIS
El pobre d'esperit i els altres v. SAGARRA, Josep M. de
El pobret v. COSTA, Orazio
El poder de les tenebres v. TOLSTOI, Lev Nikolàievitx
El precio v. SALINAS, Pedro
El prestigi dels morts v. SAGARRA, Josep M. de
El príncep v. MAQUIAVAL
El príncep de Homburg v. *Prinz von Homburg*
El príncipe constante v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
El procés v. SEGHERS, Anna
El procés de Joana d'Arc v. PITOEFF, Georges
 El Propagador de la Libertad II 241
El pubill v. SOLER, Frederic
El públic v. GARCÍA LORCA, Federico
El rapto de Europa v. AUB, Max
El refugiado v. HERNÁNDEZ, Miguel
El regreso después del cólera v. RENART I ARÚS, Francesc
El rei cèrvol v. GOZZI, Carlo
El rei i el conseller v. GUIMERA, Àngel
El rei Micomicó v. TERRADES, Abdó
El rei nu v. TXVARTS, Ievgueni
El relotge del Kremlin v. POGODIN, Nikolai II 294, 295
El retabllilo de Don Cristóbal v. GARCÍA LORCA, Federico
El retablo de las maravillas v. CERVANTES, Miguel de
El retrat v. GOGOL, Nikolai Vassilièvitx
El rinoceront v. *Le Rhinocéros*
El ruedo ibérico v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
El rufián cobarde v. RUEDA, Lope de
El rufián viudo v. CERVANTES, Miguel de
El sabotador v. ONTANÓN, Santiago
Els acarnesos v. ARISTÒFANES
El sacrifici al temple d'Asclepi v. HERONDES
Els amors de Melisendra v. MULET, Francesc
El santo de la Isidra v. ARNICHES, Carlos
El sarau de Llotja v. RUSIÑOL, Santiago
Els artistes de la vida v. CORTIELLA, Felip
El sastre i l'amistat, o sigui, les bodes canviades v. RENART I ARÚS, Francesc
Els babilonis v. ARISTÒFANES
Els baixos fons v. *Na dne*
Els banys v. MALAKOVSKI, Vladímir
Els banys de Caldetes v. ARNAU, Josep M.

- Els calçons de mestre Lluc, o sia, qui no està avestat a dur braques ses costures li fan llagues* v. FERRÀ, Bartomeu
Els captius v. *Captivi*
Els cavallers v. ARISTÒFANES
Els Cenci v. ARTAUD, Antonin
Els començals v. ARISTÒFANES
Els companys de joventut v. APOL·LADOR
Els condemnats v. PORCEL, Baltasar
Els conscients v. IGLÉSIAS, Ignasi
Els corbs v. BECQUE, Henry
Els desterrats v. ESPINÀS, Josep M.
Els dies de la Comuna v. *Die Tage der Kommune*
Els dies dels Turbini v. *Dni Turbinykh*
Els dos Menemes v. PLAUTE, Titus Maccius
El secreto v. SENDER, Ramón J.
Els egipcis v. FRINIC i ÈSQUIL
Els encarrilats v. TORRENDELL, Joan
Els enemics v. *Vragi*
El señor de Pigmalión v. GRAU, Jacinto
El senyor Josep falta a la dona v. RUSINOL, Santiago
El senyor Puntilla i el seu criat Matti v. *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*
Els estafadors v. APOL·LADOR
Els estudiants de Cervera v. SOLER, Frederic
Els fenicis v. FRINIC
Els galates v. APOL·LADOR
Els gegants de la muntanya v. PIRANDELLO, Luigi
Els germans v. APOL·LADOR
Els germans v. TERCENCI ÀFER, Publi
Els germans bessons v. ANTÍFANES
Els germans Karamàzov v. DOSTOIEVSKI, Fedor M.
Els herois i les grandeses v. SOLER, FREDERIC I CARRERAS, Enric
El sí de las niñas v. FERNÁNDEZ DE MORATIN, Leandro
El silenci darrera la porta v. HUBAY, Miklós
El singlar v. PONS, Josep Sebastià
Els jàmbus v. VALLMITJANA, Juli
Els jocs florals de Canprosa v. RUSINOL, Santiago
Els joves grecs v. HERÀCLIT, TESPIS
Els justos v. CAMUS, Albert
Els mestres v. FRINIC
Els nivells v. ARISTÒFANES
Els ocells v. ARISTÒFANES
Els ocells negres v. POGODIN, Nikolai
El soldat v. ANTÍFANES
El sombrero de tres picos v. CASONA, Alejandro
El somni v. HERONDES
El somni v. *Ett drömspel*
El somni d'una nit d'estiu v. *A Midsummer-Night's Dream*
Els perdiguers v. SÒFOCLES
Els perses v. ÈSQUIL
Els pescadors de Santa Bàrbara v. SEGHERS, Anna
Els petits burgesos v. *Méxane*
Els Pirineus v. BALAGUER, Víctor
Els pobres menestrals v. GUAL, Adrià
Els putxinel·lis v. BECQUE, Henry
Els qui canvien d'opinió v. POSÍDIP
Els records v. ANTÍFANES
Els sacerdots v. HERÀCLIT
Els segadors v. SOLER, Frederic
Els segrestats d'Altona v. SARTRE, Jean-Paul
Els sense-cor v. MESTRES, Apel·les
Els senyors de Son Miseri v. FERRÀ, Bartomeu
Els sepulcres blancs v. BROSA, Jaume
Els set contra Tebes v. ÈSQUIL
Els teixidors v. *Die Weber*
Els temps moderns v. CHAPLIN, Charles
Els tres porquets III 284
Els tres tambors v. GUAL, Adrià
Els últims dies de la Humanitat v. *Die letzte Tage der Menschheit*
Els vells v. IGLÉSIAS, Ignasi
Els visionaris v. PONS I PAGÈS, Josep
Els zin·calòs v. VALLMITJANA, Juli
El tanjà v. BUTALÍO
El teatre polític v. PISCATOR, Erwin
El teatre popular v. COPEAU, Jacques
El teatriño de don Ramón v. MARTÍN RECUERDA, José
El terno del difunto v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
El tint v. APOL·LADOR DE GELA
El tintero v. MUÑIZ, Carlos
El trébol florido v. ALBERTI, Rafael
El tríciclo v. ARRABAL, Fernando
El trovador v. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonino
El vel de Pierrette v. SCHNITZLER, Arthur
El ventall v. *Il ventaglio*
El verdadero amante v. LOPE DE VEGA, Félix
El viatge del joven Tobias v. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo
El vicari v. *Der Stellvertreter*
El viejo celoso v. CERVANTES, Miguel de
El viejo y la niña v. FERNÁNDEZ DE MORATIN, Leandro
El villano en su rincón v. LOPE DE VEGA, Félix

- El virgo de Vicenteta* v. BERNAT I BALDOVI, Josep
El vizcaíno fingido v. CERVANTES, Miguel de
El yermo de las almas v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
El zapatero y el rey v. ZORRILLA, José
El zero i l'infinit v. KOESTLER, Arthur
Emancipación literaria v. RIBOT I FONTSERÉ, Antoni
Embers v. BECKETT, Samuel
 EMERSON, Ralph Waldo III 158
Emilia Galotti v. LESSING, Gotthold Ephraim
Emiliano Zapata v. MAGDALENO, Mauricio
 EMILI PAULUS, L. I 114
Emmett v. SQUARZINA, Luigi
Emperor Jones v. O'NEIL, Eugene
Empòrium v. MARQUINA, Eduard i Morera, Enric
En attendant Godot v. BECKETT, Samuel
 ENCINA, Juan del I 265, 266
 – *Aquilana* I 266
 – *Égloga de Plàcida y Victoriano* I 265
 – *Himenea* I 266
 – *La soldadesca* I 266
 – *Tinellaria* I 266
Endimion, the Man in the Moon v. LYLY, John
En el camp i en la ciutat v. ARNAU, Josep M.
En el inferno se están mudando v. GRAU, Jacinto
Enemigo que buye v. BERGAMÍN, José
Enfants sans souci I 137
En Flandes se ha puesto el sol v. MARQUINA, Eduard
En Folkefjende v. IBSEN, Henrik
 ENGEL, Erich II 293, 296, 297
En la red v. SASTRE, Alfonso
 ENNIUS, Quintus I 102
 – *Alexander* I 102
 – *Ambracia* I 102
 – *Andromacha aechmalotis* I 102
 – *Erechteus* I 102
 – *Eumenides* I 102
 – *Hectoris Iutra* I 102
 – *Hecuba* I 102
 – *Iphigenia* I 102
 – *Medea exul* I 102
 – *Menalippa* I 102
 – *Nemea* I 102
 – *Poenix* I 102
 – *Sabinae* I 102
 – *Telephus* I 102
 – *Thyestes* I 102
En Pólvara v. GUIMERA, Àngel
 ENRIC II PLANTAGENET III 25, 213
 ENRIC IV I 198
 ENRIC V II 111
 ENRIC VI II 110
 ENRIC VIII II 124
Enric IV v. Enrico IV
Enrico IV v. PIRANDELLO, Luigi
 ENSOR III 182
Entrada a Jerusalem v. PONS, Pere i SANSÀ, Baltasar
Entremés famosos sobre a pesca no rio Miño v. PEIXÓ DE ARAÚXO, Gabriel
En una orxateria valenciana v. ESCALANTE, Eduard
Eoloicó v. ARISTÓFANES i ARÀROT
 EPICARM I 73
Epicene or The Silent Woman v. JONSON, Ben
Epidicus v. PLAUTE, Titus Maccius
Epitaph for George Dillon v. OSBORNE, John
Equus troianus v. ANDRÒNIC, Luci Livi
Equus Trojannus v. NEVI, Gneus
 ERASME DE ROTTERDAM v. ERASME, Desideri
 ERASME, Desideri I 153, 160
Ergeist v. WEDEKIND, Frank
 ERDMANN, Jean II 281; III 289
 – *El mandat* II 281
 – *The Coach with the Six Insides* III 289
Erechteus v. ENNIUS, Quintus
Erik XIV v. STRINDBERG, August
 ERNST, Max II 289
Erofilomachia v. SPORZA DEGLI ODDI
Eros i Leandra v. MARLOWE, Christopher
 ESCALANTE, Eduard II 247-248
 – *Bufar en caldo gelat* II 248
 – *En una orxateria valenciana* II 248
 – *Les xiques de l'entresselo* II 248
 – *Tres forasters de Madrid* II 247
Escena d'alcova v. OLIVER, Joan
Escbilo v. CANTARELLA, Raffaele
 ESCIPIÓ EMILIA I 112
 ESCIPIÓ L'ÀFRICA I 100, 102
Esclavitut v. LÓPEZ PINILLOS, José
 ESCOBAR, Luis III 396
Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual III 416
 ESCOSURA, Patricio de la II 233
 – *Bàrbara Blomberg* II 233
Escrió v. APOL·LADOR DE GELA
Escuadra hacia la muerte v. SASTRE, Alfonso
Escorial v. GHELDERODE, Michel de
¡Es mi hombre! v. ARNICHEs, Carlos
 ESOP I 101
 ESPARTAC III 98

- Espectacles-Audicions Graner III 401, 403, 404
- És perillós fer-se esperar* v. ESPINAS, Josep M.
- ESPERT, Núria II 251
- ESPINAS, Josep M. III 409
- *Els desterrats* III 409
 - *És perillós fer-se esperar* III 409
 - *La collita del diable* III 409
- ESPRIU, Salvador III 411-412
- *Antígona* III 411-412
 - *Primera història d'Esther* III 411-412
- ESPRONCEDA, José II 223, 241
- ÉSQUIL I 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 25, 28, 29, 32, 34, 35, 38-50, 54, 59, 61, 63, 71, 102, 121, 280; II 103, 106, 109, 155, 202, 259; III 185, 192
- *Agamèmon* I 27, 29, 121
 - *Amimon* I 41
 - *Els egipcis* I 41
 - *Els perses* I 38, 39, 42-44; II 109
 - *Els set contra Tebes* I 38, 39, 46
 - *Les corfores* I 27, 40, 48, 59
 - *Les danaides* I 41
 - *Les eumènides* I 26, 27, 39, 40, 48
 - *Les suplicants* I 39, 41-42
 - *Orestíada* I 25, 34, 38, 39-40, 47-50; II 155
 - *Prometeu alliberat* I 44
 - *Prometen encadenat* I 39, 44-45; II 259
 - *Prometeu portador de foc* I 44
- ESQUILACHE, marquès d' III 397
- ESSEMIN, Serguei A. III 205
- ESSEX, comte de II 121
- «Estela de Metternich» I 10
- Esther* v. RACINE, Jean
- Esther* v. VALLE, Federico della
- Est-il bon, est-il méchant?* v. DIDEROT, Denis
- ESTRABÓ I 95
- Estricta vigilància* v. GENET, Jean
- Estudi sobre Émile Zola* v. SANCTIS, Francesco de
- Et Dukkehjem* v. IBSEN, Henrik
- ETHELWOLD I 231
- *Regularis Concordia* I 231
- ETHEREDGE, George II 188
- *The Man of Mode* II 188
- Et les chiens se taisaient* v. CÉSAIRE, Aimé
- Et Dvömspel* v. STRINDBERG, August
- Euda d'Uriach* v. VIVES, Amadeu i GUIMERA, Àngel
- Eufèmia* v. RUEDA, Lope de
- Eugénie* v. BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin
- Caron de
- Eugénie* v. JOELLE, Érienne
- Eumènides* v. ENNIUS, Quintus
- Euphues* v. LYLY, John
- EUPOLIS I 73, 74
- *El poble* I 74
- EURÍPIDES I 8, 12, 13, 14, 20, 21, 24, 27, 32-33, 39, 42, 50, 59, 62-72, 74, 90, 91, 102, 105, 119, 120; II 7, 16, 21, 34, 185; III 343
- *Alceste* I 71-72
 - *Andròmaca* I 67, 69
 - *El ciclop* I 91
 - *Electra* I 59, 67, 68
 - *Hècuba* I 70, 120
 - *Helena* I 69-70
 - *Hèrcules* I 67, 68
 - *Hipòlit* I 67, 119
 - *Ifigènia a Àulida* I 65-66
 - *Ifigènia a Tàurida* I 65-66
 - *Ió* I 70-71
 - *Les bacants* I 63-65; III 343
 - *Les Plèiades* I 62
 - *Les suplicants* I 66
 - *Les troians* I 66-67, 70, 120; II 7
 - *Medea* I 64-65, 120
 - *Orestes* I 67-68
 - *Tèlef* I 24
- Europa* v. KAISER, Georg
- Eurydice* v. ANOUILH, Jean
- Enskalleriaren Alde* III 361
- Eutychia* v. GRASSO, Niccolò
- Everyman* III 201
- Every Man in his Humour* v. Jonson, Ben
- EVREINOV, Nicolai N. III 98
- Exèrcit de Salvació* III 88
- EYSOLDT, Gertrude II 274
- FABRI, Diego III 293-294
- *Il seduttore* III 294
 - *Inquisizione* III 294
 - *La bugiarda* III 294
 - *Processo a Gesù* III 294
 - *Processo di famiglia* III 294
 - *Ritratto d'ignoto* III 294
- FABBRICHI, Salvatore III 111, 112, 114
- FABIUS MAXIMUS, Q. I 114
- FABREGAS, Xavier II 244
- FABYAN II 110
- Fadren* v. STRINDBERG, August
- Fabnen* v. PAQUET, Alfons

- FALCÓN, César III 390
Falxivia Moneta v. GORKI, Maksim
Fam v. HAMSUN, Knut
Fando et Lis v. ARRABAL, Fernando
Farce de Maître Pathelin I 138
Farce du Cuvier I 138
Farce nouvelle du Pâté et la Tarte I 139
Farmacia di turno v. DE FILIPPO, Eduardo
 FARQUHAR, George II 187, 188-189, 295
 - *Tambors i trompetes* II 295
 - *The Beaux's Stratagem* II 188-189
 - *The Recruiting Officer* II 188-189
Farça de doi viegie repolite quale voliao reprendre le giovene v. ALIONE, Giovan Giorgio
Farça de la enamorada del rey v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Farça del francioso alloggiato a l'osteria del lombardo v. ALIONE, Giovan Giorgio
Farça de los Reyes Magos v. ALBERTI, Rafael
Farça d'en Cornei I 257
Farça de Zoban zavatero e de Biatrice soa moglie e del prete asciso sotto el grometto v. ALIONE, Giovan Giorgio
Farça infantil de la cabeza del dragón v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Farça satyra morale v. VENTURINI, Venturino
Farças para Títeres v. BLANCO AMOR, Eduardo
Farça y licencia de la reina castiza v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
 FASANI, Raniero I 237
Fasquenasfasque v. MILÀ I FONTANALS, Manuel
Fastes d'enfer v. GHELDERODE, Michel de
Fastnachtspiele v. SACHS, Hans
Fatto di cronaca v. VIVIANI, Raffaele
 FAULKNER, William II 288; III 218
 - *Mentre agonitzo (Mort d'una mare)* II 306
 - *Requiem for a Nun* II 288; III 218
Faust v. GOETHE, Johann Wolfgang
Faust v. LESSING, Gotthold Ephraim
Faust v. VILLALONGA, Llorenç
Favole boscarecce v. ANDREINI Giovan Battista
 FEDELE, Luitio I 194, 210
 Fedeli, companyia dels I 212
 Federal Theatre III 170
Fedra v. SENECA, Luci Acneu
Fedra v. UNAMUNO, Miguel de
Fedra v. VILLALONGA, Llorenç
 FEHLING, Jürgen II 275
 FEIFFER, Jules III 342
 - *Little Murder* III 342
 FEIXÓ DE ARAÚXO, Gabriel III 366
 - *Entremés famosos sobre a pesca no rio Mião* III 366
 FELIP II II 30; III 182
 FELIP V II 38
 FELIPE, León III 395
 - *El juglarón* III 395
 - *La manzana* III 395
 - *No es cordero... que es cordera* III 395
Felipe IV v. GIL I ZARATE, Antonio
 FELIU I CODINA, Josep II 246; III 378
 - *El gra de mesc* II 246
 - *La Dolores* III 378
 FENELLOSA, Ernest I 292
 - *Nob or Accomplishment* I 292
Fermín Galán v. ALBERTI, Rafael
 FERNÁNDEZ, Lucas I 265
 - *Auto de la Pasión* I 265
 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro II 37, 39, 42
 - *El st de las niñas* II 37
 - *El viejo y la niña* II 3
 - *La Comedia Nueva o El Café* II 39
 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás
 - *Guzmán el Bueno* II 39
 FERNÁNDEZ SHAW, Carlos III 384
 - *La revoltosa* III 384
 FERNÁN-VELLO, Miquel Anxo III 374
 FERRÀ, Bartomeu II 248
 - *Els calçons de mestre Lluc, o sia, qui no està avesat a dur bragues ses costures li fan llagues* II 248
 - *Els senyors de Son Miseri* II 248
 - *Un estudiant del dia* II 248
 FERRAN D'ANTEQUERA I 256, 257
 FERRANDIS D'HEREDIA, Joan I 257
 - *La Vesita* I 257
 FERRAN EL CATÒLIC II 28
 FERRAN VII II 223, 224
 FERRAVILLA, Edoardo III 115, 124
 - *A class des asen* III 124
 FERRER FERNÁNDEZ, Josep Antoni II 242
 - *A l'Àfrica, minyons!* II 242
 - *Ja hi van a l'Àfrica* II 242
 - *Ja tornen* II 242
 - *Minyons, ja hi som!* II 242
Festa di Piedigrotta v. VIVIANI, Raffaele
Festa Major v. VILLALONGA, Llorenç
Fêtes galantes v. VERLAINE, Paul
 FEUCHTWANGER, Lion III 248, 250
 - *Die Gesichte der Simone Machard* III 250
 FEUERBACH, Ludwig III 47
Fen la Mère de Madame v. FEYDEAU, Georges

- FEYDEAU, Georges II 67, 306; III 5, 8, 9,
 10-11, 31, 36, 69, 228
 – *Champagnol malgré lui* III 11
 – *Feu la Mère de Madame* III 11
 – *La Dame de chez Maxim's* III 10
 – *La Puce à l'oreille* III 11
 – *Le Bourgeois* III 10
 – *Le Dindon* III 10
 – *L'Hôtel du Libre-Échange* III 11
 – *Mais n'te promène pas toute nue!* III 11
 – *Monsieur chasse* III 10
 – *Occupe-toi d'Amélie* III 10
 – *On purge Bébé* III 11
 FICHTE, Johann G. III 232
Fi de partida v. *Fin de partie*
 FIELD, Nathaniel II 183
 FILÈMON I 89, 103
 – *El mercader* I 89
 – *L'ánima en pena* I 89
 – *Les tres monedes* I 89
 FILGUEIRA VALVERDE, Xosé III 371
 – *Agromar* III 371
 – *O Auto de Santa Maria* III 371
 FILIP I 84
 FILIP DE MACEDÓNIA I 24, 85
Filippo v. ALFIERI, Vittorio
¡Filla...! v. SALINAS, GALO
 FILOCOLO v. BOCCACCIO, Giovanni
Filoctetes v. SÓFOCLES
Fils de personne v. MONTHERLANT, Henry
Filumena Marturano v. DE FILIPPO, Eduardo
Fin de partie v. BECKETT, Samuel
Finnegan's Wake v. JOYCE, James
 FIORENZUOLA, Agnolo I 158
 – *Ragionamenti d'amore* I 158
 FIORILLI, Tiberio I 221, 223, 224, 226
 FIORILLO, Silvio I 189, 190, 192, 199, 202,
 204, 221
 – *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e
 prodezze di Polcinella* I 189, 204
 Firehouse Theatre III 340
 FIRENZUOLA, Agnolo v. FIORENZUOLA,
 Agnolo
 FLACCUS I 114
 Flagellanti, confraria dels I 237
 FLANAGAN, senyora II 297-299
 FLASZEN, Ludwig III 304, 305
 FLAUBERT, Gustave III 177
 FLAVI I 121
 FLERS, Robert de III 25
 FLETCHER, John v. BAUMONT, Francis
Flor de un día v. CAMPRODÓN, Francesc
Floriana I 180
Florian Geyer v. HAUPTMANN, Gerhardt
 FLORIO, Giovanni II 104
Florio i Blancafiore I 242
 FO, Dario III 323-325
 – *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e
 neri* III 323-324
 – *Gli arcangeli non giocano al flipper* III 323
 – *Grande pantomima con bandiere e pupazzi
 piccoli e medi* III 324-325
 – *Il dito nell'occhio* III 323
 – *Isabella tre caravelle e un cacchiaballe*
 III 324
 – *La colpa è sempre dal diavolo* III 324
 – *La signora è da buttare* III 324
 – *Sani da legare* III 323
 – *Settimo, ruba un po' meno* III 324
 Foire, teatre de la I 225; II 70
 FOLA IGÚRBIDE, José III 378
 – *El Cristo Moderno* III 378
 FOLE, Anxel III 372
 – *O pauto do demo* III 372
 FOLENGO, Teofilo v. 135
 FONTANAIS, Manuel III 382
 FONTANELLA, Francesc I 289
 – *Amor, firmesa i porfia* I 289-290
 – *Lo desengany* I 290
 FONTOVA, Lleó II 242
 FONVIZIN, Denis Ivánovix III 15
 – *Brigadir* III 15
 – *Nerodase* III 15
 FORD, John II 175, 176, 180-182
 – *Love's Sacrifice* II 180-181
 – *The Broken Heart* II 180-181
 – *The Lover's Melancholy* II 180
 – *'Tis Pity she's a Whore* II 180-182
 FORD, John III 160, 199
Formió v. TERCENI ÀFER, Publi
 FORNARIIS, Fabrizio de I 192, 193, 219
 – *L'Angelica* I 193, 194, 219, 220
 FORT, Gertrud von le III 196
 FORT, Paul III 180
Fortuna di essere cavallo v. PIRANDELLO, Luigi
 FOSCOLO, Ugo III 111
 – *Ajax* III 111
 FOUQUET, Jean I 257
Four Plays for Dancers v. YEATS, William
 Butler
 FOXE, John II 124
 – *Book of Martyrs* II 124
 FRACANZANI, Michelangelo I 190
 FRAENKEL, Eduard I 104

- FRAILE, Medardo III 396
 – *El hermano* III 396
Frana allo scalo Nord v. BETTI, Ugo
Francesca da Rimini v. D'ANNUNZIO, Gabriele
 FRANCESCHINA v. AMOREVOLI, Battista
Francillon v. DUMAS, Alexandre (fill)
 FRANCIOSINI, Lorenzo I 208
Frankenstein v. SHELLEY, Mary
Frank V v. DURRENMATT, Friedrich
Franziska v. WEDEKIND, Frank
Fran Flinz v. BAIERL, Helmut
 FREDRO, Aleksander III 70
 FREGOLI, Leopoldo III 110, 115, 413
 Frei Bühne, teatre II 257, 273; III 66, 67
Freie Volksbühne III 312
 FREUD, Sigmund III 99, 233, 407
 FRÉNIC I 27, 37, 43, 87
 – *Acteon* I 37
 – *Anteu* I 37
 – *El Pleuronari* I 37
 – *Els eqipcis* I 37
 – *Els fenics* I 37, 43
 – *Els mestres* I 37
 – *La presa de Miles* I 37-38
 – *Les danaiides* I 37
 – *Tàntal* I 37
 FRISCH, Max III 244-246
 – *Andorra* III 245
 – *Biedermann und die Brandstifter* III 245
 – *Biografia* III 245-246
 – *Die Grosse Wut des Philipp Hotz* III 245
 – *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*
 III 244-245
 FROISSART, Jean II 121
Fröken Julie v. STRINDBERG, August
 FROST, Robert III 158
Fructidor v. IGLESIAS, Ignasi
Fruen fra Havet v. IBSEN, Henrik
Frühlings Erwachen v. WEDEKIND, Frank
 FRUIOVISI I 130
 FRY, Christopher III 218-219
 – *Sleep of Prisoners* III 219
 – *The Lady's not for Burning* III 218-219
 – *Venus Observed* III 219
 FUENTE, Pablo de la III 393
 – *El café... sin azúcar* III 393
Fuenteovejuna v. LOPE DE VEGA, Félix
Fullonia v. TITINIUS
Fum sobre el teulat v. VINYES, Ramon
Furcht und Elend des Dritten Reichs v. BRECHT,
 Bertolt
 Fustigatori, confraria dels I 237
- Gabinet del Doctor Caligari* v. WIENE
Gabon Sariat v. MUNIBE, Francisco Javier de
 GABRIELLI, Francesco I 188, 201
Gairebé un acte o Joan, Joana i Joaet v. OLIVER,
 Joan
 Galatea v. SAGARRA, Josep M. de
 GALDÓS v. PÉREZ GALDÓS, Benito
 GALIANI I 189
 GALILEU I 221
Gal-la Placídia v. GUIMERA, Àngel
 GALLARATI SCOTTI, Tommaso III 115
 – *Així signi* III 115
Gallathea v. LYLY, JOHN
Gallegos; A nosa terra! v. IGLESIA Y GONZÁLEZ,
 Francisco Maria de la
 GALLI, Dino III 110, 115
 GALLINA, Giacinto III 118, 126, 127
 – *La famesia del santolo* III 127
 – *Serenissima* III 127
 – *Zente refada* III 127
Gallinaria v. NOVIUS
Gallows Humour v. RICHARDSON, Jack
 GALVESTON II 106
 GANDUSIO, Antonio I 187
 GANTILLON, Simon II 302
 GARAMENDI, A. III 359, 362
 GARBO, Greca III 160
 GARCIA, Frances Vicenç I 289, 290
 – *Comèdia famosa de la gloriosa verge i màrtir*
Santa Bàrbara I 289
 GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente II 39
 – *Agamenón vengado* II 39
 – *La fe triunfante del amor y cetro* II 39
 – *La Raquel* II 39
 GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio II 230, 243
 – *El encubierta de Valencia* II 233
 – *El trovador* II 230-231, 243
 – *Simón Bocanegra* II 233
 GARCÍA LORCA, Federico III 179, 205,
 206-209, 336, 373, 382, 388, 389,
 390-392, 394, 395
 – *Amor de don Perlimplín con Belisa en su*
jardín III 207, 388, 391
 – *Anfistora* III 391
 – *Así que pasen cinco años* III 209, 389,
 391
 – *Bodas de sangre* III 207-208, 391
 – *Comedia sin título* III 392
 – *Doña Rosita la soltera* III 208, 389
 – *El maleficio de la mariposa* III 207; III 382,
 390-391
 – *El público* III 389, 391-392

- *El retablllo de don Cristóbal* III 207, 391
 – *La casa de Bernarda Alba* III 179, 108-109, 391, 394
 – *La zapatera prodigiosa* III 207, 388, 391
 – *Mariana Pineda* III 207, 391
 – *Poeta en Nueva York* III 392
 – *Titeres de cachiporra* III 391
 – *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* III 391
 – *Yerma* III 208, 389, 391
 GARCÍA PARREÑO, Joaquim II 247
 Gardènia v. SAGARRA, Josep M. de
 GARNIER, Robert II 7
 – *Bradamante* II 7
 – *Les juives* II 7
 GARRICK, David II 255; III 113
 GARSON, Barbara III 341
 – *McBird* III 341-342
 GARZONI, Tommaso I 180, 182
 – *Lacrimoso lamento in morte di Simone da Bologna* I 180, 182
 – *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* I 180
 GASBARRA II 290
 Gas I v. KAISER, Georg
 Gas II v. KAISER, Georg
 GASPÀR, Enrique III 378
 – *Las personas decentes* III 378
 GASPARY, Adolf I 180
 GASSOL, Ventura III 406
 – *La camp del vell Cabrés* III 406
 – *La Dolorosa* III 406
 GATTI, Armand III 312, 319-322
 – *Chant public devant deux chaises électriques* III 320
 – *La Naissance* III 320
 – *La Passion du Général Franco* III 320
 – *La Seconde Existence du Champ de Tatenberg* III 320
 – *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* III 320
 – *Les Treize Soleils de la Rue Saint-Blaise* III 320
 – *V comme Vietnam* III 320-321
 GATTICI I 191, 201
 Gaudio d'Amore v. NAPOLITANO, Notturmo
 GAVARINI, Girolamo I 192
 Gay, Joan III 402
 GAY, John II 187, 188, 189-190; III 249
 – *Polly* II 190
 – *The Beggar's Opera* II 189-190; III 249
 GAZZO, Michael V. III 175-176
 – *Hatful of Rain* III 175-176
 Geburt der Jugend v. BRONNEN, Arnolt
 GELABERT, Fructuós II 251
 – *Maria Rosa* II 251
 – *Terra Baixa* II 251
 GELBER, Jack III 285-286, 287, 337
 – *The Apple* III 286
 – *The Connection* III 285-286, 336-337
 GEI-LI, Aulus I 28, 103
 Gelosi I 191, 195, 196, 197, 210, 218, 220
 GÉMIER, Firmin II 219; III 224
 Gemina v. TITINIUS
 Generosos a cual más v. TIÓ I NOË, Jaume
 GENET, Jean II 307, 308; III 104-108, 264, 338
 – *El balcó* III 105-106
 – *Estricta vigilància* III 104-105
 – *Les Bonnes* III 104, 338
 – *Les Nègres* II 308; III 106-107
 – *Les Paravents* II 307, 308; III 107-108
 Gent de casa v. VILANOVA, Emili
 Gente conocida v. BENAVENTE, Jacinto
 GENTILE, Giovanni III 149
 Genyadma v. JOKO SEGAWA III
 Georges Dandinon le Mariconfondu v. MOLIÈRE
 GEORGE, Stefan III 232
 Géorgiques v. *Les géorgiques*
 GERMANA DE FOIX I 257
 GERSHWIN, George III 328
 – *Porgy and Bess* III 106, 331
 Gerusalemme liberata v. TASSO, Torquato
 Geschichte aus dem Wienerwald v. HORVÁTH, Odön von
 Gesta Romanorum II 136
 Gestes de Roland III 358
 Gewitter über Gottland v. WEIK, E.
 GHANDI III 339
 GHELDERODE, Michel de III 179, 182, 242
 – *Barrabas* III 182
 – *Escorial* III 182
 – *Fastes d'enfer* III 182
 – *Hop signor* III 182
 – *La Balade du Gran Macabre, farce pour rhétoriciens* III 182
 – *La Mort du Docteur Faust* III 182
 – *L'École des Bouffons* III 182
 – *Magie rouge* III 182
 – *Masques ostendais* III 182
 GHÉON, Henri II 270, 271
 GHERARDI, Evaristo I 186-187, 221, 224, 225; II 28
 – *Historia batista* II 28

- GIACOSA, Giuseppe II 250; III 110, 117, 118, 120-122
 – *Come le foglie* III 121, 122
 – *I diritti dell'anima* III 121, 122
 – *Il più forte* III 120, 122
 – *Tristi amori* III 117, 121
- GIANCARLI, Arthemio I 192
- GIANOTTI, D. I 164
- GIDE, André II 269, 270, 303, 306; III 187, 188, 192, 205
 – *La porta stretta* II 269
 – *Le Roi Candale* III 187
 – *Le Treizième Arbre* III 187
 – *Oedipe* III 187, 192
 – *Perséphone* III 187
 – *Robert ou l'intérêt général* III 187
 – *Saül* III 187
- GIJ. I ZARATE, Antonio II 233
 – *Carlos II el Hechizado* II 233
 – *Felipe IV* II 233
- GIOLITO I 159
- GIOVANNI, Ser II 136
 – *Pecorone* II 136
- GIRALDI CINTIO, Giambattista II 146, 156
 – *Gli Ecatommiti* II 146, 156
- GIRAUDOUX, Jean I 105; II 300, 306; III 31, 100, 190-193, 410
 – *Amphitryon 38* III 190
 – *Cantique des Cantiques* III 193
 – *Intermezzo* II 300; III 191
 – *Judith* III 191
 – *La Folle de Chaillot* III 192-193
 – *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* III 192
 – *L'Apollon de Bellac* III 193
 – *Ondine* III 192
 – *Provinciales* III 191
 – *Siegfried* III 190
 – *Sodome et Gomorre* III 192
 – *Girofle-Girofla* v. LECOQ, Charles
- GIUSTINIANI, Orsatto I 169
 – *Èdip rei* (trad.) I 169
- GIUSTI-SINOPOLI, Giuseppe III 126
 – *La zolfara* III 126
- GLADIOLUS v. ANDRÒNIC, Luci Livi
- Gli amorosi inganni v. BELANDO, Vincenzo
- Gli arcangeli non giocano al flipper v. Fo, Dario
- GLICÈRIA I 87
- Gli Ecatommiti v. GIRALDI CINTIO, Giambattista
- Gli ingannati II 139
- GLUCK, Christoph W. II 259
 – *Orfeo* II 259
- Godofredo de Bouillon III 358
- GOERING, Reinhard II 274; III 238
 – *Seeschlacht* III 238
- GOETHE, Johann Wolfgang I 17, 126, 284; II 92, 106-107, 193, 194, 195, 196, 197-203, 204, 208, 211, 218, 219, 221, 255, 256; III 12, 46, 28, 51, 239, 247
 – *Clavigo* II 203
 – *Die Laune des Verliebten* II 197
 – *Dier Natürliche Tochter* II 203
 – *Egmont* II 199
 – *Faust* II 198, 199, 200-202, 219, 221, 274; III 12, 46-47, 50, 101, 230, 233, 239, 261
 – *Goetz von Berlichingen* II 194, 195, 199; III 101
 – *Iphigenie auf Tauris* II 198, 199, 219
 – *Stella* II 203
 – *Torquato Tasso* II 198, 199-200
 – *Urfaust* II 198, 200, 295; III 46
 – *Viatge a Itàlia* II 198
 – *Wilhelm Meister* II 198, 208
- Goethe v. GUNDOLF, Friederich
- Goetz von Berlichingen v. GOETHE, Johann Wolfgang
- GOGOL, Nikolai Vassilievitx I 223; II 76, 281, 301; III 16-18, 21, 70, 71, 272, 275
 – *Ànimes mortes* III 16
 – *El nas* III 17
 – *El retrat* III 17
 – *Jenitba* III 18
 – *L'abric* III 17
 – *Revizor* II 76, 281; III 16, 17, 18, 22
- GOLDONI, Carlo I 111, 187, 188, 191, 195, 201, 208, 212, 214, 216, 217, 225, 226, 287; II 24, 42, 82-91, 191, 270, 276, 309, 310; III 7, 110, 118, 146, 307, 410
 – *Il bugiardo* I 287; II 90
 – *Il campiello* II 87
 – *Il feudatario* II 90
 – *Il geloso avaro* II 89
 – *Il prodigo* II 86
 – *Il Servitore di due padroni* I 217; II 85, 309
 – *Il teatro comico* II 83, 84-85, 86
 – *Il ventaglio* II 88, 276
 – *I rusteghi* II 89
 – *La bancarotta o sia il mercante fallito* II 86
 – *La bottega del caffè* II 90
 – *La buona moglie* II 87; III 118
 – *La donna di garbo* II 86
 – *La guerra* II 90

- *La locandiera* II 88, 279
- *L'amanter militare* II 90
- *La putta onorata* II 87
- *La vedova scaltra* II 86, 87
- *Le baruffe chiozzote* II 89, 310; III 146
- *Le bourru bienfaisant* II 87-88
- *Le mesere* II 87
- *L'Uomo di mondo* II 86
- *Memorie* I 209; II 82, 83
- *Trilogia della villeggiatura: Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno della villeggiatura* II 87, 88-89
- *Una delle ultime sere di carnevale* II 87
- GOLDSMITH, Oliver II 187, 190-191
- *She Stoops to Conquer, or the Mistake of a Night* II 191
- *The Good-Natur'd Man* II 191
- GOLL, Yvan III 227
- *Mathusalem* III 227
- GOMBROWICZ, Witold III 298, 300-301, 304
- *Iwona, księżniczka Burgunda* III 300
- *Operet* III 300-301, 304
- *Slub* III 300
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique III 383
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón III 205, 383, 389
- *La utopia* III 383
- *Los medios seres* III 389
- GÓMEZ DEL FERROL, Xan III 367
- *El Pleiteante* III 367
- GONCOURT, Edmond i Jules Huot de II 257; III 377
- GÓNGORA, Luis de I 273, 280; II 103
- GONZAGA, Els I 202
- GONZAGA, Ercole I 168
- GONZAGA, Francesco I 171
- GONZAGA, Guglielmo I 168, 198
- GONZAGA, Isabel I 142
- GONZÁLEZ, Cándido Alfonso III 372
- Gonzalo Bustos de Lara* v. ALTÉS I CASALS, Francesc
- GOODMAN, Paul III 336
- *The Young Disciple* III 336
- Gordobuc* v. NORTON, Thomas i SACKEVILLE, Thomas
- GORDÓN, José III 396
- Gore ot oumá* v. GRIBOEDOV, Aleksandr Serguéievitx
- Gorigori* v. TIMONEDA, Juan de
- GORKI, Maksim II 257, 267, 286, 295; III 74, 78-80, 81, 249
- *Deti* III 79
- *Deti Solntsa* III 79
- *Dostigaiov i drugii* III 79
- *Egor Bulitcev i drugie* III 79
- *Falxivaia Moneta* III 79
- *La mare* III 79
- *Metxane* II 267; III 79
- *Na dne* II 267, 273; III 78-79
- *Polsednie* III 79
- *Starik* II 79
- *Vassa Jeleznova* II 295; III 79
- *Vragi* II 286; III 79
- *Zikovi* III 79
- GORLIK, Mordecai II 297
- GOSSON, Stephen II 101
- *The Schoole of Abuse* II 101
- GOZZI, Carlo I 187, 191, 201, 209, 212, 217; II 91-92, 196, 270; III 110, 197, 252, 256
- *El rei cérvol* II 271
- *Il corvo* II 92
- *L'amore delle tre melarance* II 92
- *L'augellin betverde* II 92
- *Memorie inutili* II 91
- *La princesa Turandot* I 217; II 92, 284; III 256
- *Zeim ve dei Genii* II 92
- GRABBE, Cristian Dierrich II 197; III 12
- *Don Juan und Faust* III 12
- *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* III 12
- GRAFTON, Richard II 110
- GRAHAM, Martha III 289
- GRAMMATICA, Emma III 147
- GRAMMATICUS, Saxo II 154
- GRAMSCI, Antonio III 151, 253
- GRAÑA, Bernardino III 373-374
- *Sinfarainin contra don Perfeito* III 374
- *20 mil pesos crime* III 373-374
- GRANDE, Franco III 373
- Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* v. FO, Dario
- GRANER, Lluís III 403
- Gran guinyol* v. BROSSA, Joan
- Gran por i misèria del III Reich* v. *Por i misèria del III Reich*
- GRANVILLE-BARKER, Harley II 173
- GRASS, Günter III 313, 314
- *Anys de gos* III 314
- *Die Plebeier proben den Aufstand* III 313
- *Hochwasser* III 313
- *Noch zehn Minuten bis Buffalo* III 313
- GRASSI, Paolo II 309

- GRASSO, Giovanni III 110, 116, 123, 126, 127
- GRASSO, Niccolò I 149
– *Eutychia* I 149
- GRAU, Jacinto III 389, 390, 395
– *Bibí Carabé* III 395
– *Destino* III 395
– *Don Juan de Carrillana* III 390
– *El burlador que no se burla* III 390
– *El conde Alarcos* III 390
– *El hijo pródigo* III 390
– *El señor de Pigmalión* III 389, 390
– *En el infierno se están mudando* III 395
– *Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho* III 395
– *Tabarín* III 395
- GRAZIANO, Andreazzo I 195
- GRAZZINI, Antonfrancesco v. LASCA
- GRÉBAN, Arnoul I 235
- GREEN, Julien III 217-218
– *L'Ombre* III 218
– *Sud* III 217
- GREEN, Paul III 331, 334
- GREENE, Graham III 219-221, 406
– *The Complaisant Lover* III 221
– *The Living Room* III 220, 406
– *The Potting Shed* III 220-221
– *The Power and the Glory* III 220
- GREENE, Robert II 101, 105, 165
– *Pandosto or the Triumph of Time* II 165
– *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay* II 101
- GREGORY, Lady III 199, 200
Grial III 368, 373
- GRIBOÏÉDOV, Aleksandr S. II 281; III 15-16
– *Gore ot outma* II 281; III 15
- GRIFFITH, David Wark III 157
- GRILLPARZER, Franz I 271
– *Das Golden Vlies* II 219-220
– *Des Meere und der Liebe Wellen* II 220
– *Safó* II 219
- GRIMALDI, Juan de II 226
- GRIMM, germans III 341
- GRIMMELSHAUSEN, Hans J. C. von III 12, 252
– *Simplicissimus* III 11, 12
- GRINGOIRE, Pierre I 138
- GROPIUS, Walter II 288; III 229, 230
Grosse Schauspielhaus II 274
- GROSSMANN, Jan III 225, 308
- GROSZ, Georg II 288, 289
- GROTOWSKI, Jerzy III 93, 304-305, 307, 339
– *Apocalypsis cum figuris* III 305
- Group Theatre III 170
- Graza v. OSTROVSKI, Aleksandr N.
- GRÜNDGENS, Gustav II 202, 275
- GRÜNER, Franz II 203
Grupa Laokoona v. RÓZEWICZ, Tadeusz
- GRYPHIUS, Andreas N. II 80
- GUAL, Adrià II 251; III 380, 401, 404
– *Blancaflor* III 401
– *Don Joan* III 401
– *Donzell qui cerca muller* III 401
– *Els pobres menestrals* III 401
– *Els tres tambors* III 401
– *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* III 401
– *La fi de Tomàs Reynald* III 401
– *La matinada* III 401
– *La pobra Berta* III 401
– *La presó de Lleida* III 401
– *L'estudiant de Vic* III 401
– *Misteri de dolor* III 401
– *Nocturn. Andante morat* III 401
– *Silenci* III 401
- Guappo di cartone* v. VIVIANI, Raffaele
- Guardia alla luna* v. BONTEPELLI, Massimo
- GUARINI, Giambattista I 174, 202
– *Pastor Fido* I 174
- GUARNIERI, Gianfrancesco III 99
- Guernica* v. ARRABAL, Fernando
- Guerra entre Carnaval i Quaresma* I 145
- Guerra i pau* v. TOLSTOI, Lev Nikolàievitx
- GUERRERO, María II 237, 238; III 377, 380, 390
- GUERRINI I 201
- GUEULLETTE, Thomas-Simon I 215, 225
- GUICCIARDINI, F. I 160
– *I Ricordi* I 160
- Guifre* v. SOLDEVILA, Ferran
- GUIFRÉ EL PILÓS III 406
- Guild Theatre III 157
- GUILLEM II II 186; III 202
- Guillermo Tell o la independència de la Suïça* v. RIBOT i FONTSERÈ, Antoni
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes* v. SASTRE, Alfonso
- GUIMERA, Àngel II 244, 248-251; III 399, 403
– *Aigua que corre* II 250
– *Alta banca* II 251
– *Andrònica* II 250
– *Arran de terra* II 250
– *El camí del sol* II 250
– *El rei i el conseller* II 248

- *En Pólvara* II 249
- *Enda d'Uriach* III 403
- *Gal-la Placidia* II 248, 249
- *Indíbil i Mandoni* II 251
- *Jesús de Nazareth* II 250
- *Jesús que torna* II 251
- *Juan Dalla* II 251
- *Judith de Welp* II 249
- *La Baldirona* II 249
- *La boja* II 249
- *La festa del blat* II 249
- *La filla del mar* II 248, 249, 250
- *La Miralta* II 250
- *La mort de l'últim comte d'Urgell* II 248
- *L'ànima és meua* II 251
- *L'ànima és morta* II 249
- *La pecadora* II 250
- *L'aranya* II 250
- *La reina jove* II 251
- *La resurrecció de Llätzer* II 250
- *La sala d'espera* II 249
- *La santa espina* II 250; III 403
- *L'Eloi* II 250
- *Les monges de Sant Aimant* II 250
- *Maria Rosa* II 249, 251
- *Mar i cel* II 248, 249, 251
- *Mestre Oleguer* II 249
- *Pel dret diví* II 251
- *Rei i monjo* II 249
- *Sainet trist* II 251
- *Sol, soles* II 250
- *Terra baixa* II 249-250, 251
- *Titaina* II 251
- GUNDOLF, Friederich II 202, 211
 - *Goethe* II 202
- GUPTA I 124
- Gure Herria* III 363
- GUSTÀ, Marina III 410
- Gustav Adolf* v. STRIDNBERG, August
- Gustav Vasa* v. STRIDNBERG, August
- Gustos y disgustos no son más que imaginación* v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
- Gut Theatre of Harlem III 340
- GUTZKOW, Karl II 197
- Guzmán el Bueno* v. FERNANDEZ DE MORATÍN, Nicolás
- Gyges und sein Ring* v. HEBBEL, Friedrich

- HACKS, Peter III 315
 - *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* III 315
 - *Die Schlacht bei Lobositz* III 315
- HAENDEL, Georg F. II 190, 262
- Hagoromo* I 293, 295
- Hair* v. RAGNI, Jerome i RADO, James
- HALÉVY, Ludovic II 307
 - *La Belle Helène* III 9
 - *La Vie parisienne* II 307
- HALL, Edward II 110, 118, 121
- HALLE, Adam de la I 230, 231, 234, 235
 - *Le Jeu de la Feuillée* I 234, 235
 - *Le Jeu de Robin et Marion* I 234, 235
- Hamburgische Dramaturgie* v. LESSING, Gotthold Ephraim
- Hamlet* v. SHAKESPEARE, William
- Hamlet of Stepmey Green* v. KOPS, Bernard
- HAMON, Jean II 15
- HAMSUN, Knut II 267, 306
 - *Fam* II 306
- HANDKE, Peter III 319
 - *Insults al públic* III 319
 - *Kaspar* III 319
- Hanneles Himmelfahrt* v. HAUPTMANN, Gerhardt
- Happy Days* v. BECKETT, Samuel
- HARDENBERG, Friedrich von v. NOVALIS
- HARDY, Alexandre II 7, 8
- HARITSCHHELHAR, J. III 362
- HARRISON, Jane I 18
- HARSHADEVA I 127
 - *Priyadarsika* I 127
 - *Ratnavali* I 127
- Hartbreak House* v. SHAW, George Bernard
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio II 231
 - *Los amantes de Teruel* II 231-233
- HASEK, Jaroslav II 288; III 250, 254, 308
 - *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik* II 288, 289, 290; III 254, 308
- HASENCLEVER, Walter II 276; III 234, 238
 - *Antigone* II 276; III 238
 - *Der Sohn* III 234
- Hatful of Rain* v. GAZZO, Michael V.
- HATHAWAY, Ann II 105
- HAUPTMANN, Carl III 235
 - *Krieg, ein Te-deum* III 235
- HAUPTMANN, Elisabeth III 249
- HAUPTMANN, Gerhardt II 257, 268, 273, 279; III 66-68, 235, 380, 382
 - *Die Ratten* III 68
 - *Die Versunkene Glocke* III 67
 - *Die Weber* III 66-67
 - *Einsame Menschen* III 67
 - *Florian Geyer* III 67
 - *Hanneles Himmelfahrt* III 67

- Michael Kramer III 67
- Rose Bernd III 67
- Und Pippa tanzt! III 68
- Vor Sonnenaufgang III 66, 67, 68
- HAUSER, Kaspar III 319
- Hauspostille v. BRECHT, Bertolt
- HAVEL, Václav III 308-309
- Vyrozumeni III 308
- Zabradní flavnost III 308
- HAWTHORNE, Nathaniel III 158
- Hay Fever v. COWARD, Noel
- HEARTHFIELD, John II 289
- HEBBEL, Friedrich II 80; III 46-48, 100, 191
- Agnes Bernauer III 48
- Die Nibelungen III 48
- Gyges und sein Ring III 48
- Judith III 48
- Maria Magdalena III 47-48
- Hector proficiens v. NEVI, Gneus
- Hectoris lutra v. ENNIUS, Quintus
- Hécuba v. BERGAMÍN, José
- Hecuba v. ENNIUS, Quintus
- Hécuba v. EURÍPIDES
- Hedda Gabler v. IBSEN, Henrik
- HEGEL, Georg W. F. II 211
- HEIDEGGER, Martin III 99, 307
- Heilige Experiment v. HOCHWÄLDER, Fritz
- Heimweh v. JUNG, Franz
- HEINE, Heinrich II 197
- HEINRICH, Thomas III 239
- Helena v. EURÍPIDES
- Helios III 383
- HELLMAN, Lilian III 166, 173
- The Little Foxes III 166
- Hellseheri v. KAISER, Georg
- HEMINGWAY, Ernest III 205
- HENNEQUIN, Maurice III 9
- HENNIQUE, Léon II 257
- Henri III et sa Cour v. DUMAS, Alexandre (fill)
- Henry IV v. SHAKESPEARE, William
- Henry V v. SHAKESPEARE, William
- Henry VI v. SHAKESPEARE, William
- HENSLOWE, Philip II 102
- Hèraclès I 90
- HERACLIT I 37
- Combat de Peleu I 37
- Els joves grecs I 37
- Els sacerdots I 37
- Pentex I 37
- Hèrcules v. EURÍPIDES
- Hercules furens v. SÈNECA, Luci Acneu
- Hèrcules furios v. Hercules furens
- Hercules Oetaeus v. SÈNECA, Luci Acneu
- HÈRCULES I D'ESTE I 142, 148, 172
- HERCZEG, Ferenc III 69
- A Kék róka III 69
- HERDER, Johann G. von II 81, 195, 211
- HÉRELLE, G. III 358, 359
- Hermanns Schlacht v. KLEIST, Heinrich von
- Hermaphroditus v. BARZZA, Antonio
- HERNÁNDEZ, Miguel III 393, 397
- El bombrecito III 393
- El labrador de más aire III 393
- El refugiado III 393
- La cola III 393
- Los hijos de la piedra III 393
- Los sentados III 393
- Teatro en la guerra III 393
- Hernani v. HUGO, Victor
- HERNEQUIN I 185
- Herod and the Slaughter of the Innocents I 244
- HERONDES I 91
- Confidencies d'amigues I 91
- El mestre de l'escola I 91
- El plany de l'abandonada I 91
- El sacrifici al temple d'Asclepi I 91
- El somni I 91
- La fuga del pollastre I 91
- La gelosa I 91
- L'alcaçota I 91
- L'amant del cor I 91
- L'amo del bordell I 91
- L'armera I 91
- La seducta I 91
- L'ataconador I 91
- L'embricac I 91
- Herr Puntilla und sein Knecht Matti v. BRECHT, Bertolt
- HESIODE I 11, 12, 40, 45, 171
- Teogonia I 45
- Treballs i dies I 45
- HEYM, Georg III 249
- HEYWOOD, Thomas II 179, 270
- A Woman Killed with Kindness II 179
- HİKMET, Nazim III 259
- Qui ha vist Ivan Ivanovitz? III 259
- HILATIUS I 232
- Sponsus I 232
- HILDESHEIMER, Wolfgang III 282
- Spiele, in denen es dunkel wird III 282
- Himeneu v. ENCINA, Juan del
- Himeneu v. ARAROT
- Himmel und Hölle v. KORNFELD, Paul
- «Himne a Demèter» I 11

- HINDEMITH, Paul III 235
Hinkemann v. TOLLER, Ernst
Hipòlit v. EURÍPIDES
Hipòlit velat v. *Hipòlit*
Hipòlit coronat v. *Hipòlit*
Hirnea Pappi v. POMPONIVS, Lucius
Histoire de rire v. SALACROU, Armand
Histoire de Vasco v. SCHÉHADÉ, Georges
Història v. Ab Urbe condita
Historia baetica v. GHERARDI
Història de la guerra del Peloponès v. TUCÍDIDES
Historia de una escalera v. BUERO VALLEJO, Antonio
Història de Vasco v. *Histoire de Vasco*
Històries v. SHAKESPEARE, William
Històries florentines v. MAQUIAVEL
 HITLER, Adolf III 254
 HOCHHUTH, Rolf II 288
 – *Der Stellvertreter* II 288; III 312-313
 – *Die Soldaten* III 313
 HOCHWALDER, Fritz III 242, 281
 – *Heilige Experiment* III 242
Hochwasser v. GRASS, Günter
Hoeremoedene paa Helgeland v. IBSEN, Hentrik
 HOFFMAN, Ernst Theodor A. I 223; II 92, 280; III 302, 324
 HOFFMANSTHAL, Hugo von I 249; II 263, 273, 274, 275, 201-202
 – *Das Kleine Welttheater* III 201
 – *Der Abenteuer und die Sängerin* III 201
 – *Der Schwierige* III 201
 – *Der Tod des Titian* III 201
 – *Der Tor und der Tod* III 201
 – *Der Unbestechliche* III 201
 – *Elektra* II 263; III 201
 – *Jadermann* III 201
 Hoftheater de Gotha II 193
 Hoftheater de Mannheim II 204
 Hoftheater de Munich II 285
 Hof und Nationaltheater de Viena II 193
 HOLBERG, Ludwig II 77-78
 – *Jeppe de la muntanya* II 78
 – *L'estanyer polític* II 78
 – *L'intrigant* II 78
 HÖLDERLIN, Friedrich II 196, 207, 210; III 250, 338
 – *Der Tod des Empedokles* II 210
 HOLINSHED, Raphael II 108, 110, 118, 121, 123, 152, 160
 – *Chroniques* II 115
 HOLL II 287
 HOLSTEIN, duc de II 204
Home on the Range v. JONES, LeRoi
Home per home v. *Mann ist Mann*
 HOMER I 11, 12, 14, 40, 91
 – *Iliada* II 146; III 192
 – *Odíssea* I 91
Homes i No v. PEDROLO, Manuel de
 HOPKINS, M. II 297
Hoppla, wir leben! v. TOLLER, Ernst
Hop signor v. GHEIDERODE, Michel de
Horace v. CORNEILLE, Pierre
 HORACI I 104; II 6, 38
 HORGAN, Tom III 342
Hortensius v. TITINIUS
 HORVÁTH, Ödön von III 69
 – *Die italienische Nacht* III 69
 – *Geschichte aus dem Wienerwald* III 69
 HO TXING-TXI III 85
 – *Pai Mao Nu* III 85
 HOTZEL, Elsa III 229
 – *Das Triadische Ballet* III 229
 HOUSMAN II 262
 HOWARD, Ernst I 18-19
 – *Die griechische Tragödie* I 18-19
Hoy es fiesta v. BUERO VALLEJO, Antonio
 HSIA IEN III 84
 – *L'assaig* III 84
 HUANG TI III 84
 – *Camioners heroics* III 84
 HUBAY, Miklós III 70
 – *El silenci darrera la porta* III 70
 HUELSENBECK, Richard II 289
 HUERTA, Ferran I 256
 HUGO, Victor II 216, 218, 223, 224, 230, 249; III 196, 198
 – *Cromwell* II 216, 217, 223
 – *Hernani* II 216, 224, 230
 – *Le Roi s'amuse* II 217
 – *Marion Delorme* II 217
 – *Ruy Blas* II 217; III 196
 HUGUES, Langston III 334
 HUMBOLDT, Wilhelm von III 358
 HUNG TXENG III 84
 HUSSERL, Edmund III 99, 232
I Barbarò v. ROVETTA, Gerolamo
 IBSEN, Henrik II 80, 256, 257, 263, 264, 267, 273, 274, 301, 302; III 48-61, 62, 67, 68, 72, 74, 75, 76, 82, 85, 100, 111, 118, 121, 148, 153, 201, 264, 380, 382, 399, 400, 403
 – *Brand* III 50

- *Bygmester Solness* III 58-59
 - *Catilina* III 49
 - *En Folkekefiende* III 54-55, 399, 400
 - *Et Drukkebjerg* III 52-53, 115, 121
 - *Fruen fra Havet* III 57, 115, 121
 - *Gengangere* III 54, 66
 - *Hedda Gabler* II 279; III 57-58
 - *Hoeremoedene paa Helgeland* III 49
 - *John Gabriel Borkman* III 59-60
 - *Kjaerlighedens Komædie* III 49, 50
 - *Kongsemnerne* III 49
 - *Lille Eyolf* III 59
 - *Nar vi døde vagner* III 60-61
 - *Peer Gynt* III 51
 - *Prædents a la corona* II 264
 - *Rosmersholm* II 263; III 55-58, 67, 115
 - *Samfundets støtter* III 52
 - *Viedanden* II 302; III 55
I carabinieri v. JOPPOLO, Beniamino
ICHIKAWA EBIZO II 97
Ici et ailleurs v. PINGET, Robert
I comici v. RASI, Luigi
Idil-lis v. TEOCRIT
I diritti dell'anima v. GIACOSA, Giuseppe
I disonesti v. ROVETTA, Gerolamo
I due fratelli rivali v. DELLA PORTA, Gioambattista
IFEALD, August W. II 255; III 113
IFICRATES I 85
Ifigenia a Aulida v. EURÍPIDES, i I 90
Ifigenia a Taurida v. EURÍPIDES, i I 90
I frutti delle moderne comedie v. CECCHINI, Pier Maria
IGLESIA y GONZÁLEZ, Francisco Maria de la III 366, 368
 - *A fonte do Xuramento* III 366, 367-368
 - *Gallegos ¡A nosa terra!* III 368
 - *Os ártabros* III 368
IGLESIAS, Fernando III 372
IGLESIAS, Ignasi III 400
 - *El cor del poble* III 400
 - *Els conscients* III 400
 - *Els vells* III 400
 - *Fructidor* III 400
 - *L'aloia* III 400
 - *La resclosa* III 400
 - *L'argolla* III 400
 - *Les garses* III 400
 - *Lladres!* III 400
IGLESIAS, Pablo III 379
I governanti v. JOPPOLO, Beniamino
I gridi della fattoria v. JOPPOLO, Beniamino
IGUAL, Andreu II 239, 240
 - *El barber que ha tret la rifa dels porcs* II 240
IHERING, Herbert II 287
 - *Traició del Volksbühne* II 287
IKRÁMOV III 82
 - *La bandera blanca* III 82
Il berretto a sonagli v. PIRANDELLO, Luigi
Il bugiardo v. GOLDONI, Carlo
Il campiello v. GOLDONI, Carlo
Il Ciccalamento in canzonette ridicolese o vero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici v. CANTÙ, Carlo
Il contratto v. DE FILIPPO, Eduardo
Il corvo v. GOZZI, Carlo
Il diluvio v. BETTI, Ugo
Il dispettoso marito v. VERUCCI
Il ditonell'occhio v. PARENTI, Franco, Fo, Dario i DURANO, Guistino
IlE, Iliá III 81
Il faut qu'une portesoí ouverte ou fermé v. MUSSET, Alfred de
Il feudatario v. GOLDONI, Carlo
Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato I 216
Il figlio di Pulcinella v. DE FILIPPO, Eduardo
Il Filosofo v. ARETINO, Pietro
Il finto marito v. SCALA, Flaminio
Il Formicone v. MANTOVANO, Publio Filippo
Il geloso avaro v. GOLDONI, Carlo
Il geranio v. PIRANDELLO, Luigi
Il giocatore v. BETTI, Ugo
Il giuoco delle parti v. PIRANDELLO, Luigi
Iliada v. HOMER
Iliona v. PACUVI, Marc
Il libero arbitrio v. NEGRI, Francesco
Il libro de laode I 240
Illustre Théâtre, compagnia del II 43
Il Marescalco v. ARETINO, Pietro
Il monumento v. DE FILIPPO, Eduardo
Il Moro v. DELLA PORTA, Gioambattista
Il ne faut jurer de rien v. MUSSET, Alfred de
Il Negromante v. ARIOSTO, Ludovico
Il paese delle vacanze v. BETTI, Ugo
Il Pantalone imbertonao v. BRICCIO, Giovanni
Il Pantalone innamorato v. VERUCCI
Il piacere dell'onestà v. PIRANDELLO, Luigi
Il piú forte v. GIACOSA, Giuseppe
Il prodigo v. GOLDONI, Carlo
Il sacrificio v. BECCARI, Agostino
Il Saltuzza v. CALMO, Andrea
Il seduttore v. FABBRI, Diego
Il servitore diu due padroni v. GOLDONI, Carlo
Il servo astuto v. VERUCCI

- Il sindaco del rione Sanità* v. DE FILIPPO, Eduardo
Il soldato v. LEONICO, Angelo
Il suggeritore nudo v. MARINETTI, Filippo Tommaso
Il teatro della sorpresa v. MARINETTI, Filippo Tommaso i CANGIULLO, Francesco
Il teatro sintetico futurista v. MARINETTI, Filippo Tommaso, SEITIMELLI i CORRA, Bruno
Il tesoro v. SALVATI, Giambattista
Il Travaglia v. CALMO, Andrea
Il ventaglio v. GOLDONI, Carlo
Il vulcano v. MARINETTI, Filippo Tommaso
Im Dickicht der Städte v. BRECHT, Bertolt
Imienia Wladzu v. BROSKIEWICZ, Jerzy
I mocozozi v. JOPOLO, Beniamino
I morticino v. NOVELLI, Augusto
Impressions d'Afrique v. ROUSSEL, Raymond
I'm talking about Jerusalem v. WESKER, Arnold
Inadmissible Evidence v. OSBORNE, John
Incendium v. AFRANI, Luci
In der Sache J. Robert Oppenheimer v. KIPPHARDT, Heinar
Indibil i Mandoni v. GUIMERA, Àngel
Indyk v. MROZEK, Slawomir
 INGE, William III 176
 – *Come Back Little Sheba* III 176
 – *Dark at the Top of the Stairs* III 176
 – *Picnic* III 176
 INGEGNERI, Angelo I 169
 – *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* I 169-170
In memoria di una signora amica v. PATRONI-GRIFFI, Giuseppe
I nostri sogni v. BETTI, Ugo
Inquisizione v. FABBRI, Diego
Insubra v. TITINIUS
Insults al public v. HANDKE, Peter
Interior v. MAETERLINCK, Maurice
Interlude Magnificence v. SKELTON, John
Interlude Wit and Science v. REDFORD, John
Intermezzo v. GIRAUDOUX, Jean
Interview v. VAN ITALIE, Jean-Claude
Intima Teatern III 64
Ió v. EURÍPIDES
 IONESCO, Eugène II 307; III 267, 268-272, 277, 280, 286, 410
 – *Amédée ou Comment s'en débarrasser?* III 268, 269
 – *Déire a deux* III 271
 – *Jacques ou la Soumission* III 268, 270
 – *La Cantatrice chauve* III 268-269
 – *La Leçon* III 268, 269
 – *La Soif et la Faim* III 272
 – *Le Nouveau Locataire* III 268, 269
 – *Le Piéton de l'aire* III 272
 – *Le Rhinocéros* II 307; III 271
 – *Le Roi se meurt* III 272
 – *Les Chaises* III 268, 269
 – *Tweir sans gages* III 270-271
 – *Victimes du devoir* III 268, 269
Iphigenia v. ENNIUS, Quintus
Iphigenia v. NEVI, Gneus
Iphigénie v. RACINE, Jean
Iphigenie auf Tauris v. GOETHE, Johann Wolfgang
I Pisuement v. TESTONI, Alfredo
I poeti v. ALFIERI, Vittorio
 IRA III 98
 IRANZO, Lucas de I 260
I recini da festa v. SELVATICO, Riccardo
Irene innocente v. BETTI, Ugo
 IRIARTE, Bernardo II 37
I Ricordi v. GUICCIARDINI, F.
Iridion v. KRASINSKI, Zygmund
Iriyarena v. SOROA, Marcelino
Irkutskaja Istoria v. ARBUZOV, Aleksei
I Rusteghi v. GOLDONI, Carlo
 IRVING, compagnia d' II 262
 ISABEL LA CATÓLICA I 257
Isabella tre caravelle un cacciaballe v. FO, Dario
 ISASTI, Lope de III 360
 ISHERWOOD, Christopher III 242
Isis v. ARIOSTI, Francesco
Ispezione v. BETTI, Ugo
I Suppositi v. ARIOSTO, Ludovico
 IVANOV, Vsevolod III 80
 – *Bronepoezd* III 80
Ivanov v. TXEKHOV, Anton Pavlovitx
Ivan Vasilievitx v. BULGAKOV, Mikhail
Iwona, księżniczka Burgunda v. GOMBROWICZ, Witold
 JACOB, Max II 301
Jacques ou la Soumission v. IONESCO, Eugène
Jadermann v. HOFFMANSTHAL, Hugo von
Ja hi van a l'Àfrica v. FERRER FERNÁNDEZ, Josep Antoni
 JAHN, Hans Henny III 240
 – *Armut, Reichthum, Mensch und Tier* III 240

- *Pastor Eppbraim Magnus* III 240
Jakin III 363
 JAMES, Henry III 157
 JAMES I II 102, 105, 175, 183
 JAMMES, Francis II 269
 JAMOIS, Marguerite II 302
 JANOUCH, Fustav III 261
Janus Sacerdos I 132-133
 JARDIEL PONCELA, Enrique III 392, 396
 – *Angelina o el honor de un brigadier* III 392
 – *Eloisa está debajo de un almendro* III 396
 – *Un adulterio decente* III 392
 – *Usted tiene ojos de mujer fatal* III 392
Jardín novelesco v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
 JARRY, Alfred III 223-225, 258, 267, 342
 – *Almanachs du Père Ubu* III 223
 – *Les Paralipomènes d'Ubu* III 223
 – *Les Polonais* III 224
 – *Ubu cocu* III 223, 224
 – *Ubu enchaîné* III 223, 224
 – *Ubu Roi* III 223, 224, 336, 342
 – *Ubu sur la butte* III 223, 224
 JASPERS, Karl III 99
Ja tornen v. FERRER FERNÁNDEZ, Josep Antoni
Jaume v. PIN I SOLER, Josep
 JAUME I v. JAMES I
J.B. v. MACLEISH, Archibald
Jean Barois v. MARTIN DU GARD, Roger
Jean-Christophe v. ROLLAND, Romain
Jean de Paris III 358
Jedermann II 274
 JEFFERS, Robinson III 217
 – *Medea* III 217
Jenitba v. GOGOL, Nikolai Vassiliévitch
 JENSEN, Wiers III 172
 – *Dies Irae* III 172
 JEPHSON, Robert II 241
 – *The Count of Narbonne* II 241
Jeppe de la muntanya v. HOLBERG, Ludvig
 JESSNER, Leopold II 275
Jesús v. SOLER, Frederic
Jesús de Nazareth v. GUIMERA, Àngel
Jesús que torna v. GUIMERA, Àngel
Jeu de Paume o Marais II 8
Jivói trup v. TOLSTOI, Lev Nikolàievitch
Jizn Txeloveka v. ANDRÉIEV, Leonid N.
 JOANA D'ARC III 250
Joan Dalla v. GUIMERA, Àngel
 JOAN EL DIACA I 233
 – *Vida de Sant Nicolau* I 233
Joan i Eulàlia o el sarau de la Patcada v.
- ROBRENYO, Josep
 JOAN I I 256
 Joan II I 257; II 241
 Jocs Florals II 243, 248
 JOELLE, Étienne II 5, 7
 – *Cléopatre captive* II 5
 – *Eugénie* II 5
John Gabriel Borkman v. IBSEN, Henrik
 JOHNSON, Lyndon B. III 342
 JOHNSON, Samuel II 172
 – *Prèfati* II 172
 JOKO SEGAWA III II 96
 – *Genyadama* II 96-97
 JONES, Inigo II 101, 183
 JONES, LeRoi III 331, 333, 334
 – *Home on the Range* III 334
 – *The Dutchman* III 334
 JONSON, Ben II 100, 101, 105, 107, 130,
 171-172, 175-177, 188, 301, 410
 – *Bartholomeu Fair* II 177
 – *Epicoene or The Silent Woman* II 176-177
 – *Every Man in his Humour* II 105, 176
 – *Seianus* II 105
 – *The Alchemist* II 177
 – *The Isle of Dogs* II 101
 – *Volpone or the Fox* II 176, 301
 JOPPOLO, Beniamino III 259, 260
 – *I carabinieri* III 260
 – *I governanti* III 260
 – *I gridi della fattoria* III 260
 – *I moccrozi* III 260
 – *La bomba atomica* III 260
 – *Le acque* III 260
 – *Tra ragnatelle* III 260
 – *Zizim* III 260
 JOSEF II II 193
 JOUVET, Louis II 272, 300, 301; III 25, 190,
 193
 JOVELLANOS, Gaspar M. de II 37
 JOYCE, James III 61, 157, 199, 201, 267,
 278, 279, 288, 289
 – *Dubliners* III 279
 – *Finnegan's Wake* III 279, 289
 – *The Exiles* III 201
 – *Ulisses* III 288
Juana de Arco III 358
Juana de Robicortona v. CAÑIZARES, José de
Juanik Hobe y Arlaita III 358
Juan José v. DICENTA, Joaquín
 JUDES ISCARIOT I 253
Judith v. GIRAUDOUX, Jean
Judith v. HEBBEL, Friedrich

- Judith* v. SAGARRA, Josep M. de
Judith v. VALLE, Federico della
Judith de Welp v. GUIMERA, Àngel
Judith y el tirano v. SALINAS, Pedro
 JÚLIA LÍVIA I 118
Juli Cäsar v. SHAKESPEARE, William
 JUNG, Franz II 286, 288
 – *Die Kanaker* II 286
 – *Heimsueb* II 288
Juno and the Paycock v. O'CASEY, Sean
Jurisperita v. TITINIUS
Justicia! v. MESTRES, Apel·les
Just Wild about Harry v. MILLER, Henry
- K** v. SANGUINETTI, Edoardo
Kabale und Liebe v. Luise Miller
Kadenbo I 297
 KAFKA, Franz III 38, 248, 261, 267, 272, 276
 – *Amerika* III 248
Kai v. MOTOKIYO, Zeami
 KAINZ, Joseph II 255; III 113
 KAISER, Georg II 274; III 235, 236-237, 243
 – *Der Brand im Opernhaus* III 237
 – *Der Soldat Tanaka* III 237
 – *Die Bürger von Calais* III 237
 – *Die jüdische Witwe* III 237
 – *Die Koralle* III 237
 – *Europa* III 237
 – *Gas I* III 237
 – *Gas II* III 237
 – *Hellsehwei* III 237
 – *Kanzlist Krehler* III 237
 – *Kolportage* III 237
 – *Nebeneinander* III 237
 – *Okrobertag* III 237
 – *Von Morgen bis Mitternacht* III 237
 KALE II 193
 KALIDASA I 124, 126; II 276
 – *Sakuntala* I 124, 126-127; II 276
 Kamerny Teatr II 276
Kammergost v. PUJIKIN, Aleksandre S.
Kammerspiele v. STRINDBERG, August
 Kammerspielhaus III 64
 KANDINSKI, Vassili II 260; III 229
 – *Violett* III 229
Kanzlist Krehler v. KAISER, Georg
 KANT, Immanuel II 196, 202, 205; III 238
 – *Crítica de la raó pura* II 208
 KAO MING III 84
 KAPROW, Allan III 327, 328
- Karol, Strip-tease* v. Mrozek, Sławomir
Kartoteka v. RÓZEWICZ, Tadeusz
Kaspar v. HANDKE, Peter
 KATAIEV, Valentin III 20
 – *Kuadratura Kruga* III 20
Kätzchen von Heilbronn v. KLEIST, Heinrich von
Katzgraben v. STRITTMATER, ERWIN
 KAYSSLER, Friedrich II 274, 287
 KAZAN, Elia II 297; III 173
 KELLER, Joe III 170
 KELLERMANN II 281
 – *Trust D.E.* II 281
 KEMPE, Will II 102, 105
 KENNEDY, els III 342
Kennen Sie die Milchstrasse? v. WITTLINGER, Karl
 KIERKEGAARD, Sören II 200; III 49, 50, 179
Kindersmörderin v. WAGNER, Heinrich Leopold
King Lear v. SHAKESPEARE, William
 King's Men, companyia dels II 102, 176
 KIPLING, Rudyard III 39
 KIPPHARDT, Heinar II 288; III 312
 – *In der Sache J. Robert Oppenheimer* II 288; III 312
 – *Shakespeare dringend gesucht* III 312
 KIRBY, Michael III 327
 KIRKLAND, Jack III 177
 – *Tobacco Road* III 177
 KITTY, Jerome
 – *Dear Liar* III 85-86
 KIYOTSUGU KANAMI, Yarak I 294
Kjaertligbedens Komædie v. BSEN, Henrik
 KLABUND III 252
 KLAGES, Ludwig II 260
Kleines Organon für das Theater v. Brecht, Bertolt
 Kleines Theater II 273; III 64
 KLEIST, Heinrich von I 105; II 42, 196, 200, 207-210, 211; III 48, 191, 238, 272
 – *Amphitryon* III 191
 – *Hermanns Schlacht* II 209
 – *Kätzchen von Heilbronn* II 209
 – *La Marquesa d'O* II 42
 – *Penthesilea* II 209
 – *Prinz von Homburg* II 208, 209-210; III 238
 – *Robert Guiskard, Herzog der Normänder* II 209
 – *Zerbrochener Krug* II 208, 209, 295
 KLIMT II 273
 KLINGER, Friederich Maximilian II 194, 196

- *Sturm und Drang* II 194-195
Klop v. MAIAKOVSKI, Vladimír
 KOESTLER, Arthur III 38, 101
 – *El zero i l'infinit* III 101
 KOHOUT, Pavel III 308, 309
 – *August, August, August!* III 309
 KOKOSCHKA, Oskar III 201, 239
 – *Mörder, Hofjung der Frauen* III 239
Kokusenya Kassen v. CHIKAMATSU MONZAEMON
Kolportage v. KAISER, Georg
 KOMISSARJESVKAIA, Vera Fedora II 275, 279,
 280
Kommandarm 2 v. SELVINSKI, Ilia L.
Komödie de Berlín II 274
Kongsemmerne v. IBSEN, Henrik
Konjunktur v. LANIA, Leo
 KOONEN, Alice II 276
 KOPIT, Arthur L. III 286-287
 – *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the
 Closet and I'm Feelin' So Sad*
 III 286-287
 KOPS, Bernard III 219
 – *Hamlet of Stepney Green* III 219
Kordian v. SLOWACKI, Julius
 KORNFELD, Paul III 239
 – *Himmel und Hölle* III 239
 KORTAZAR, J. III 360
 KOTT, Jan II 173
 KOTZBUE, August von II 204
Krankheit der Jugend v. BRUCKNER, Ferdinand
Krapp's Last Tape v. BECKETT, Samuel
 KRASINSKI, Zygmunt II 221
 – *Iridion* II 221
 – *Nieboska Komedja* II 221
 KRASSIEN II 304-305
 KRAUS, Karel III 13, 308
 – *Corda per a un sol coll* III 13
 KRAUS, Karl III 201, 238-239, 251, 255
 – *Die letzte Tage der Menschheit*
 III 238-239, 255
 KREJCA, Otomar III 13, 308
Kretzinskago v. SUKHOVO-KOBILIN, Aleksandr
 V.
Krieg, ein Te-Deum v. HAUPTMANN, Carl
Kuadratura Kruga v. KATAIEV, Valentin
 KUAN HAN-TX'ING III 84
Küble Wampe v. BRECHT, Bertolt i OTTWALT,
 Ernst
 KUNDERA, Milan III 308
 K'UNG XANG-JEN III 84
 KUO-MO-JO III 84, 85
 – *Tx'u luan* III 85
Kurka Wodna v. WITKIEWICZ, Stanislaw
 Ignacy
 KUSANA I 124
 KYD, Thomas II 100, 107-108, 155
 – *The Spanish Tragedy* II 100, 149, 155

La arañita en el espejo v. AZORÍN
*La Balade du Gran Macabre, farce pour
 rhétoriciens* v. GHELDERODE, Michel de
La Baldirona v. GUIMERA, Àngel
La bancarotta o sia il mercante fallito v.
 GOLDONI, Carlo
La bandera blanca v. TENDRIAKOV, Vladimír
 i IKRÁMOV
La barca sin pescador v. CASONA, Alejandro
La Barraca III 205, 209, 390
La Bataille de la Marne v. OBEY, André
La batalla del Marne v. La Bataille de la
 Marne
 LABAYEN, A. III 361, 362
La bella addormentata v. ROSSO DI SAN
 SECONDO, Pier Maria
La bella dels rínxols tallats v. MENANDRE
La bella negromantessa v. BRICCIO, Giovanni
La Belle-Hélène v. HALÉVY, Ludovic, MEILHAC,
 Henri, i OFFENBACH, Jacques
La Betia v. RUZANTE
 LABICHE, Eugène I 111; II 67, 245, 246;
 III 5, 7-9, 10, 22, 123, 193, 226, 286
 – *Doit-on le dire?* III 8
 – *La cagnotte* II 245; III 8
 – *La poudre aux yeux* III 9
 – *Le club champenois* III 8
 – *Les deux timides* III 9
 – *Le Voyage de monsieur Perrichon* II 246;
 III 9
 – *Un chapeau de paille d'Italie* III 8
La Bicycleette du Condamné v. ARRABAL,
 Fernando
L'abisme v. MONTORIOL, Carme
L'abito nuovo v. DE FILIPPO, Eduardo
La boba para los otros y discreta para sí v. LOPE
 DE VEGA, Félix
La boda de la chica v. PASO, Alfonso
La Bobème de Viviani v. VIVIANI, Raffaele
La boja v. GUIMERA, ÀNGEL
La bomba atomica v. JOPPOLO, Beniamino
La bona gent v. RUSINOL, Santiago
La bona persona de Sezuan v. *Der gute Mensch
 von Sezuan*
La Bonne Soupe v. MARCEAU, Félicien

- La botifarra de la llibertat* v. SOLER, Frederic
La bottega del caffè v. GOLDONI, Carlo
La Brouille v. VILDRAC, Charles
LA BRUYÈRE, Jean de II 14
La bugiarda v. FABBRI, Diego
La buona moglie v. GOLDONI, Carlo
La cabeza del Bautista v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
La Cagnotte v. LABICHE, Eugène
La Calandria v. BIBBIENA
LA CALPRENÈDE, Gautier de C. de II 8
La camisa v. OLMO, LAURO
La campanaccia v. ANDREINI, Giovan Battista
La campana de la Almudaina v. PALOU I COLL, Joan
La cançó de la filla del marxant v. SAGARRA, Josep M. de
La cançó del vell Cabrés v. GASSOL, Ventura
La cantant calba v. *La Cantatrice chauve*
La Cantatrice chauve v. IONESCO, Eugène
La caràstula v. RUEDA, Lope de
La carda v. ANTIFANES
La Carrosse du Saint-Sacrement v. MÉRIMÉE, Prosper
La Carthaginoise v. MONTCHRESTIEN, Antoine de
La casa de Bernarda Alba v. GARCÍA LORCA, Federico
La casa de dispesos o La calímmia descoberta v. RENART I ARÓS, Francesc
La casa editorial v. ARNICHES, Carlos
La Cassaria v. ARIOSTO, Ludovico
La Catalane v. LE BORNE, Fernand
La Celestina v. ROJAS, Fernando de
La cena del rey Baltasar v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
La centaura v. ANDREINI, Giovan Battista
La Cimetière des voitures v. ARRABAL, Fernando
La citació v. PONS, Pere i SANSÀ, Baltasar
La città morta v. D'ANNUNZIO, Gabriele
La ciudad alegre y confiada v. BENAVENTE, Jacinto
LACLOS, Choderlos de II 55, 68
La Codorniz III 396
La cola v. HERNÁNDEZ, Miguel
La colliita del diable v. ESPINAS, Josep M.
La colpa è sempre dal diavolo v. FO, Dario
La comèdia de Falses v. ROURE, Contad
La comèdia de l'olla v. PLAUTE, Titus Maccius
La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps v. GUAL, Adrià
La Comedia Nueva o El Café v. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro
La comida de las fieras v. BENAVENTE, Jacinto
La compra del llautó v. *Der Messinghauf*
La Contesse d'Escarbagnas v. MOLIÈRE
La congiura dei Pazzi v. ALFIERI, Vittorio
La conjuración de Venecia v. MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco
La Conquesta de Granada II 109
La Conquête de la Toison d'or v. CORNELLE, Pierre
La contessa Maria v. ROVETTA, Gerolamo
La Conversion de Saint Paul I 233
La Coquette du village v. DUFRESNY, Charles R.
La cornada v. SASTRE, Alfonso
La corona v. AZAÑA, Manuel
La corona d'espines v. SAGARRA, Josep M. de
La Cortigiana v. ARETINO, Pietro
La creu de la masia v. SOLER, Frederic
Lacrimoso lamento in morte di Simone da Bologna v. GARZONI, Tommaso
La Critique de l'École de Femmes v. MOLIÈRE
La cua de palla v. SOLER, Frederic
La cueva de Salamanca v. CERVANTES, Miguel de
La cuina v. *The Kitchen*
La dama alegre v. PUIG I FERRETER, Joan
La dama del alba v. CASONA, Alejandro
La dama de l'amor feréstec v. PUIG I FERRETER, Joan
La dama de les camèlies v. DUMAS, Alexandre (fill)
La dama del mar v. *Fruen fra Havet*
La dama duende v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
Ladama enamorada v. PUIG I FERRETER, Joan
La dama negra v. PÉREZ DE AYALA, Ramón
La Dame de chez Maxim's v. FEYDEAU, Georges
La dansa de la mort v. Dödsdansen
La de San Quintín v. PÉREZ GALDÓS, Benito
La desequilibrada II 238
La desgràcia de tenir massa esperit v. *Gore ot ouma*
La deshumanización del arte v. ORTEGA y GASSET, José Antonio
La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine v. TZARA, Tristan
La devoción de la Cruz v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro

La dida v. SOLER, Frederic
La dispètosa moglie v. BRICCIO, Giovanni
La divina del senyor rey v. SIST, Joan i PERES DE
 PASTRANA, Joan
La dolça Agnès v. PUIG I FERRETER, Joan
La Dolorosa v. FELIU I CODINA, Josep
La Dolorosa v. GASSOL, Ventura
La dona d'Andros v. *Andria* i MENANDRE
La dona de Claude v. DUMAS, Alexandre (fill)
La dona del senyor Josep falta a l'home v.
 RUSINOL, Santiago
La dona d'Enna v. APOL-LODOR
La dona de Perintos v. MENANDRE
La dona de Samos v. MENANDRE
La dona que abandona el marit v. APOL-LODOR
La donna di garbo v. GOLDONI, Carlo
L'adoració dels pastors v. VERDAGUER, Jacint
L'Adoració dels Reis Mags I 255
La Double Inconstance v. MARIVAUX, Pierre
 Chamblain de
L'adulador v. MENANDRE
Lady Windermere's Fan v. WILDE, Oscar
La elecció de los alcaldes de Daganzo v.
 CERVANTES, MIGUEL DE
La ermita, la fuente y el río v. MARQUINA,
 Eduard
La esfinge v. UNAMUNO, Miguel de
La esposa del vengador v. ECHEGARAY, José de
La estratosfera v. SALINAS, Pedro
La Estrella de Sevilla v. LOPE DE VEGA, Félix
La fada v. MASSÓ I TORRENTS, Jaume
La fam v. OLIVER, Joan
La fame v. BONTEMPELLI, Massimo
La famegia del santolo v. GALLINA, Giacinto
La família Tot v. ORKENY, István
La Famille Benoiton v. SARDOU, Victorien
La faula del fill canviat v. *La favola del figlio
 cambiato*
La Fausse Prude I 223
La favola del figlio cambiato v. PIRANDELLO,
 Luigi
La favola d'Orfeo v. POLIZIANO, Angiolo
 LA FAYETTE, comtessa de II 14
La Femme du Roi de Portugal I 234
La feria de Cuernicabra v. MAÑAS, Alfredo
La ferida lluminosa v. SAGARRA, Josep M. de
La festa del blat v. GUIMERA, Àngel
La Fête noire ou La Bête noire v. AUDIBERTI,
 Jacques
La fe triunfante del amor y cetro v. GARCÍA DE
 LA HUERTA, Vicente
La fiaccola sotto il moggio v. D'ANNUNZIO,

Gabriele

La Fiammella v. ROSSI, Bartolomeo
La fi de Tomàs Reynald v. GUAL, Adrià
La Fiera v. BUONARROTI, Michelangelo
La figlia di Jorio v. D'ANNUNZIO, Gabriele
La figliata v. VIVIANI, Raffaele
La filla del Carmesí v. SAGARRA, Josep M. de
La filla del mar v. GUIMERA, Àngel
La Fiorina v. RUZANTE I CALMO, Andrea
 LARITTE, P. III 359
La Flaminia schiava v. CECCHINI, Pier Maria
La Folle de Chaillot v. GIRAUDOUX, Jean
La Folle Journée v. *Le Mariage de Figaro*
La follia del desig v. SAGARRA, Josep M. de
La follia d'Hèrcules v. HÈRCULES
 LA FONTAINE, Jean de II 15, 64
La font de l'albera v. PONS, Josep Sebastià
 LA FORGUE, Jules I 226
La fortuna con l'effe maiuscola v. DE FILIPPO,
 Eduardo
La fortuna de Silvia v. SAGARRA, Josep M. de
La frontera v. MASSIP, Paulino
La fuente del arcángel v. SALINAS, Pedro
La fuga del pollastre v. HERONDES
La fuggitiva v. BETTI, Ugo
*La fugida de la Regència de la Seu d'Urgell i les
 desgràcies del pare Llibri* v. ROBENYO,
 Josep
La Furiosa v. DELLA PORTA, Giovambattista
La Fustots v. CARNER, Josep
La Galerie du Palais v. CORNEILLE, Pierre
La gallarda v. ALBERTI, Rafael
La Gata, agrupació teatral de II 242, 243,
 244
La gata de angora v. BENAVENTE, Jacinto
La gavina v. Txaika
La gelosa v. HERONDES
La generosa paliza v. RUEDA, Lope de
La germana gran v. LLANAS, Albert
La gerra v. ANTÍFANES
La giara v. PIRANDELLO, Luigi
La gibigianna v. BERTOLAZZI, Carlo
La gitana verge v. VALLMITJANA, Juli
La gloria v. D'ANNUNZIO, Gabriele
La gobernadora v. BENAVENTE, Jacinto
L'agraït v. APOL-LODOR
La gran comedia de la noche de San Juan v. LOPE
 DE VEGA, Félix
La Grande et la Petite Manoeuvre v. ADAMOV,
 ARTHUR
La grande magia v. DE FILIPPO, Eduardo
La guàrdia blanca v. BULGAKOV, Mikhail

- La guardiola* v. VIDAL I VALENCIANO, Eduard
La guerra v. ALBINI, Ettore i BETTINI, Pompeo
La guerra v. GOLDONI, Carlo
La guerra dels nicos III 203
La heroica villa v. ARNICHES, Carlos
La hija de Dios v. BERGAMÍN, José
La hija del capitán v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
La Hobereaute v. AUDIBERTI, Jacques
L'Aigle à deux têtes v. COCTEAU, Jean
La infanta Tellina i el rei Matarot v. MULET, Francesc
La infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli detto Scapino v. GABRIELLI, Francesco
L'aiuola v. BETTI, Ugo
La Jacquerie v. MÉRIMÉE, Prosper
La Jalousie du Baronnet v. MOLIÈRE
 LAKARRA, J. III 360
La lampara maravillosa v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
L'alcalde sabater v. ROBRENYO, Josep
L'alcavota v. HERONDES
L'Alchimista v. LOMBARDI, Bernardino
La Leçon v. IONESCO, Eugène
La leggenda di un monaco che andò al servizio di Dio I 241
L'alegria que passa v. RUSINOL, Santiago
La Lena v. ARIOSTO, Ludovico
La llave v. SENDER, Ramón J.
La llegenda dels segles v. ROLLAND, Romain
La lliçó v. *La Leçon*
La llista de les recompenses v. *Spisok blagodeiani*
La llotja v. MILLÀS-RAURELL, Josep M.
La Llúcia i la Ramoneta v. SAGARRA, Josep M. de
La locandiera v. GOLDONI, Carlo
L'aloia v. IGLÉSIAS, Ignasi
L'Alouette v. ANOUÏH, Jean
La lozana andaluza v. DELICADO, Francisco
L'altro figlio v. PIRANDELLO, Luigi
La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Polcinella v. FIORILLO, Silvio
La lupoa v. VERGA, Giovanni
La Machine infernale v. COCTEAU, Jean
La madriguera v. RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo
La Malquerida v. BENAVENTE, Jacinto
La Mandragola v. MAQUIAVEL
L'amant del cor v. HERONDES
L'amant discret ou le Maître étourdi v. QUINAULT, Philippe
L'amante militare v. GOLDONI, Carlo
La manzana v. FELIPE, León
La mare v. GORKI, Maksim
La marquesa d'O v. KLEIST, Heinrich von
La marquesa es disposa a anar al teatre v. VILLALONGA, Llorenç
La marquesa Rosalinda v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
La matinada v. GUAL, Adrià
La media noche v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
La Mensonge v. SARRAUTE, Nathalie
La Méprise v. MARIVAUX, Pierre Chamblain de
La Mère coupable v. BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de
La metgesa v. ANTÍFANES
L'amic de les dones v. DUMAS, Alexandre (fill)
L'amico tradito v. CECCHINI, Pier Maria
La mina desapareguda v. BROSSA, Joan
La Miralta v. GUIMERÀ, Àngel
La Mise en scène du drame wagnérien v. APPIA, Adolphe
La mitja taronja v. ARNAU, Josep Maria
L'amo del bordell v. HERONDES
La moglie superba v. VERUCCI
La molinera de Arcos v. CASONA, Alejandro
La mordaza v. SASTRE, Alfonso
L'amor de les tres taronges II 280
L'amore delle tre melarancie v. GOZZI, Carlo
L'amor fraternal o el que mor de fam v. APOL-LODOR DE GELA
L'amor metge v. *L'Amour médecin*
La morsa v. PIRANDELLO, Luigi
La mort d'Annibal v. BALAGUER, Victor
La Mort de César v. VOLTAIRE
La mort de Danton v. *Dantons Tod*
La mort de l'últim comte d'Urgell v. GUIMERÀ, Àngel
La Mort de Pompée v. CORNEILLE, Pierre
La Mort de Sparte v. SCHLUMBERGER, Jean
La mort de Tarelkin v. *Smert Tarelkina*
La Mort de Titangiles v. MAETERLINCK, Maurice
La Mort du Docteur Faust v. GHELDERODE, Michel de
La mort d'un viatjant v. *Death of a Salesman*
L'amor viu a dispesa v. SAGARRA, Josep M. de
La Moscheta v. RUZANTE
La Moitte-Fouquet, Friedrich III 192
L'Amour médecin v. MOLIÈRE

- L'Amphiparnaso* v. VECCHI, Orazio
La muda v. TXÈKHOV, Anton Pavlovitx
La muralla v. CALVO SOTELO, Joaquín
La Musica v. DURAS, Marguerite
L'anada a Montserrat v. AULÉS, Eduard
La Naissance v. GATTI, Armand
 LANCELOT, Claude II 15
 LANCETTI, Maria Luisa III 113
L'ànc salvatge v. Viedanden
La nereide v. TROVATI, Ugo
 LANIA, Leo II 288, 290
 – *Konjunktur* II 288
L'Angelica v. FORNARIIS, Falnzio de
 LANIER, Thomas v. WILLIAMS, Tennessee
L'ànima en pena v. FILÈMON
L'ànima és meua v. GUIMERA, Àngel
L'ànima és morta v. GUIMERA, Àngel
L'ànima romàntica alemanya i el Somni v.
 BÉGUIN, Albert
La niña guerrillera v. BERGAMÍN, José
L'aniversari v. *The Birthday Party*
L'Annonce faite à Marie v. CLAUDEL, Paul
La noche del sábado v. BENAVENTE, Jacinto
La novia satisfecha v. LOPE DE VEGA, Félix
La nuova colonia v. PIRANDELLO, Luigi
Laocoon o els límits de la pintura i de la poesia v.
 LESSING, Gotthold Ephraim
 LAO TSE III 247
La Paix chez soi v. COURTELIN, Georges
La Paradoxe sur le comédien v. DIDEROT, Denis
La paraula de foc v. SAGARRA, Josep M. de
La parisienca v. BECQUE, Henry
La Parodie v. ADAMOVI, Arthur
La pasionaria v. CANO, Leopoldo
La Passió de Benekiktbauer I 232
La passió de Joana d'Arc v. DREYER, Carl Th.
La Passió de Montecassino I 232
La Passion du Général Franco v. GATTI,
 Armand
La Pastorale v. RUZANTE
La Pastorale comique v. MOLIÈRE
La patente v. PIRANDELLO, Luigi
La pan v. ARISTÓFANES
La paura numero uno v. DE FILIPPO, Eduardo
La Paz v. MUNIBE, Francisco Javier de
La pecadora v. GUIMERA, Àngel
La pesta v. CAMUS, Albert
La pesta groga v. ALCANTARA PENYA, Pere d'
La Petite Hute v. ROUSSIN, André
La petxina i el clergymán v. DULAC, Germaine
La Peur des coups v. COURTELIN, Georges
La Piazza universale di tutte le professioni del
mondo v. GARZONI, Tommaso
Lapin Agile, cabaret III 300
La pipa de Kif v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 María del
La Pipironda III 398
La plaça de Sant Joan v. SAGARRA, Josep M.
 de
La Place de l'Étoile v. DESNOS, Robert
La Place Royale ou l'Amour extravagant v.
 CORNEILLE, Pierre
La pobra Berta v. GUAL, Adrià
La Politique des Restes v. ADAMOVI, Arthur
L'Apollon de Bellac v. GIRAUDOUX, Jean
La porta estreta v. GIDE, André
La porta tancada v. PRAGA, Marco
L'apotecari d'Olot v. SOLER, Frederic
La Poudre aux yeux v. LABICHE, Eugène
La Poudre d'intelligence v. YACINE, Kateb
La Poussière des soleils v. ROUSSEL, Raymond
La Pozione v. CALMO, Andrea
La Première Aventure céleste de Monsieur
Antiopyrine v. TZARA, Tristan
La presa de Milet v. FRINIC
La presentalla v. MESTRES, Apel·les
L'Après-midi de Monsieur Andesmas v. DURAS,
 Marguerite
La presó de Lleida v. GUAL, Adrià
La princesa Turandot v. GOZZI, Carlo
La Princesse d'Élide v. MOLIÈRE
La pubilla del Vallès v. ARNAU, Josep Maria
La Puce à l'oreille v. FEYDEAU, Georges
La puta respectuosa v. SARTRE, Jean-Paul
La putta onorata v. GOLDONI, Carlo
La qüestió v. ANTÍFANES
La qüestió dels diners v. DUMAS, Alexandre
 (fill)
 LARA, Louise III 227
L'arada i l'estrella v. *The Plough and the Stars*
La ragione degli altri v. PIRANDELLO, Luigi
La Rambla de les floristes v. SAGARRA, Josep
 M. de
La Rambla de les flors v. SOLER, Frederic
L'aranya v. GUIMERA, Àngel
La rappresentazione del dí del Giudizio v.
 BELCARI, Feo i ARALDO, Antonio
La rappresentazione del Figliuol prodigo v.
 CASTELLANI, Castellano
La rappresentazione della Passione I 242
La rappresentazione di Abramo e Isaac v.
 BELCARI, Feo
La rappresentazione di Barlaam e Josafat v.
 PULCI, Bernardo

- La rappresentazione di Rosana* I 242
La rappresentazione di Santa Guglielma v. PULCI, Antonia
La Raquel v. GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente
L'arbitrage v. MENANDRE
L'arca i la serp v. VINYES, Ramon
L'Archipel Lenoir v. SALACROU, Armand
L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie v. ARRABAL, Fernando
L'arcot v. ANTIFANES
La realització del drama wagnerià v. APPIA, Adolphe
La red v. LÓPEZ PINILLOS, José
La regina e gli insorti v. BETTI, Ugo
La Reina de Scoria v. VALLE, Federico della
La reina jove v. GUIMERA, Àngel
La Reine morte v. MONTHERLANT, Henry
La Renaixença II 248
La Répétition ou l'Amour puni v. ANOUILH, Jean
La resclosa v. IGLÉSÍAS, Ignasi
La resistible ascensió d'Arturo Ui v. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui
La resurrecció de Llázter v. GUIMERA, Àngel
La revolta del carnisser v. ARTAUD, Antonin
La revoltosa v. FERNÁNDEZ SHAW, Carlos LÓPEZ SILVA, José
L'argolla v. IGLÉSÍAS, Ignasi
L'amera v. HERONDES
La ROCHEFOUCAULD, François de II 14
La Rodiana v. CALMO, Andrea
La romagnola v. SQUARZINA, Luigi
La ronda v. Reigen
La rosa de papel v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
La Rosons v. MESTRES, Apel·les
LARRA, Mariano José de II 223, 224, 225, 226-228, 230, 231, 247
 – *Macías* II 225, 226-228, 230, 231
 – *No hay más mostrador* II 247
Larrun III 363
L'art del teatre v. *Die Kunst des Theaters*
L'Article 330 v. COURTELINÉ, Georges
La sabata de setí v. *Le Soulier de satin*
Las aceitunas v. RUEDA, Lope de
La sacerdotessa v. APOL-LODOR DE GELA
La sacrificada v. APOL-LODOR
La sala d'espera v. GUIMERA, Àngel
La santa espina v. GUIMERA, Àngel i MOREIRA, Enric
La Santa Virreina v. PEMÁN, José María
La Sauvage v. ANOUILH, Jean
Las bizarrías de Belisa v. LOPE DE VEGA, Félix
- LASCA* I 164, 165, 190
La scala v. ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria
Las cartas boca abajo v. BUERO VALLEJO, Antonio
L'asceta transformada en betària v. BODHAYANA
La Scolastica v. ARIOSTO, Ludovico
Las cuatro barbas de sangre v. BAIGUER, Víctor
La Seconde Existence du Champ de Tatenberg v. GATTI, Armand
La Seconde Surprise de l'amour v. MARIVAUX, Pierre Chamblain de
L'ase d'or v. APULEV
La seduída v. HERONDES
La segona porta a l'esquerra v. POPOVIC, Aleksandar
La señorita de Trévelez v. ARNICHEs, Carlos
La senyoreta Júlia v. Fröhen Julie
La Serrure v. TARDIEU, Jean
La Servante maîtresse II 65
La set de la terra v. CAYROL, Antoni
Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho v. GRAU, Jacinto
Las galas del difunto v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Las hijas del Cid v. MARQUINA, Eduard
La signora è da buttare v. Fo, Dario
La signora Morli unae due v. PIRANDELLO, Luigi
La simbomba fosca v. PORCEL, Baltasar
La sirena v. PIN I SOLER, Josep
La sirena varada v. CASONA, Alejandro
LASKE II 274
LASKER SCHÜLLER, Else III 240
 – *Die Wapper* III 240
Las máscaras v. PÉREZ DE AYALA, Ramón
La sogra v. APOL-LODOR
La sogra v. TERCENCI ÀFER, Publi
La Soif et la Faim v. IONESCO, Eugène
La Soirée des Proverbes v. SCHÉHADÉ, Georges
La soldadesca v. ENCINA, Juan del
La Souriante Mme. Beudet v. AMIEL, Denys i OBEY, André
La spada fatale v. VERUCCI
Las personas decentes v. GASPARD, Enrique
L'assaig v. HSIA IEN
Las salvajes en Puente San Gil v. MARTÍN RECIJERDA, José
L'assassinat de la senyora Abril v. SAGARRA, Josep M. de
L'assemblée de les dones v. ARISTÒFANES
L'Assommoir v. ZOLA, Émile
Las Spagnuolas v. CALMO, Andrea

- LASSUS, Roland de I 203
Last to go v. PINTER, Harold
La subjacció de les dones v. MILL, John Stuart
La Suivante v. CORNEILLE, Pierre
La Surprise de l'amour v. MARIVAUX, Pierre Chamblain de
La tabernera y las tinajas v. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María
L'ataconador v. HERONDES
La Talanata v. ARETINO, Pietro
La tartarea v. BRICCIO, Giovanni
La tartaruca v. BRICCIO, Giovanni
La taverna v. VIDAL I VALENCIANO, Eduard I ARÚS, Rossend
L'ateista fulminato I 277
La tempestat v. *The Tempest*
La terra gastada v. ELIOT, T.S.
La Terre est ronde v. SALACROU, Armand
La Tertulia v. MUNIBE, Francisco Javier de
La teta gallinaire v. CAMPRODON, Francesc
La Tête des autres v. AYMÉ, Marcel
La Thébaïde ou les Frères ennemis v. RACINE, Jean
La tia Teclera o una senyora ressentida v. PIN I SOLER, Josep
La tierra de Jauja v. RUEDA, Lope de
L'atmosfera scenica futurista v. DEPERO, Fortunato i PRAMPOLINI, Enrico
La tornada d'en Titió v. CAMPRODON, Francesc LATORRE, Carlos II 226, 234
La Tosca v. SARDOV, Victorien
La tragèdiade Don Joan v. PALAU I FABRE, Josep
La tragèdia de l'home v. Az ember tragediaja
La tragèdia espanyola v. *The Spanish Tragedy*
La tragèdia optimista v. VITKNEVSKI, Vsevolod V.
La Tragèdiadu Roi Christophe v. CÉSaire, Aimé
La Turca v. DELLA PORTA, Giovambattista
La Tuta i la Ramoneta v. VILLALONGA, Llorenç
LATXA III 361
LAUAXETA III 361
L'auca del senyor Esteve v. RUSIÑOL, SANTIAGO
Laudes Evangeliorum I 240
Laudesi della beata Vergine I 237
L'augellin belverde v. GOZZI, Carlo
LAURENTS, Arthur III 176
L'Aurore en rouge et noir v. ARRABAL, Fernando
La utopia v. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
La valquiria v. WAGNER, Richard
La Valse des Toréadors v. ANOUILH, Jean
La vaquera de la Finojosa v. EGUILAZ, Luis de
La vaquera de la piga rossa v. SOLER, Frederic
L'avar v. *L'Avare*
L'Avare v. MOLIÈRE
La vedova v. SELVATICO, Riccardo
La vedova scaltra v. GOLDONI, Carlo
L'Avenç II 244
La venda v. UNAMUNO, Miguel de
La vendetta amorosa v. VERUCCI
La Venetiana v. ANDREINI, Giovan Battista
La Veneciana I 155, 161-162, 182
La venganza de Don Mendo v. MUÑOZ SECA, Pedro
La Vengeance d'une orpheline russe v. ROUSSEAU, Henri
La ventura di Zanne e Pascariello v. BRICCIO, Giovanni
La verbena de la Paloma v. VEGA, Ricardo de la
La verdad sospechosa v. RUIZ DE ALARCÓN, Juan
La Verge de les Mercès v. ÀNGELON, Manuel
La Visita v. FERRANDIS D'HERÈDIA, Joan
L'Aveu v. ADAMOV, Arthur
La vida conyugal v. AUB, Max
La vida de Galileu v. *Leben des Galilei*
La vida es sueño v. CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO
La Vie de Marianne v. MARIVAUX, Pierre Chamblain de
La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai v. GATTI, Armand
La Vie parisienne v. MELHAC, Henri i HALÉVY, Ludovic
La Ville v. CLAUDEL, Paul
La Ville dont le prince est un enfant v. MONTHERLANT, Henry
La vinguda de la infanta v. VILLALONGA, Llorenç
La visita a Obara v. MOTOKIYO, Zeami
La viuda v. VILANOVA, Emili
La vindeta v. PIN I SOLER, Josep
La Voix humaine v. COCTEAU, Jean
LAWSON, John Howard III 165, 170, 242-243
– *Processional* III 165
La zapatera prodigiosa v. GARCÍA LORCA, Federico
La zitella v. BERTOLAZZI, Carlo
La zolfara v. GIUSTI-SINOPOLI, Giuseppe
Lazzaro v. PIRANDELLO, Luigi
Le acque v. JOPPOLO, Beniamino
Le Barbier de Séville v. BEAUMARCHAIS, Pierre-

- Augustin Caron de
Le baruffe chiozote v. GOLDONI, Carlo
 LEBEL, Jean-Jacques III 327, 328-329
Le Bel Indifférent v. COCTEAU, Jean
Leben des Galilei v. BRECHT, Bertolt
 LE BORNE, Fernand II 251
 – *La Catalane* II 251
Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron v.
 ANOUÏH, Jean
Le Bourgeois gentilhomme v. MOLIÈRE
Le Bourgeon v. FEYDEAU, Georges
Le Bourreau du Pérou v. RIBEMONT-DESSAIGNES,
 Georges
Le Bourru bienfaisant v. GOLDONI, Carlo
Le bugie con le gambe lunghe v. DE FILIPPO,
 Eduardo
Le Cadavre encerclé v. YACINE, Kateb
Le Cavalier seul v. AUDIBERTI, Jacques
Le Chandelier v. MUSSET, Alfred de
Le Châtiment v. RIVET, Gustave
L'Échange v. CLAUDEL, Paul
Le Cid v. CORNEILLE, Pierre
Le club champenois v. LABICHE, Eugène
 LECOQ, Charles II 277
 – *Dia i nit* II 277
 – *Giroflé-Girofla* II 277
Le Cocu magnifique v. CROMMELYNCK, Fernand
Le Coeur à gaz v. TZARA, Tristan
L'École des Bouffons v. GHELDERODE, Michel
 de
L'École des femmes v. MOLIÈRE
L'École des maris v. MOLIÈRE
L'École des Veuves v. COCTEAU, Jean
Le Commissaire est bon enfant v. COURTELINE,
 Georges
 LECOMTE, Valleran I 236; II 7
L'Écossaise v. MONTCHRESTIEN, Antoine de
Le Couronnement v. ARRABAL, Fernando
Le Député de Bombignac v. BISSON, Alexandre
Le Dernier Empereur v. BLOCH, Jean Richard
Le Désir attrapé par la queue v. PICASSO,
 Pablo
Le Dindon v. FEYDEAU, Georges
Le Docteur amoureux v. MOLIÈRE
Le Docteur pédant v. MOLIÈRE
Le due commedia in commedia v. ANDREINI,
 Giovan Battista
 LEE, Canada III 331
 LEE MASTERS, Edgar III 158
Le Favole v. LEONARDO
L'Effet Glapion v. AUDIBERTI, Jacques
Le Fils naturel v. DIDEROT, Denis
Le Garçon et l'Aveugle I 139
Leggenda de Sancto Tomasio I 240
L'egoïsta v. BERTOLAZZI, Carlo
Le Goûter des généraux v. VIAN, Boris
Le Grand Cérémonial v. ARRABAL, Fernando
 LEIBNITZ, Gottfried W. II 79
 LEICESTER, comte de II 102
 LEIGH, Vivien II 149
Lei lu v. TSAO-LU
Le Jardin des Délices v. ARRABAL, Fernando
 LEJARRAGA, María III 382
Le Jeu d'Adam I 233
Le Jeu de la Fenillee I 234
Le Jeu de l'amour et du hasard v. MARIVAUD,
 Pierre Chamblain de
Le Jeu de Robin et Marion I 234
Le Jeu de Saint Nicolas I 233, 234
 LEKUONA, J.M. III 360
Le Labyrinthe v. ARRABAL, Fernando
Le Légataire universel v. REGNARD,
 Jean-François
Le Livre de Christophe Colomb v. CLAUDEL, Paul
 i MILHAUD, Darius
L'Éloi v. GUIMERA, Angel
 LE MAÎTRE, Antoine II 15
Le Maître de Santiago v. MONTERLANT,
 Henry
Le Malade imaginaire v. MOLIÈRE
Le mal court v. AUDIBERTI, Jacques
Le Mariage de Figaro v. BEAUMARCHAIS, Pierre-
 Augustin Caron de
Le Mariage forcé v. MOLIÈRE
L'embriac v. HERONDES
Le médecin malgré lui v. MOLIÈRE
Le Médecin volant v. MOLIÈRE
Le menteur v. CORNEILLE, Pierre
Le messere v. GOLDONI, Carlo
Le metamorfosi I 212
L'Emigré de Brisbane v. SCHÉHADÉ, Georges
Le Miracle de Saint Antoine v. MAETERLINCK,
 Maurice
Le Miracle de Théophile v. RUTEBEUF
Le Miroir v. SALACROU, Armand
Le Misanthrope v. MOLIÈRE
L'Empereur de Chine v. RIBEMONT-DESSAIGNES,
 Georges
L'endema de bodes v. POUS I PAGÉS, Josep
L'enemic v. POUS I PAGÉS, Josep
Le Neveu de Rameau v. DIDEROT, Denis
 LENGELFELD, Charlotte von II 204
L'engendrement de Don Jaime v. SOLER,
 Frederic

- LENORMAND, Henri-René II 301, 302;
III 188
– *Le Simonin* III 188
Le Nouveau Locataire v. IONESCO, Eugène
Le novantone distrazie I 212
L'enverinadora v. ANTIFANES
LENZ, Jakob Michael II 196, 211
– *Der Hofmeister* II 196, 295
– *Die Soldaten* II 196
Léocadia v. ANOUILH, Jean
LÉON, A. III 359
LEONARDO I 160
– *Le Favole* I 160
LEONARDO DA VINCI I 166; II 202
Leone und Lena v. BÜCHNER, Georg
LEONE DEI SOMMI I 168, 169
LEONICO, Angelo II 28
– *Il soldato* II 28
LEONOV, Leonid M. III 80, 81
– *Skutarski* III 80
LEOPARDI, Giacomo I 73; II 150, 217;
III 130
– *Zibaldone* I 73
Le origini della tragedia e del tragico v.
UNTERSTEINER, Mario
Le Pain de ménage v. RENARD, Jules
Le Pain dur v. CLAUDEL, Paul
Le Paquebot Tenacity v. VILDRAC, Charles
Le Paysan parvenu v. MARIVAUX, Pierre
Chamblain de
Le Pédant joué v. BERGERAC, Cyrano de
Le Père de famille v. DIDEROT, Denis
Le Père humilié v. CLAUDEL, Paul
Le Personage combattant ou Fortissimo v.
VAUTHIER, Jean
Le Petit Café v. BERNARD, Tristan
Le Philosophe sans le savoir v. SEDAINE,
Michel-Jean
Le Piéton de l'aire v. IONESCO, Eugène
Le Ping-Pong v. ADAMOV, Arthur
Le plaisir de rompre v. RENARD, Jules
L'Épreuve v. MARIVAUX, Pierre Chamblain
de
Le Printemps 71 v. ADAMOV, Arthur
Le Professeur Taranne v. ADAMOV, Arthur
L'erede v. DE FILIPPO, Eduino
Le Régal des Dames I 224
Le Rhinocéros v. IONESCO, Eugène
LERMONTOV, Mikhaïl II 216, 280
– *Maskarad* II 216, 280
Le Roi v. CAILLAVET, Armand de
Le Roi Bombance v. MARINETTI, Filippo
Tommaso
Le Roi Candaulé v. GIDE, André
Le Roi s'amuse v. HUGO, Victor
Le Roi se meurt v. IONESCO, Eugène
Le Roman comique v. SCARRON, Paul
Le Rozeno v. TRAVERSI, Giannino Anton
Les v. OSTROVSKI, Aleksandr N.
Les actes del procès v. ANET, Claude
LESAGE, Alain-René I 212, 226; II 67,
70-71; III 5, 6
– *Crispin rival de son maître* II 70
– *Turcaret* II 70, 71
Les alegres casades de Windsor v. *The Merry
Wives of Windsor*
Les Amants magnifiques v. MOLIÈRE
Les âmes du Purgatoire v. MÉRIMÉE, Prosper
Les amelles del Vallès v. ARNAU, Josep Maria
Les ancêtres redoublent de férocité v. YACINE,
Kateb
Les Aubes v. VERHAEREN, Émile
Les aveugles v. MAETERLINCK, Maurice
Les bacants v. EURIPIDES
Les Bâtisseurs d'Empire v. VIAN, Boris
Les bodes d'en Ciril-lo v. VILANOVA, Emili
Les bons villageois v. SARDOU, Victorien
Les Boulingrins v. COURTELINE, Georges
Les Bourgeois de Pont-Arcy v. SARDOU,
Victorien
Les bruxes de Salem v. MILLER, Arthur
Les Caprices de Marianne v. MUSSET,
Alfred de
Les carbasses de Mont-Roig v. SOLER, Frederic
Les chaises v. IONESCO, Eugène
Le schiave v. VERUCCI
Les côfores v. ÈSQUIL
L'escola de les dones v. *L'École des femmes*
Les Criades v. *Les Bonnes*
Les danaïdes v. FRÏNIC i ÈSQUIL
Les Deux Amis v. BEAUMARCHAIS, Pierre-
Augustin Caron de
Les Deux Bourreaux v. ARRABAL, Fernando
Les deux timides v. LABICHE, Eugène
Les dones de Traquis v. SÔFOCLES
Les dones sàvies v. *Les Femmes savantes*
Les Eaux et les Forêts v. DURAS, Marguerite
Les Épiphanies v. PICHETTE, Henri
Le Serin muet v. RIBEMONT-DESSAIGNES,
Georges
Les esposalles de la mort v. BALAGUER, Victor
Les emnèides v. ÈSQUIL
Les Fâcheux v. MOLIÈRE
Les Fausses Confidences v. MARIVAUX, Pierre

- Chamblain de
Les Femmes savantes v. MOLIÈRE
Les fiancés du Havre v. SALACROU, Armand
Les flots du désert v. BROSSA, Jaume
Les Fourberies de Scapin v. MOLIÈRE
Les Gaïetés de l'Escadron v. COURTELINE, Georges
Les garses v. IGLÉSIAS, Ignasi
Les géorgiques v. VIRGILI MARÓ, Publi
Les granotes v. ARISTÓFANES
Les històries de la família Day v. CROUSE, Russell i LINDSAY, Howard
Le Sicilien ou l'Amour peintre v. MOLIÈRE
Le Silence v. SARRAUTE, Nathalie
Le Simoun v. LENORMAND, Henri-René
Les invités du Bon Dieu v. SALACROU, Armand
Les joies de la Rose v. SOLER, Frederic
Les Juives v. GARNIER, Robert
 LESKOV, Nicolai S. III 20
 – *L'esquerrà* III 20
Les Lacènes v. MONTCHRESTIEN, Antoine de
Les Mamelles de Tirésias v. APOLLINAIRE, Guillaume
Les mans brutes v. SARTRE, Jean-Paul
Les Mariés de la tour Eiffel v. COCTEAU, Jean
Les Maxibules v. AYMÉ, Marcel
Les mil i xna nits II 92
Les misèries de Monsiú Travet v. BERSEZIO, Vittorio
Les modes v. SOLER, Frederic
Les monges de Sant Aimant v. GUIMERA, Àngel
Les Monstres sacrés v. COCTEAU, Jean
Les mosques v. SARTRE, Jean-Paul
Les negres v. GENET, Jean
Les noces de Fígaro v. *Le Mariage de Figaro*
Les Nuits de la Colère v. SALACROU, Armand
Le Soldat et la Sorcière v. SALACROU, Armand
Le Soutier de satin v. CLAUDEL, Paul
Les Paralipòmènes d'Ubu v. JARRY, Alfred
Les Parents terribles v. COCTEAU, Jean
L'espartana v. APOL·LÓDOR
Le Spectateur français II 68
L'esperit de la terra v. Erdgeist
Les Paravents v. GENET, Jean
Les píndoles de Holloway o La pau d'Espanya v. SOLER, Frederic
Les Plaideurs v. RACINE, Jean
Les Pléiades v. EURÍPIDES
Les Polonais v. MORIN, Charles
L'exposizione universale v. SQUARZINA, Luigi
Les Précieuses ridicules v. MOLIÈRE
L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français v. ATTINGER, Gustave
Les pubilles i els berens v. ARNAU, Josep Maria
Les Quatre Vérités v. AYMÉ, Marcel
L'esquella de la Torratxa v. SOLER, Frederic
L'esquerrà v. LESKOV, Nicolai S.
Les Retrouvailles v. ADAMOŮ, Arthur
Les Serments indiscrets v. MARIVAUX, Pierre Chamblain de
Lessecadivres v. SIST, Joani PERES DE PASTRANA, Joan
Lesseu edats v. SIST, Joani PERES DE PASTRANA, Joan
 LESSING, Gotthold Ephraim II 24, 79-82, 187, 193, 255, 256; III 232
 – *Der Freigeist* II 79
 – *Der junge Gelehrte* II 79
 – *Die Juden* II 79
 – *Emilia Galotti* II 80
 – *Faust* II 79
 – *Hamburgische Dramaturgie* II 81, 193, 255
 – *Laocoon o els límits de la pintura i de la poesia* II 81
 – *Minna von Barnhelm* II 80
 – *Miss Sarah Sampson* II 79-80
 – *Nathan der Weise* II 80-81
 – *Philotes* II 79
 Lessing Theater II 263
Les suplicants v. ÈSQUIL i EURÍPIDES
L'estanyer polític v. HOLBERG, Ludwig
L'estat de setge v. CAMUS, Albert
Les temptacions de Sant Antoni v. SOLER, Frederic
Les Tesmoforiques v. ARISTÓFANES
Les traquinies v. *Les dones de Traquis*
Les Treize Soleils de la Rue Saint-Blaise v. GATTI, Armand
L'estrella dels miracles v. SAGARRA, Josep M. de
Les tres germanes v. *Tri Sestry*
Les tres monedes v. FILEMON
Les troians v. EURÍPIDES i *Troades*
Les trois Docteurs rivaux v. MOLIÈRE
L'estudiant de Vic v. GUAL, Adrià
Les vespes v. ARISTÓFANES
Les vinyes del Priorat v. SAGARRA, Josep M. de
Les xiques de l'entresuelo v. ESCALANTE, Eduard
L'Été v. WEINGARTEM, Romain
Le Testament du Père Leleu v. MARTIN DU GARD, Roger
Le Théâtre du Peuple v. ROLLAND, Romain
Le Théâtre et son double v. ARTAUD, Antonin
L'Étoile au front v. ROUSSEL, Raymond

- L'Étourdi* v. MOLIÈRE
L'Étranger au Théâtre v. ROUSSIN, André
Le Treizième Arbre v. GIDE, André
Le Tricycle v. ARRABAL, Fernando
Le Triomphe de l'amour v. MARIVAUD, Pierre
 Chamblain de
Lettera a Silvestro da Prato v. CARO, Anibal
Lettere facete v. BELANDO
Lettre à d'Alembert sur les spectacles v. ROUSSEAU,
 Jean-Jacques
Lettre morte v. PINGET, Robert
L'eunuc v. MENANDRE
L'eunuc v. TERCENI À FER, Publi
Le vergini v. PRAGA, Marco
 LEVETZOW, Ulrike von II 198
Le Viol de Lucrèce v. OBEY, André
Le voci di dentro v. DE FILIPPO, Eduardo
Le Voyage de Monsieur Perrichon v. LABICHE,
 Eugène
Le Voyageur sans bagages v. ANOUILH, Jean
 LEWIS, Matthew G. II 199; III 242
L'excès de Don Joan foll v. PALAU FABRE, Josep
 Lexi v. TXEKHOV, Anton Pavlovitx
L'hereu i la forastera v. SAGARRA, Josep M. de
L'hereu jutjat v. APOL-LODOR
L'hermano Bunyol v. ROBRENYO, Josep
L'HERMITE, Tristan v. TRISTAN L'HERMITE,
 François
L'héro v. RUSINOL, Santiago
L'Heureux Stratagème v. MARIVAUD, Pierre
 Chamblain de
L'hème de l'orgue v. RUSINOL, Santiago
L'hème sense atributs v. MUSIL, Robert
L'hort dels cirerers v. VITXNEVI SAD
L'hostal de la Glòria v. SAGARRA, Josep M. de
L'hostalera v. La Locandiera
L'Hôtel du Libre-Échange v. FEYDEAU, Georges
L'buracà v. MONTORIOL, Carme
L'Hurluberlu v. ANOUILH, Jean
L'Hypothèse v. PINGET, Robert
Liceistes i «Cruzados» v. SOLER, Frederic, i
 CARRERAS, Enric
Li diversi linguaggi v. VERUCCI
Liebelei v. SCHNITZLER, Arthur
 LIEBKNECHT, Karl II 289; III 241, 246
 LIERN, Rafael M. de II 247
Life with Father v. CROUSE, Russell i
 LINDSAY, Howard
Life with Mother v. CROUSE, Russell i
 LINDSAY, Howard
Ligazón v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
 Lila Weneda v. SLOWACKI, Julius
Liliom v. MOLNÁR, Ferenc
Lille Eyolf v. IBSEN, Henrik
 LILLO, George II 186-187
 – *The London Merchant* II 186-187
L'illusion comique v. CORNEILLE, Pierre
L'Imposteur v. Tartuffe
L'impromptu de Versailles v. MOLIÈRE
 LINARES RIVAS, Manuel III 382, 390
L'inavvertito v. BARBIERI, Niccolò
L'inconnue d'Arras v. SALACROU, Armand
 LINDSAY, Howard III 175
 – *Les històries de la família Day* III 175
 – *Life with Father* III 175
 – *Life with Mother* III 175
L'intercanvi v. L'Échange
L'interesse v. SECCHI, Niccolò
L'intrigant v. HOLBERG, Ludwig
L'intruse v. MAETERLINCK, Maurice
L'Invasion v. ADAMOV, Arthur
Liolà v. PIRANDELLO, Luigi
L'ipocrito v. ARETINO, Pietro
Listrata v. ARISTÓFANES
Li stroppiati v. VERUCCI
Little Murder v. FEIFFER, Jules
 LITTLEWOOD, Joan III 312
 – *El diari de la senyora Wilson* III 312
 – *What a Lovely War!* III 312
Live Like Pigs v. ARDEN, John
 Living Theatre III 287, 311, 335-340, 341
 – *Antigona* III 338-339
 – *Mysteries and Smaller Pieces* III 338
 – *Paradise Now* III 338, 339
Lladres! v. IGLÉSÍAS, Ignasi
 LLADRÓ, Rafael II 247
 LLAGUNO Y AMÍROLA II 38
 – *Atalía* II 38
 LLANAS, Albert II 246, 247
 – *Don Gonzalo o l'orgull del ge* II 247
 – *El marquès de Santa Llúcia* II 247
 – *La germana gran* II 247
 – *No es tan fiero...* II 247
 LLANDERAS, Nicolás de las III 372
Llàntia que s'apaga v. CARNER, Josep
Llegenda de boires v. VINYES, Ramon
 LLIB X I 145, 265
Llibre dels morts I 10
 LLORENÇ EL MAGNÍFIC v. MÈDICI, Lorenzo de
 LLORENS, Vicente II 236
 LLUCH, Felipe III 396
 LLUÍS XIII II 8
 LLUÍS XIV I 223; II 5, 6, 14, 15, 23, 43, 44,
 52, 62, 71, 184; III 18, 21, 190

- LULL, Ramon I 252
Llums de la ciutat v. CHAPLIN, Charles
 LOCATELLI, Basilio I 213, 215
 LOCATELLI, Domenico I 223
L'Occasion v. MÉRIMÉE, Prosper
Lo cunto de li cunti v. BASILE, Giambattista
Locus Solus v. ROUSSEL, Raymond
Lo desengany v. FONTANELLA, Francesc
 LODGE, Thomas II 140
 – *Rosalynde* II 140
L'Oeuf v. MARCEAU, Félicien
L'Oeuvre d'art vivante v. APPIA, Adolphe
L'Oeuvre des Athlètes v. DUHAMEL, Georges
Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sèsar en les matinas de Nadal I 255
Lo invisible v. AZORÍN
Loire v. OBEY, André
L'Oiseau bleu v. MAETERLINCK, Maurice
 LOMBARDI, Bernardino I 219
 – *L'Alchimista* I 219, 220
L'ombra v. TXVARTS, Evgueni
L'Ombre v. GREEN, Julien
L'oncle Vania v. *Diadía Vania*
Long Day's Journey into Night v. O'NEIL, Eugene
Lontano v. PIRANDELLO, Luigi
Look back in Anger v. OSBORNE, John James
L'òpera de tres vals v. *Die Dreigroschenoper*
 LÓPEZ, Simón II 39
 – *Pantoja* III 39
 LÓPEZ ABENTE, Gonzalo III 369
 LÓPEZ BERNAGOSI, Innocenci II 243
 LÓPEZ CASANOVA, Arcadio III 373
 LÓPEZ HEREDIA, Irene III 388
 LÓPEZ PINILLOS, José III 378
 – *El pantano* III 378
 – *Esclavitud* III 378
 – *La red* III 378
 – *Pármeno* III 378
 LÓPEZ RUBIO, José III 396
 – *Celos del aire* III 396
 LÓPEZ SILVA, José III 384
 – *La revoltosa* III 384
 LORCA v. GARCÍA LORCA, Federico
 Lord Admiral's Men II 102
 Lord Chamberlain's Men II 102, 106
L'or del Rin v. WAGNER, Richard
 LOREDANO, Francesco I 192
Lorenzaccio v. MUSSET, Alfred de
 Lorenzo il Magnifico v. MÈDICI, Lorenzo de
 LORET I 225
L'Orphélin de la Chine v. VOLTAIRE
Lorsque l'enfant paraît v. ROUSSIN, André
Los amantes de Teruel v. HARTZENBUSCH, Juan Eugenio
Los arboles mueren de pie v. CASONA, Alejandro
Los caballeros de la Banda o Mudarra v. ALTÉS i CASALS, Francesc
Los caciques v. ARNICHEs, Carlos
 Loschi II 28
 – *Achilleis* II 28
Lo Schiaretto v. ANDREINI, Giovan Battista
Los cigarrates de Toledo v. TIRSO DE MOLINA
Los condenados v. GALDÓS, Benito Pérez
Los criados v. RUEDA, Lope de
Los cuernos de don Friolera v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Los engaños v. RUEDA, Lope de
Los hechos de Garcilaso v. VEGA, Félix Lope de
Los hijos de la piedra v. HERNÁNDEZ, Miguel
Los inocentes de la Moncloa v. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María
Los intereses creados v. BENAVENTE, Jacinto
Los lacayos ladrones v. RUEDA, Lope de
Los medios serres v. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
Los miedosos valientes v. APARICIO, Antonio
Los milagros del jornal v. ARNICHEs, Carlos
Los pedantes v. MUNIBE, Francisco Javier de
Lo Sposalizio v. VIVIANI, Raffaele
Los salvadores de España v. ALBERTI, Rafael
Los santos v. SALINAS, Pedro
Los semidiosos v. OLIVER, Federico
Los sentados v. HERNÁNDEZ, Miguel
L'ostaria di Velletri v. BRICCIO, Giovanni
L'Otage v. CLAUDEL, Paul
Lasta fino all'alba v. BETTI, Ugo
 LOURENZO, Manuel III 374
 LOUVERTURE, Toussaint III 332
 LOVARINI, Emilio I 152, 154-155, 156, 157, 158, 161, 180
Love for Love v. CONGREVE, William
Love's Labour's Lost v. SHAKESPEARE, William
Love's Sacrifice v. FORD, John
 LUCA I 97
 LUCA DE TENA, Cayetano III 396
 LUCA DE TENA, Juan Ignacio III 396
 – *¿Dónde vas, Alfonso XII?* III 396
 – *¿Dónde vas, triste de ti?* III 396
Luces de bohemia v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
 LUCI, Cònsul I 98
 LUCIÀ II 167, 168
 – *El misantrop* II 167
Lucienne et le Boucher v. AYMÉ, Marcel

- LUCRÈCIA II 34
Lucrècia v. RAMIS I RAMIS, Joan
Lucurgus v. NEVI, Gneus
Ludius v. ANDRÒNIC, Luci Livi
 LUDOVIC EL MORO I 142
 LUGNÉ-POË, Aurélien II 304; III 180, 181, 224
 LUGRIS FREIRE, Manuel III 368, 369, 372
 – *A Ponte* III 369
Luise Miller o Kabale und Liebe v. SCHILLER, Friedrich von
 LUKÁCS, György II 202
 LULLI, Giovanni Battista II 45, 52, 58, 61, 63, 64
L'última decisiva v. VITKNEVSKI, Vsevolod V.
L'última hora de Colom v. BALAGUER, Víctor
L'últim emperador v. *Le Dernier Empereur*
Lulù v. BERTOLAZZI, Carlo
Lumè di Sicilia v. PIRANDELLO, Luigi
L'umorismo v. PIRANDELLO, Luigi
 LUMUMBA III 332
 Lunatxarski, Anatoli V. II 281
 LUNTS, Lev III 20
 – *A Poet* III 20
 – *Vne zabona* III 20
L'ús de la matèria v. PEDROLO, Manuel de
 Luter III 49, 51
Luther v. OSBORNE, JOHN
 LUXEMBURG, Rosa II 289, 294; III 241
 LUZÁN II 38, 39
 – *Poética* II 38
 Lyceum Theatre II 262
 LYLE, John II 100, 101, 103
 – *Endimion, the Man in the Moon* II 100
 – *Euphues* II 103
 – *Gallathea* II 100
 – *Midas* II 100

Macbeth v. *The Tragedy of Macbeth*
Macbeth v. WELLES, Orson
 MACCHIAVELLI, Niccolò v. MAQUIAVEL
Macci gemini v. POMPONIU, Lucius
Maccus v. POMPONIU, Lucius
Maccus copo v. NOVIUS
Maccus exul v. NOVIUS
Maccus miles v. POMPONIU, Lucius
Maccus virgo v. POMPONIU, Lucius
 MACHADO, Antonio I Manuel III 205, 390, 394
 – *El hombre que murió en la guerra* III 394
Machinal v. TRAUDWELL, S.

Macías v. LARRA, Mariano José de
 MACLEISH, Archibald III 217
 – *J.B.* III 217
 MADACH, Imre II 221
 – *Az ember tragediája* II 221
Madame Sans-Gêne v. SARDOU, Victorien
 MAETERLINCK, Maurice II 268, 274, 278, 279, 284; III 128, 179, 180-181, 182, 183, 199, 203, 235, 361, 380, 382, 400, 401, 403, 404
 – *Interior* III 380
 – *La Mort de Titangiles* III 180
 – *Le Miracle de Saint Antoine* II 284; III 181
 – *Les Aveugles* III 180
 – *L'Intruse* III 180, 382, 401
 – *L'Oiseau bleu* III 181
 – *Monna Vanna* III 181
 – *Pelléas et Mélisande* III 180
 MAFFEI, Scipione II 29, 32
 – *Merope* II 29, 32
 MAGDALENO, Mauricio III 99
 – *Emiliano Zapata* III 99
 – *Trópico* III 99
Magie rouge v. GHELDERODE, Michel de
 Magliabecchi I 214
 MAGUM DE MONTAIGNE, René II 77
Mahabarata III 183
Mabomet v. VOLTAIRE
 MAIAKOVSKI, Vladímir II 278, 281, 282, 289; III 22, 80, 140, 256-259, 299
 – *Bania* III 22, 259
 – *Kolp* III 258-259
 – *Mistèria buff* III 257-258
 – *Vladímir Maiakovski* III 256
 MAINTENON, marquesa de I 223; II 5, 15, 23, 43
 MAIRET, Jean II 8
 – *Sophonisbe* II 8
 – *Sylvie* II 8
Mais n'te promènedonc pas toutteue! v. FEYDEAU, Georges
Major Barbara v. SHAW, George Bernard
Malatimadhava v. BHAVABHUTI
 MALDÀ, baró de v. AMAT, Rafael d'
Malenès v. CAMUS, Albert
 MALINA, Judith III 287, 311, 335, 336, 337, 338
 Mallarmé, Stéphane II 258
Mal pare! v. ROCA I ROCA, Josep
 MALRAUX, André II 307; III 99
 Maly Tear III 71

- Man and Superman* v. SHAW, George Bernard
 MANAS, Alfredo III 398
 – *La feria de Cuernicabra* III 398
Mancha que limpia v. ECHEGARAY, José de
 MANCINELLI, Gregorio I 206
Manekine v. BEAUMANOIR, Philippe de
Manfred v. BYRON, George
Manfred v. SCHUMANN, Robert
Manifest del Partit Comunista v. MARX, Karl
Manifesto della scenografia e coreografia futurista v. DEPERO, Fortunato i PRAMPOLINI, Enrico
Mankind v. SKELTON, John
 MANN, Klaus III 239
 MANN, Thomas III 205
Mann ist Mann v. BRECHT, Bertolt
Manon III 261
Ma non è una cosa seria v. PIRANDELLO, Luigi
 MAN RAY III 157
 MANRIQUE, Gómez I 261
 – *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* I 261
 MANTOVANO, Publio Filippo I 143, 146
 – *Il Formicone* I 143, 146-147
Many Loves v. WILLIAMS, William Carlos
 MANZANI, Francesco I 192
 MANZONI, Alessandro II 88
 MAO TSE-TUNG III 256, 321
 MAPHIUS DE RE I 176, 197
 MAQUIAVEL I 127, 128, 143, 144, 150-151, 161, 167, 180; II 31, 32, 105, 110, 119; II 125; III 253
 – *El príncip* I 127, 128, 151; II 125
 – *Histories florentines* II 31
 – *La Mandragola* I 144, 150-151
Máquinas! v. ORRIOLS, Álvaro de
 MARAGALL, Joan III 400, 403, 410
 – *Nausica* III 403, 410
 Marais v. II 8
 MARAT, Jean-Paul III 316
Marat-Sade v. *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, representats al teatre de l'hospici de Charenton, sota la direcció del marquès de Sade*
 MARCADÉ, Eustache I 235
Marçal Prior v. SAGARRA, Josep M. de
 MARCEAU, Félicien III 36
 – *La Bonne Soupe* III 36
 – *L'Oeuf* III 36
 MARCEL, Claudi I 100
 Marcel, Teatre de I 99
 MARCH, Huries II 241
 MARCIAL II 189
Mare Coraige i els seus fills v. *Muster Courage und ihre Kinder*
 MAREFANY, Joan Lluís III 399
 MARGARIDA, reina II 109-110
 Maria v. BABEL, Isaak
 MARIA, Manuel III 373
 – *Barriga verde* III 373
 – *Unba vez foi o trebón* III 373
 Maria Estuard v. SCHILLER, Friedrich von
 MARIA ESTUARD II 7, 31, 104
 Maria Magdalena v. HEBBEL, Friedrich
 Mariana Pineda v. GARCÍA LORCA, Federico
 Marianna v. DOLCE, Ludovico
 Maria Rosa v. GELABERT, Fructuós
 Maria Rosa v. GUIMERA, Àngel
 Maria Rosa v. MILLE, Cecil B. de
 Maria Rosa v. MORENO, Armando
 Maria Stuarda v. ALFIERI, Vittorio
Mar i cel v. GUIMERA, Àngel
Marina di Sorrento v. VIVIANI, Raffaele
 MARIÑAS DEL VALLE, Xenaro III 373, 374
 – *A revolta* III 373
 MARINETTI, Filippo Tommaso III 225
 – *Il suggeritore nudo* III 226
 – *Il teatro della sorpresa* III 225
 – *Il teatro sintetico futurista* III 225
 – *Il vulcano* III 226
 – *Le Roi Bombance* III 225
 – *Poupées électriques* III 225
 – *Prigionieri* III 226
 – *Simultanina* III 226
 MARIO, Emilio III 377, 378, 380
 Marion Delorme v. HUGO, Víctor
Marionette, che passione! v. ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria
Marito e moglie v. BETTI, Ugo
Mariucha v. PÉREZ GALDÓS, Benito
 MARIVAUX, Pierre Chamblain de I 183, 212, 214, 225, 226; II 67-73, 217, 306; III 405
 – *Arlequin poli par l'amour* II 68
 – *La Double Inconstance* II 69
 – *La Méprise* II 69
 – *La Seconde Surprise de l'amour* II 69
 – *La Surprise de l'amour* II 69
 – *La Vie de Marianne* II 68
 – *Le Jeu de l'amour et du hasard* II 69-70
 – *Le Paysan parvenu* II 68
 – *L'Épreuve* II 69
 – *Les Fausses Confidences* II 69

- *Les Serments indiscrets* II 69
 – *Le Triomphe de l'amour* II 69
 – *L'Hereux Stratagème* II 69
MARLOWE, Christopher II 99, 100, 102, 103-107, 110, 111, 136, 175, 176, 186, 198; III 248, 261, 305
 – *Edward II* II 106; III 248, 261
 – *Eros i Leandra* II 176
 – *Tamburlaine the Great* II 106, 107
 – *The Jew of Malta* II 106, 107, 136
 – *The Massacre at Paris* II 107
 – *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* II 107
 – *Tragical History of Doctor Faustus* II 106, 107; III 305
MARQUINA, Eduard III 383, 384, 390, 403
 – *Alondra* III 383
 – *Doña María la Brava* III 383
 – *El Gran Capitán* III 383
 – *Empírium* III 403
 – *En Flandes se ha puesto el sol* III 383
 – *La ermita, la fuente y el río* III 383
 – *Las hijas del Cid* III 383
 – *Teresa de Jesús* III 383
Marquis von Keith v. WEDEKIND, Frank
MARSTON, John II 177-178
 – *The Malcontent* II 177-178
 – *The Wonder of Women, or The Tragedie of Sophonisba* II 178
Marta la Romarantina v. CAÑIZARES, José de
Marta of the Lowlands II 251
MARTELO PAUMÁN, Evaristo III 368
Martes de carnaval v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 María del
MARTÍ L'HUMÀ I 256, 257
MARTIN, Karl-Heinz II 274, 275
MARTIN DU GARD, Roger II 269, 270; III 187, 205
 – *Jean Barois* II 269
 – *Le Testament du Père Leleu* III 187
Martine v. BERNARD, Jean-Jacques
MARTINELLI, Tristano I 183, 186, 198
 – *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin* I 198
MARTÍNEZ, Alfonso I 260-261
 – *Corbacho* I 260
MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco II 223, 224-226
 – *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos* II 225, 226
 – *Apuntes sobre el drama histórico* II 225
 – *La conjuración de Venecia* II 224, 225, 226, 228, 235
MARTÍNEZ RUIZ, José v. AZORÍN
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio III 382, 383
 – *Canción de cuna* III 382
 – *Don Juan de España* III 382
 – *Sueño de una noche de agosto* III 382
 – *Teatro de ensueño* III 382, 383
 – *Torre de marfil* III 382
MARTÍN RECUERDA, José III 398
 – *El teatrillo de don Ramón* III 398
 – *Las salvajes en Puente San Gil* III 398
MARTOGGIO, Nino III 110, 126, 127, 145
 – *Annata ricca, massaru contentu* III 146
 – *Aria del continente* III 146
 – *'A vilanza* III 146
 – *Cappidazzu paga tuttu* III 146
 – *San Giovanni decollato* III 145-146
 – *Sperduti nel buio* III 110
Marty v. CHAYEFESKY, Paddy
MARX, Karl II 168; III 44, 89, 194, 246, 249, 349, 350
 – *Manifest del Partit Comunista* III 44
Mary Magdalene v. DIGBY
Maschinenstürmer v. TOLLER, Ernst
Mask v. CRAIG, Edward Gordon
Masé v. Open Theatre
Maskarad v. LERMONTOV, Mikhail
Masques et buffons v. SAND, Maurice
Masques Ostendais v. GHOLDERODE, Michel de
Masse-Mensch v. TOLLER, Ernst
MASSINE, Leonida I 240
MASSINGER, Philip II 182
 – *A New Way to Pay Old Debts* II 182
 – *Two Noble Kinsmen* II 182
MASSIP, Paulino III 388
 – *Dño* III 388
 – *El báculo y el paraguas* III 392
 – *La frontera* III 392
MASSÓ I TORRENTS, Jaume III 402
 – *La fada* III 402
Mäster Olof v. STRINDBERG, August
Materterae v. AFRANI, Luci
Mathusalem v. GOLL, Yvan
Matilde d'Anglaterra v. SOLDEVILA, Ferran
Matrona d'Efes v. PETRONI
MATTEOTTI, Giacomo III 149
MAUGHAM, William Somerset II 274
MAULNIER, Thierry III 187
MAURA, Gabriel III 382
MAURIAU, François II 272
 – *Asmodeu* II 272
MAZAND, E. II 270

- Mazepa* v. SLOWACKI, Julius
 MAZZINI, Giuseppe III 114
McBird v. GARSON, Barbara
 McCULLERS, Carson, S. III 166
 – *The Wedding Party* III 167
Measure for Measure v. SHAKESPEARE, WILLIAM
Mechanische Kabarett v. SCHMIDT, Kurt,
 BOGLER, F.W. i TELTSCHER, Georg
Meczenstwo Piotra Obey'a v. MROZEK,
 Slawomir
Medea v. ACCI, Luci
Medea v. EURÍPIDES
Medea v. JEFFERS, Robinson
Medea v. SÈNECA, Luci Acneu
Medea exil v. ENNIUS, Quintus
Medea la encantadora v. BERGAMÍN, José
Médéo v. ANOUILH, Jean
Médée v. CORNEILLE, Pierre
 MÈDICI, Cosimo de I 163
 MÈDICI, els II 43
 MÈDICI, Lorenzino de I 164, 165
 MÈDICI, Lorenzo de I 141, 145, 150, 236,
 271
Médico volante v. DOMINIQUE
Meditationes vitae Christi v. SANT
 BONAVENTURA
Medora v. RUEDA, Lope de
Medus v. PACUVI, Marc
Megalensia v. ATTA, Titus Quintus
 MEHRING, Walter II 288
 – *Der Kaufmann von Berlin* II 288
 MEILHAC, Henri II 307; III 9
 – *La Belle Hélène* III 9
 – *La Vie parisienne* II 307
 MEININGEN DE SAXÒNIA, duc de II 255
 Meininger, companyia dels II 255-256, 265,
 267
Melaager v. ACCI, Luci
Mélite v. CORNEILLE, Pierre
 MELVILLE, Herman III 158,
*Memoria acerca de la dramática galega, causas de
 su poco desarrollo e influencia que en el mismo
 puede ejercer el Regionalismo* v. SALINAS, Galo
Mémoires d'un réalisateur v. TAIROV, Alexis
Menaechmi v. PLAUTE, Titus Maccius
Menalippa v. ENNIUS, Quintus
 MENANDRE I 8, 12, 23, 86-88, 89, 90, 101,
 102, 103, 107-108, 111, 112-113, 114,
 115, 116, 117, 118; II 74, 182
 – *El deixable* I 106
 – *El díscal* I 86-87
 – *La bella dels rínxols tallats* I 88
 – *La dona d'Andros* I 114, 115
 – *La dona de Perintos* I 115
 – *La dona de Samos* I 88
 – *L'adulador* I 115
 – *L'arbitratge* I 88
 – *L'eunuc* I 115
Menego v. *Dialogo facetissimo e ridicolissimo*
Mentre agonitzo v. FAULKNER, William
Mercadet v. BALZAC, Honoré de
Mercator v. PLAUTE, Titus Maccius
Mercure de France I 201, 225
Mercure galant I 201, 225
 Meres, Francis II 117
 MÉRIMÉE, Prosper II 216, 218, 234, 270
 – *La Carrosse du Saint-Sacrement* II 218
 – *La Jacquerie* II 218
 – *Les Âmes du Purgatoire* II 234
 – *L'Occasion* II 218
 – *Théâtre de Clara Gazul* II 218
 MERLINI I 180
Merope v. ALFIERI, Vittorio
Merope v. MAFFEI, Scipione
 MESALINA I 120
 MESEJO, Emilio III 384
 Mestre de Wakefield I 243, 245, 246
 – *Noah* I 244, 245
 – *Secunda Pastorum* I 244, 245-247
Mestre Oleguer v. GUIMERA, Àngel
 MESTRES, Apel·les III 403
 – *Els sense-cor* III 403
 – *Justícia!* III 403
 – *La presentalla* III 403
 – *La Rosons* III 403
 – *Picard* III 403
 – *Sirena* III 403
Metamorfosi v. OVIDI NASÓ, Publi
Meta oder die Pantomime der Örter v.
 SCHLEMMER, Oskar i Carl
 METASTASIO II 42; III 109, 110
 Metro Goldwin Mayer III 253
Metternich v. PEMÁN, José María
Metti, una sera a cena v. PATRONI-GRIFFI,
 Giuseppe
Metxane v. GORKI, Maksim
 MEYERHOLD, Vsevolod II 268, 275, 277,
 278-283, 294, 296, 307; III 19, 22, 72,
 181, 249, 257, 258, 265, 308, 321
 MEZZETIN I 221
Mia famiglia v. DE FILIPPO, Eduardo
Michael Kramer v. HAUPTMANN, Gerhard
 MICHEL, F. III 358, 359
 MICHEL, Jean I 235

- MICLACEVSKI, Constantin I 175
 MICKIEWICZ, Adam II 220; III 305
 – *Dziady* II 220; III 305
 MICO, Antonio Pietro I 193
 – *Vanto di un soldato* I 193
 Midas v. LYLY, JOHN
Middlenight v. CHAYEFESKY, Paddy
 MIDDLETON, Thomas II 152, 179-180
 – *The Changeling* II 179-180
 – *The Witch* II 152
 – *Women Beware Women* II 179
 MIGNONI III 382
 MIHURA, Miguel III 396
 – *Tres sombreros de copa* III 396
 MILA, Luís del I 257
 – *El Cortesano* I 257
 MILA I FONTANALS, Manuel II 241
 – *Fasque nefasque* II 241
 Miles *Gloriosus* v. PLAUTE, Titus Maccius
 MILHAUD, Darius III 186
 – *Le Livre de Christophe Colomb* III 186
 MILL, John Stuart III 53
 – *La subjecció de les dones* III 53
 MILLÁS-RAURELL, Josep M. III 407
 – *La llotja* III 407
 MILLE, Cecil B. de II 251
 – *Maria Rosa* II 251
 MILLER, Arthur II 288, 310; III 170-174
 – *After the Fall* III 174
 – *All my Sons* III 170
 – *A Memory of two Mondays* III 174
 – *A View from the Bridge* III 172-173
 – *Death of a Salesman* III 171-172, 176
 – *The Crucible* II, 288; III 172
 MILLER, Henry III 289-290
 – *Just Wild about Harry* III 289-290
 – *Trópics* III 290
 MILLER, Ron III 334
 MILSZ, O.W. III 32
 MILTON, John II 184-185; III 213
 – *Samson Agonistes* II 184-185
 Mime Troupe III 340
 MING III 84
Minna von Barnhelm v. LESSING, Gotthold
 Ephraim
Minnie la candida v. BONTEPELLI, Massimo
 Minobu I 294
 MINORU, Umewaka I 293, 295, 296
Minyons, ja bi som! v. FERRER FERNÁNDEZ,
 Josep Antoni
 MIOSI, Alexandre II 274
 MIQUIS, Alejandro III 383
Miracles de Notre-Dame par personnages I 234
Mirra v. ALFIERI, Vittorio
Miseria e nobilità v. SCARPETTA, Eduardo
Miss Sarah Sampson v. LESSING, Gotthold
 Ephraim
Misteri assumpcionista de València I 254
Misteri d'Adam i Eva I 256
Misteri de dolor v. GUAL, Adrià
Misteri de les deu Verges boges I 248
Misteri del Rei Herodes I 255
Misteri de Santa Àgata I 255-256
Misteri de Sant Eudald I 256
Mistèria buff v. MAIAKOVSKI, Vladímir
Misteri o Festa d'Elce I 254-255
Mistos v. ASÈNSIO D'ALCANTARA, Joaquim
 MISTRAL, Frederic II 236
Mitbridate v. RACINE, Jean
 MNESIMAC I 87
 MNESTER I 97
Mocedades del Cid v. CASTRO, Guillén de
 MODENA, Giacomo II 255; III 113
 MODENA, Gustavo I 159; III 111, 112,
 113-115, 116
 MOHOLY-NAGY, László III 230, 231
 – *Die Bühne im Bauhaus* III 230
 – *Theater, Zirkus, Vairété* III 230
Moi bednii Marat v. ARBUZOV, Aleksei
 MOLÈRE I 105, 137, 179, 185, 206, 212,
 217, 221, 226; II 6, 16, 18, 21, 39, 42,
 43-67, 69, 70, 74, 77, 85, 86, 90, 184,
 185, 187, 188, 246, 256, 265, 270, 271,
 280, 295, 301, 306; III 15, 18, 21, 31,
 32, 33, 70, 190, 228, 235, 361, 405
 – *Amphitryon* II 45, 61, 63; III 190
 – *Dépit amoureux* II 47
 – *Dom Juan ou le Festin de Pierre* II 45, 53,
 55-57, 58, 280, 295; III 32
 – *Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*
 II 48
 – *Georges Dandin ou le Mari confondu* I 217;
 II 46, 61, 62, 63, 265
 – *La Comtesse d'Escarbagnas* II 65
 – *La Critique de l'École de Femmes* II 52
 – *La Jalouse du Barboville* II 45, 46, 61, 63
 – *L'Amour médecin* II 46, 57-58
 – *La Pastorale comique* II 63
 – *La Princesse d'Élide* II 52
 – *L'Avare* II 61, 63, 301
 – *Le Bourgeois gentilhomme* II 61, 62, 64
 – *L'École des femmes* II 48-52, 53
 – *L'École des maris* II 48
 – *Le Docteur amoureux* II 45

- *Le Docteur pédant* II 45
- *Le Malade imaginaire* II 44, 61-62, 65-67, 90
- *Le Mariage forcé* II 52, 53
- *Le Médecin malgré lui* II 46, 62
- *Le Médecin volant* II 45, 46
- *Le Misanthrope* II 53, 58-61, 62; III 15
- *Les Amants magnifiques* II 64
- *Les Fâcheux* II 52
- *Les Femmes savantes* II 61, 62, 65
- *Les Fourberies de Scapin* II 64-65
- *Le Sicilien ou l'Amour peintre* II 63
- *Les Précieuses ridicules* II 47-48, 61
- *Les trois Docteurs rivaux* II 45
- *L'Étourdi* I 206; II 46-47
- *L'Impromptu de Versailles* II 52; III 131
- *Monsieur de Pourceaugnac* II 63-64
- *Plaisirs de l'Île enchantée* II 52
- *Psyché* II 64
- *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* II 48
- *Tartuffe* I 185; II 45, 53-55; III 18
- Molière v. BULGAKOV, Mikhail
- MOLINA v. TIRSO DE MOLINA
- MOLNÁR, Farkás III 230
- *Die Biühne im Bauhaus* III 230
- MOLNÁR, Ferenc III 69
- *Lilium* III 69
- MOMMSEN, Theodor I 95
- MONACI, Ernesto I 237, 239, 240
- *Crestomazia italiana de' primi secoli* I 237
- MONARCA, Ciro I 202, 213
- MONDAY, Anthony II 136
- *Zelanto* II 136
- MONDINI, Tommaso I 206
- MONDORY II 8
- Monna Vanna* v. MAETERLINCK, Maurice
- MONROE, Marilyn III 174
- Monsieur Bob'le* v. SCHÉHADÉ, Georges
- Monsieur chasse* v. FEYDEAU, Georges
- Monsieur de Pourceaugnac* v. MOLIÈRE
- Monsieur le Troubadec saisi par la débauche* v. ROMAINS, Jules
- MONTCHRESTIEN, Antoine de II 7
- *Aman* II 7
- *David* II 7
- *La Carthaginoise* II 7
- *L'Écossaise* II 7
- *Les Lacènes* II 7
- MONTMAYOR, Jorge de II 133
- *Diana enamorada* II 133
- MONTEVERDI, Claudio I 174, 221
- MONTHERLANT, Henry Millon de II 306; III 33, 193-196
- *Celles qu'on prend dans ses bras* III 193-194
- *Don Juan* III 196
- *Fils de personne* III 193
- *La Reine morte* III 194-195
- *La Ville dont le prince est un enfant* III 195
- *Le Maître de Santiago* III 195
- *Malatesta* III 196
- *Port-Royal* III 194
- MONTIANO II 39
- *Ataúlfo* II 39
- MONTORIOL, Carme III 407
- *L'abisme* III 407
- *L'buracà* III 407
- MOORE, George III 199
- MORA, José Joaquín II 223
- MORALES, José Ricardo III 395
- *Burlilla de Don Berrendo* III 395
- Moralnosc pani Dulskiej* v. ZAPOLSKA, Gabriela
- MORANDI, Luigi III 152
- MORATÍN v. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro i Nicolás
- MORAVIA, Alberto II 27
- *Beatrice Cenci* II 27
- Mörder, Haftung der Frauen* v. KOKOSCHKA, Oskar
- MORE, Thomas II 118
- MORENO, Armando II 251
- *Maria Rosa* II 251
- MORENO, Matilde III 386
- MORERA, Enric II 250, 251; III 402
- MORETO, Agustín I 287; III 405
- *El desdén con el desdén* I 287
- MORETTI, Marcello I 187
- MORGAN, Charles III 219
- *The Burning Glass* III 219
- *The Flashing Stream* II 219
- MORGENSTERN, Christian II 273
- MORIN, Charles III 223
- *Les Polonais* III 223
- MORIN, Henri III 223
- Morir por cerrar los ojos* v. AUB, Max
- Mort d'una mare* v. Mentre agonitzo
- Morte di Carnevale* v. VIVIANI, Raffaele
- MORTIER I 152, 154, 155, 158
- MORTIMER, lord II 106
- Mortis sense sepultura* v. SARTRE, Jean-Paul
- MOSCA, Gaspare III 123
- *I mafiosi* III 123

- Mossèn Anton a les muntanyes del Montseny v.
 ROBRENYO, Josep
 Mostellaria v. PLAUTE, Titus Maccius
 Motel v. VAN ITALLE, Jean-Claude
 MOTOKIYO, Zeami I 294, 295
 – *Aoi No Uye* I 295
 – *Kai* I 294
 – *La visita a Obara* I 295
 – *Seiganji* I 295
 – *Shusse Kagekiyo* I 295
 Mouchoir de nuages v. TZARA, Tristan
 Mourning Becomes Electra v. O'NEIL, Eugene
 MOZART, Wolfgang Amadeus II 74
 Mozart i Salieri v. PUIKIN, Aleksandr S.
 MOZOS, I. III 358, 362
 Mricakatica v. SUDRAKA
 MROZEK, Slawomir III 298, 303-304
 – *Indyk* III 304
 – *Karol, Strip-tease* III 303
 – *Meczenstwo Piotra Obey'a* III 303
 – *Na pelnym morzu* III 303
 – *Policja* III 303
 – *Tango* III 304
 Mrs. Warren's Profession v. SHAW, George
 Bernard
 Much Ado About Nothing v. SHAKESPEARE,
 William
 ¡Muérete y verás! v. BRETÓNDELOS HERREROS,
 Manuel
 Muerte en el barrio v. SASTRE, Alfonso
 MÚGICA, Gregorio III 361
 MÚJKA III 361
 MULET, Francisc I 290
 – *El amor de Melisendra* I 290
 – *La infanta Tellina i el rei Matarot* I 290
 MÜLLER, Adam II 208
 MÜLLER, Traugott II 290
 MUNIBE, Francisco Javier de III 360
 – *Anita* III 360
 – *Cartas Chriticas* III 360
 – *El Borracho Burlado, ópera cómica en caste-
 llano y bascuence* III 360
 – *El Carnaval* III 360
 – *El Mariscal en su fragua* III 360
 – *Gabon Saviac* III 360
 – *La Paz* III 360
 – *La Tertulia* III 360
 – *Los Pedantes* III 360
 – *Patelun* III 360
 MÚÑIZ, Carlos III 397
 – *El grillo* III 397
 – *El tintero* III 397
 – *Telarañas* III 397
 MUÑOZ MALDONADO, Juan II 233
 – *Antonio Pérez* II 233
 MUÑOZ SECA, Pedro III 385-386, 390
 – *La venganza de Don Mendo* III 386
 Muratori v. VIVIANI, Raffaele
 Murder in the Cathedral v. ELIOT, Thomas S.
 MURIA, Magí II 251
 Murmurco v. PUBLI SIRIUS
 MURNAU, Friedrich Wilhelm III 241
 – *Nosferatu el vampir* III 241
 MURRAY, Gilbert I 18
 MUSCO, Angelo III 110, 115, 126, 145, 147
 Music at Night v. PRIESTLEY, John Boynton
 MUSIL, Robert von II 220; III 68, 69, 201,
 254
 – *L'bome sense atributs* II 220; III 68
 – *Schwärmer* III 68, 69
 – *Vinzenz un die Freundin bedeutender
 Männer* III 68
 MUSSATO, Albertino II 27
 – *Eceniris* II 27, 28
 MUSSET, Alfred de II 216, 270;
 III 70, 121
 – *Il faut qu'une porte soi ouverte ou fermé*
 II 217
 – *Il ne faut jurer de rien* II 217
 – *Le Cbandelier* II 217
 – *Les Caprices de Marianne* II 217
 – *Lorenzaccio* II 217
 – *On ne badine pas avec l'amour* II 217, 262
 MUSSOLINI, Benito III 149
 MUSSORGSKI, Modest P. II 215
 Mutter Courage und ihre Kinder Mare Coratge v.
 BRECHT, Bertolt
 MUZO I 272
 My Fair Lady v. Pygmalion
 Mysl v. ANDRÈIEV, Leonid N.
 Mysteries and Smaller Pieces v. Living Theatre
 Nacht mit Gästen v. WEISS, Peter
 Na dne v. GORKI, Maksim
 «Naixement i apoteosi d'Horus» I 10
 NAMIKI GOHEI III II 97
 – *Kanjicho* II 97
 Na pelnym morzu v. MROZEK, Slawomir
 NAPOLEÓ II 87; III 232
 Napoli milionaria v. DE FILIPPO, Eduardo
 NAPOLITANO, Notturmo I 180
 – *Gaudio d'Amore* I 180
 NAPPI I 182

- *Egloga rusticale* I 182
Narciso v. AUB, Max
 Narodni Divadlo III 308
Narracions v. TXEKHOV, Anton Pavlovitx
Narracions d'Odessa v. BABEL, Isaak
Nar vi døde vagner v. IBSEN, Henrik
 NASELLI, Alberro I 185, 186, 196
 NASHE, Thomas II 101, 105
 – *The Isle of Dogs* II 101
Natale in casa Cupiello v. DE FILIPPO, Eduardo
Nathan der Weise v. LESSING, Gotthold Ephraim
 Nationaltheater d'Hamburg II 81
Nātya-Cāstra v. BHARATA
Nausica v. MARAGALL, Joan
 NAVARRE I 29
 NAVAS RUIZ, Ricardo II 225
Nebeneinander v. KAISER, Georg
Nedda, bozzetto siciliano v. VERGA, Giovanni
 NEGRI, Francesco II 28
 – *Il libero arbitrio* II 28
 NEHER, Caspar II 293, 296
Nekrassov v. SARTRE, Jean-Paul
Nembo v. BONTEMPELLI, Massimo
Nemea v. ENNIUS, Quintus
 NEMIROVITX-DANTXENKO, Vladimír II 265, 267, 281
 NERÓ I 99, 118, 119, 120, 121; II 18
Neró v. PETROLINI, Ettore
Nerodose v. FONVIZIN, Denis Ivanovitx
 NESTROY, Johannes III 13
 – *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* III 13
 – *Zu ebener Erde und im ersten Stock oder Die Launen des Glückes* III 13
 NEUBER, Friederike Karoline II 79, 193
 Neues Theater II 273-274
Neue Technik der Schauspielkunst v. BRECHT, Bertolt
 NEVARES SANTOYO, Marta de I 271
 NEVI, Gneus I 100, 113
 – *Aesona* I 100
 – *Clastidium* I 100
 – *Danae* I 100
 – *Equus troianus* I 100
 – *Hector proficiscens* I 100
 – *Iphigenia* I 100
 – *Lucurgus* I 100
 – *Romulus* I 100
 – *Tarentilla* I 100
 New Lafayette Theatre III 334
New Yorker III 175
 NICCODEMI, Dario III 147
 NICCOLINI, Giovanni Battista III 110, 112
 NÍCIÉS I 38
 NICOLAU I III 18
 NICOLE, Pierre II 15
Nicomède v. CORNEILLE, Pierre
Nieboska Komedja v. KRASINSKI, Zygmunt
 NIETZSCHE, Friedrich I 17-18; II 202, 260; III 40, 49, 64, 67, 89, 99, 179, 183, 203, 233, 339
 – *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* I 17-18
Niptra v. PACUVI, Marc
No v. AUB, Max
Noah v. MESTRE DE WAKEFIELD
 NOBILIOR, Fulvi I 102
Nocheda guerraen el Museo del Prado v. ALBERTI, Rafael
Noch zehn Minuten bis Buffalo v. GRASS, Günter
Nocturn. Andante morat v. GUAL, Adrià
Noé v. OBEY, André
Noé v. *Noah*
No es cordero... que es cordera v. FELPE, León
No es tan fiero... v. LLANAS, Albert
No hay más mostrador v. LARRA, Mariano José de
Nob or Accomplishment v. FENELLOSA, Ernest
Non ti pago! v. DE FILIPPO, Eduardo
 NORTON, Thomas II 100
 – *Gordobuc* II 100
 NŃS III 370
Nosferatu el vampir v. MURNAU, Friedrich Wilhelm
 Nosotros III 390
Nostra Dea v. BONTEMPELLI, Massimo
Nostra signora dei Turchi v. BENE, Carmelo
Notabilia temporum v. TUMMILLIJS, Angelo de
Nouveau Théâtre Italien II 68
Nouvelle Comédie Italienne I 225
Nouvelle Revue française II 269, 270, 305; III 186, 187
Nouvelles v. VISÉ, Donneau de
 NOVALIS II 196
Novelas ejemplares v. CERVANTES, Miguel de
Novel-la teatral v. BULGAKOV, Mikhail *
Novelle per un anno v. PIRANDELLO, Luigi
 NOVELLI, Augusto III 127
 – *I morticino* III 127

- NOVELLI, Ermete III 116
Noves tragèdies v. BALAGUER, Víctor
 NOVUS I 97
 – *Agricola* I 97
 – *Asinus* I 97
 – *Babuleus* I 97
 – *Duo Dosseni* I 97
 – *Gallinaria* I 97
 – *Maccus capo* I 97
 – *Maccus exul* I 97
 – *Vidimatores* I 97
 NOVOTNY III 225
 N.R.F. v. *Nouvelle Revue française*
 Nucléa v. PICHETTE, Henri
Nude with violin v. COWARD, Noel
Nuestra Natacha v. CASONA, Alejandro
Nuevo retablo de las maravillas v. DIESTE, Rafael
Numancia v. CERVANTES, Miguel de
Numància de Catalunya v. ROBRENYO, Josep
 NÚÑEZ III 361
 NÚÑEZ BUA III 372
 NYAPUS v. PELLICER, Josep Lluís
- Oaks Lives and Lavender* v. O'CASEY, Sean
O Auto de Santa Maria v. BOUZA BREY, Fermín i FILGUEIRA VALVERDE, Xosé
 OBEY, André II 271, 301; III 187-188
 – *La Bataille de la Marne* II 271; III 187
 – *La Souriante Mme. Beudet* III 187
 – *Le Viol de Lucrèce* III 187
 – *Loire* III 187
 – *Noé* II 271; III 188
O bufón d'el Rei v. RISCO, Vicente
 O'CASEY, Sean III 96-97, 164, 199
 – *Cook-A-Doole Dandy* III 97
 – *Juno and the Paycock* III 96
 – *Oaks Lives and Lavender* III 97
 – *Purple Dust* III 97
 – *Red Roses for me* III 96
 – *The Bishop's Bonfire* III 97
 – *The Plough and the Stars* III 96, 98
 – *The Shadow of a Gunman* III 96
 – *The Star Twins Red* III 96
 – *Within the Gates* III 96
Occupe-toi d'Amélie v. FEYDEAU, Georges
Ocells i llops v. SAGARRA, Josep M. de
O Chufón v. COMELLAS COIMBRA, Manuel i RODRIGUEZ LÓPEZ, Xesús
Octavia I 119, 121; II 32
 ODASI, Tifi I 135
- Odéon-Théâtre de France II 307
 ODETS, Clifford II 297, III 165, 170, 340
 – *Awake and Sing* III 165, 170
 – *Waiting for Lefty* III 165; 340
Odissea v. ANDRÒNIC, Luci Livi
Odissea v. HOMER
Oedipe v. GIDE, André
Oedipus v. CÉSAR, Gai Juli
Oedipus Rex v. COCTEAU, Jean
O escrisoare pierduta v. CARAGIALE, Ion Luca
 O Facho III 374
 OFELION I 87
 OFFENBACH, Jacques III 9
 – *La Belle Helène* III 9
 – *La Vie parisienne* III 9
Off Limits v. ADAMOV, Arthur
O Fidalgo v. SAN LUIS ROMERO, Xesús
 O'FLAHERTY, Liam III 199
Ob, Calcutta! v. TYNAN, Kenneth
Ob Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad v. KOPTT, Arthur L.
O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca v. CUNQUEIRO, Álvaro
Oktobertag v. KAISER, Georg
 O KUNI II 94
 OLDENBURG, Claes III 328
 – *Autobodys* III 328
Ol doctor comic v. TALPI
 OLETXA, Iuri II 281; III 81
 – *Spisok blagodeiani* II 281; III 81
 – *Tri tolstiaika* III 81
 OLIBA, abat I 251
Olimpia v. DELIA PORTA, Giovambattista
 Olímpico, teatre I 168, 169
 OLIVER, Federico III 378
 – *Los semidioses* III 378
 OLIVER, Joan III 407, 408, 411
 – *Allò que tal vegada s'esdevingué* III 407
 – *Ball robot* III 411
 – *Cambrea nova* III 407
 – *Escena d'alcova* III 411
 – *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanes* III 407, 411
 – *La fam* III 407
 – *Pigmalió* III 411
 – *Primera representació* III 411
 OLIVIER, Lawrence II 149; III 343
 OLLER, Narcís II 248
 OLMO, Lauro III 397-398
 – *La camisa* III 397
O Mariscal v. VILAR PONTE, Antón

- CABANILLAS, Ramón
Ona famiglia de cilapponi v. DOSSI, Carlo
Ona scena de la vita v. BERTOLAZZI, Carlo
Ondine v. GIRAUDOUX, Jean
O'NEIL, Eugene II 277; III 157-164, 264,
283, 284, 285, 331, 332, 335
– *Ah, Wilderness!* III 163
– *All God's Children got Wings* II, 277;
III 161
– *A Moon for the Misbegotten* III 164
– *Anna Christie* III 160
– *A Touch of the poet* III 164
– *Days Without End* III 160
– *Desire under the Elms* II 277; III 161
– *Emperor Jones* III 161, 332
– *Long Day's Journey into Night*
III 163-164
– *Mourning becomes Electra* III 162-163
– *Strange Interlude* III 162
– *The Great God Brown* III 160
– *The Hairy Ape* II, 277; III 158, 160
– *The Iceman Cometh* III 163
– *The Moon of the Caribbees and other Plays of
the Sea* III 159
One Way Pendulum v. SIMPSON, Norman
Frederick
On ne badine pas avec l'amour v. MUSSET,
Alfred de
On purge Bébé v. FEYDEAU, Georges
ONTAÑÓN, Santiago III 393
– *El bulo* III 393
– *El saboteador* III 393
O pauco do demo v. FOLE, Anxel
Open Theatre III 341-342
– *Mask* III 342
Opéra-Comique Nationale I 225
Opera dei Pupi III 131
Ópera de Pequín III 84, 203
Opera piacevole v. ALIONE, Giovan Giorgio
Operet v. GOMBROWICZ, Witold
Opus Jazz v. ROBBINS, Jérôme
Oraison v. ARRABAL, Fernando
Orazia v. ARETINO, Pietro
Orazioni v. RUZANTE
Ordo Prophetarum I 252
Ordo Stellae I 260
O rei o res v. SOLER, Frederic
Oreste v. ALPIERI, Vittorio
Orestes v. EURÍPIDES
Orestíada v. ÆSQUIL
Orfeo v. GLUCK, Christoph W.
Orfeu v. *Orphée*
- ORKENY, István III 69-70
– *La familia Tot* III 69-70
Orlando furioso v. ARIOSTO, Ludovico
Orlando innamorato v. BOIARDO, Matteo M.
Ornifle ou le Courant d'air v. ANOUILH, Jean
Orphée v. COCTEAU, Jean
Orpheus Descending v. WILLIAMS, Tennessee
ORRÍOS, Álvaro de III 392
– *¡Máquinas!* III 392
– *Rosas de sangre o el poema de la República*
III 392
ORTEGA Y GASSET, José Antonio III 388
– *La deshumanización del arte* III 388
ORTUZAR III 361
Orvieto, confraria de I 240
Os ártabros v. IGLESIA Y GONZÁLEZ, Francisco
María de la
OSBORNE, John James III 92-94
– *A Bound Honoured* III 93
– *Amsterdam Hotel* III 93-94
– *Epitaph for George Dillon* III 92
– *Inadmissible Evidence* III 93
– *Look back in Anger* III 92
– *Luther* III 93
– *Present Time* III 93-94
– *The Entertainer* III 92-93
Osbovozene Divadlo III 308
Os irmandiños v. CORTEZÓN, Daniel
OSORIO, Elena I 271
Osteria di campagna v. VIVIANI, Raffaele
Ostpolzug v. BRONNEN, Arno
OSTROVSKI, Aleksandr N. I 223; II 279,
281; III 71-72
– *Bednost ne porok* III 70
– *El bosc* II 281
– *Groza* III 70-71
– *Les* II 281; III 72
Os vellos non deben namorarse v. CASTELAO,
Alfonso Rodríguez
Otel-lo v. *The Tragedy of Othello, The Moore of
Venice*
OTERO PEDRAYO, Ramón III 370-371, 372
– *A lagarada* III 371
– *Teatre de máscaras* III 371
– *Traxicomedía da noite dos Santos* III 371
Othello v. *The Tragedy of Othello, The Moore of
Venice*
Otra vez el diablo v. CASONA, Alejandro
Ottavia v. ALPIERI, Vittorio
OTTONELLI, Giovanni I 200
OTTWALT, Ernst III 251-252
– *Kühle Wampe* III 252

- OTWAY, Thomas II 184, 185
 – *The History and Fall of Caius Marius* II 185
 – *The Orphan* II 185-186
 – *Venice Preserv'd* II 185, 186
Our Town v. WILDER, Thornton
Ous del dia v. SOLER, Frederic
Ovåder v. STRINDBERG, August
O' vico v. VIVIANI, Raffaele
 OVIDI NASÓ, Publi I 97, 172; II 33
 – *Cefalus et Procrus* I 172
 – *Metamorfosis* I 97; II 33
 OVIEDO, Cosme de II 37
- PABST, Georg Wilhelm III 251
 PACUVI, Marc I 101, 102
 – *Antiopa* I 102
 – *Armorium judicium* I 102
 – *Atalanta* I 102
 – *Chryses* I 102
 – *Dulorestre* I 102
 – *Iliona* I 102
 – *Medus* I 102
 – *Niptra* I 102
 – *Paulus* I 102
 – *Pentheus* I 102
 – *Periboea* I 102
 – *Teucer* I 102
Pagar y no pagar v. RUEDA, Lope de
Pagos v. REYMONT, Wladyslaw S.
 PAHISSA, Jaume II 249; III 404
 PAILLON, Édouard III 9
Pai Mao Nu v. HO TXING-TXI i TING II
 Palais Royal II 8
 PALAU i FABRE, Josep III 409
 – *La tragèdia de Don Joan* III 409
 – *L'excés de Don Joan foll* III 409
 – *Príncep de les tenebres* III 409
 PALITZSCH, Peter II 297
 PALLADIO, Andrea I 168
 PALLENBERG, Max II 289; III 235
 PALOU i COLL, Joan II 242
 – *La campana de la Almudaina* II 242
Pancho de Rábade v. CASAS, Alvaro das
Pandosto or the Triumph of Time v. GREENE, Robert
 PANIZZA, Oskar III 202-203
 – *Das Liebes Konzil* III 202
 PANTALON I 191
Pantoja v. LÓPEZ, Simón
 PANZANINI, Gabriele I 184, 197, 198
Paolo Paoli v. ADAMOV, Arthur
 Papius d'Oxirrine I 91
 Papius dramàtic del Ramesseu I 10
Pappus agricola v. POMPONIU, Lucius
Pappus praeterius v. POMPONIU, Lucius
 PAQUET, Alfons II 287
 – *Fabnen* II 287
 – *Starmflut* II 287
 PARABOSCO, Girolamo I 192
 PARACELS I 166
Paradise Now v. Living Theatre
Parasceve v. BONET, Blai
 PARDI, Antonio I 192
Pare v. *Fadren*
 PARELLADA, Pablo III 386
 – *Tenorio Modernista* III 386
 PARENTI, Franco III 323
 – *Il dito nell'occhio* III 323
 – *Sani da legare* III 323
 PARIS I 97
 PARKER, Charlie III 286
Parlamento di Ruzante che era vognù de campo v. RUZANTE
Pármeno v. LÓPEZ PINILLOS, José
 PARRONCHI, Alessandro I 150
Partage de midi v. CLAUDEL, Paul
Partentídon v. ARAROT
 PASCAL, Blaise II 15
Pask v. STRIDNBERG, August
 PASO, Alfonso III 396
 – *Barrio del este* III 396
 – *La boda de la chica* III 396
 – *Usted puede ser un asesino* III 396
Pasqua v. *Pask*
Pasquale i Vicenteta v. BERNAT i BALDOVI, Josep
 PASQUATI, Giulio I 191, 197, 198
Passaggio v. SANGUINETTI, Eduardo
 PASSANTI, Antonio I 215
Passava pels camps v. SHAIMIR, Moshe
 PASSEUR, Stève III 182
Passió i Mort v. PONS, Pere i SANSÀ, Baltasar
 PASTERNAK, Boris II 282, 283
Pastoral v. *La Pastorale*
Pastor Ephraim Magnus v. JAHN, Hans Henny
Pastorets v. PLANA, Ignasi
Pastor Fido v. GUARINI, Giambattista
Pastor Hall v. TOLLER, Ernst
Patelan v. MUNIBE, Francisco Javier de
 PATRONI-GRIFFI, Giuseppe III 295-296
 – *D'amore si muore* III 295

- *In memoria di una signora amica* III 295
 – *Metti, una sera a cena* III 295-296
 Paulus v. PACUVI, Marc, i VERGERIO, Pier Paolo
 PAULUS, Friedrich von III 254
Pauvre Bisot ou le Dîner des têtes v. ANOUILH, Jean
 PEARSE III 361
 Pecorone v. GIOVANNI, Ser
 PEDRELL, Felip II 247
 PEDROLO, Manuel de I 6; III 209; III 411, 413-415
 – *Acompany qualsevol cos* III 415
 – *Algú a l'altre cap de peça* III 415
 – *Bones notícies de Sister* III 415
 – *Cruma* III 413-414
 – *Darrera versió per ara* III 415
 – *Homes i No* III 414-415
 – *L'ús de la matèria* III 415
 – *Situació bis* III 415
 – *Sóc el defecte* III 415
 – *Tècnica de cambra* III 415
 Pedro López García v. AUB, Max
 PEELE, George II 100, 101, 105, 111
 – *The Araygement of Paris* II 100
 Peer Gynt v. IBSEN, Henrik
 PÉGUY, Charles II 269
 PELLEN, Tx. III 358
Pel dret diví v. GUIMERÀ, Àngel
Pel dret diví v. VIA, Lluís
 Pelikane v. STRINDBERG, August
 Pelléas et Mélisande v. MAETERLINCK, Maurice
 PELLERIN, Jean-Victor II 302
 PELLICER, Josep Lluís II 243
 PELLICO, Silvio III 110, 112
 PEMÁN, José María III 392, 393, 396
 – *Almoneda* III 392
 – *El divino impaciente* III 392
 – *La Santa Virreina* III 396
 – *Metternich* III 396
 PENCARO, Giovanni I 142
Pensaci Giacomo v. PIRANDELLO, Luigi
 Penteu v. HERACLIT i TESPIS
Penthesilea v. KLEIST, Heinrich von
 Pentheus v. PACUVI, Marc
Pepa Doncel v. BENAVENTE, Jacinto
 PERACAMPS, Jordi de v. RUSINOL, Santiago
 PEREDA, Jose María II 246
 – *De tal palo tal astilla* II 246
 PERES DE PASTRANA, Joan I 257
 – *La Divisa del senyor Rey* I 257
 – *Les set cadivres* I 257
 – *Les set edats* I 257
 PÉRET, Benjamin II 196
 PÉREZ DE AYALA, Ramón III 381, 383-384, 385, 386
 – *A cielo abierto* III 383
 – *La dama negra* III 383
 – *Las máscaras* III 385
 – *Troteras y andanzas* III 383
 PÉREZ GALDÓS, Benito III 377, 378, 379, 386
 – *Alma y vida* III 379
 – *Amor y ciencia* III 379
 – *Casandra* III 379
 – *Celia en los infiernos* III 379
 – *Doña Perfecta* III 379
 – *Electra* III 379
 – *La de San Quintín* III 379
 – *Los condenados* III 379
 – *Mariucha* III 379
 – *Realidad* III 377-378
Per fer la Nativitat de Nostre Senyor I 255
Peribañez y el Comendador de Ocaña v. LOPE DE VEGA, Félix
Periboea v. PACUVI, Marc
 PÉRICLES I 34, 38, 43, 50
Pérides, príncep de Tir v. SHAKESPEARE, William
 PERRUCCI, Andrea I 189, 191, 201, 203, 204, 208, 209
 – *Dell'arte rappresentativa* I 201, 208
Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, representats al teatre del hospici de Charenton, sota la direcció del marquès de Sade v. WEISS, Peter
Persephone v. GIDE, André
 PERS I RICARD, Josep II 241
 – *El canceller en cap, ó sea, Sitio y vendición de Barcelona en tiempo de Felipe V* II 241
Pescatori v. VIVIANI, Raffaele
 PÉTION, Anne-Alexandre III 332
Petit Jean y Sebadina III 358
 PETITO, Antonio I 190; III 115, 129
 PETTIO, Salvatore I 190
 PETRARCA I 183; II 27, 135
 PETROLINI, Ettore III 110, 116
 – *Neró* III 110
 PETRONI III 189
 – *Matrona d'Efes* III 189
 PETROV, Ievgueni P. III 81
 PEZZANA, Giacinta III 115
Phèdre v. RACINE, Jean

- Philaster* v. BAUMONT, Francis
 PHILIPPE, Gérard III 229
Philocteta v. ACCI, Luci
Philodoxus v. ALBERTI, Leon Battista
Philogenia v. PISANI, Ugolino
Philosophie dans le boudoir v. SADE,
 marqués de
Philotes v. LESSING, Gotthold Ephraim
Phoenissae v. ACCI, Luci
Phoenissae v. SÈNECA, Luci Aeneu
Phoenix v. ENNIUS, Quintus
Piacevoli notti v. STRAPAROLA, Gian Francesco
Pianto della Madonna v. TOSTI, Jacopone da
Piazza Ferrovia v. VIVIANI, Raffaele
Piazza Municipio v. VIVIANI, Raffaele
 PICABIA, Francis III 157
Piccol v. MESTRES, Apel-les
 PICASSO, Pablo I 226; II 276, 279; III 188,
 227-228
 – *Le Désir attrapé par la queue* III 228, 336
 PICCOLOMINI, Alessandro I 130, 193
 – *Alessandro* I 193
 – *Crysis* I 130
 Piccolo Teatro de Milà I 187; II 309
 PICHETTE, Henri III 229
 – *Les Épiphanies* III 229
 – *Nucléa* III 229
Picnic v. INGE, William
 PICOCHÉ, Jean-Louis II 224
Pièces roses v. ANOUILH, Jean
Pigmalión v. OLIVER, Joan
 PIISIMI, Vittoria I 196
 PILADE I 97
 PÍNDAR I 21
 PINGET, Robert III 277
 – *Architruc* III 277
 – *Ici et ailleurs* III 277
 – *Lettre morte* III 277
 – *L'Hypothèse* III 277
 PIN I SOLER, Josep II 246, 247; III 399
 – *Jaume* II 246
 – *La sirena* II 246
 – *La tia Tecleta o una senyora ressentida*
 II 246
 – *La viudeta* II 246
 – *Sogra i nora* II 246
 PINO, Rosario III 380
Pinocchio v. BENE, Carmelo
 PINTER, Harold III 290-293
 – *A Night Out* III 291
 – *A Slight Ache* III 290
 – *Black and White* III 291
 – *Last to go* III 291
 – *Request Stop* III 291
 – *The Birthday Party* III 290-291
 – *The Caretaker* III 291-292, 293
 – *The Collection* III 292
 – *The Dumb Waiter* III 290
 – *The Dwarfs* III 292
 – *The Homecoming* III 292-293
 – *The Lover* III 292
 – *The Room* III 290
 Piovana v. RUZANTE
Pique-Nique en campagne v. ARRABAL, Fer-
 nando
 PIRANDELLO, Luigi II 67, 274, 301, 302,
 309; III 74, 107, 110, 115, 126, 130,
 131, 143-151, 153, 264, 274, 287, 336,
 337
 – *Adèu Leonora* III 149
 – *'A vilanza* III 146
 – *Cappidazzu paga tuttu* III 146
 – *Ciascuno a suo modo* III 149
 – *Come prima, meglio di prima* III 148
 – *Cosf è (se vi pare)* III 147
 – *Els gegants de la muntanya* III 145, 147,
 149, 150
 – *Enrico IV* III 147-148
 – *Fortuna di essere cavallo* III 145
 – *Il berretto a sonagli* III 146
 – *Il geranio* III 145
 – *Il giuoco delle parti* III 148
 – *Il piacere dell'onestà* III 148
 – *La favola del figlio cambiato* III 147, 150
 – *La giara* III 146
 – *L'altro figlio* III 147
 – *La morsa* III 145
 – *La nuova colonia* III 150
 – *La patente* III 146
 – *La ragione degli altri* III 148
 – *La signora Morli una e due* III 148
 – *Lazzaro* III 150
 – *Liola* III 146, 151
 – *Lontano* II 147
 – *Lumie di Sicilia* III 146
 – *L'umorismo* III 144
 – *Ma non è una cosa seria* III 148
 – *Novelle per un anno* III 145
 – *Pensaci Giacchino* III 146
 – *Sei personaggi in cerca d'autore* II 302;
 III 148
 – *Staserasi recita a soggetto* III 148, 153, 336
 – *Tutto per bene* III 148
 – *Vestire gli ignudi* III 148

- PIRCHEIMER, Conrad I 135
 PIRELLI, Giovan Battista III 120, 121
 PISANI, Ugolino I 131, 132, 133, 134
 – *Philogenia* I 132, 134
 – *Repositio egregii Zanini coqui* I 131, 134-135
 PISCATOR v. DÉCIM LABERI
 PISCATOR, Erwin II 275, 282, 285-291, 296, 297; III 249, 254, 265, 308, 311, 321, 335, 390, 393
 – *El teatre polític* III 311, 390
 PISCATOR Bühne II 288
 PISISTRAT I 11, 37
 PISÓN, Xesús III 374
 PITARRA, Serafí v. SOLER, Frederic
 PITOEFF, Georges II 301, 302, 304; III 312
 – *El procés de Joana d'Arc* III 312
 PITOEFF, Ludmilla II 301, 302; III 91
Piú che l'amore v. D'ANNUNZIO, Gabriele
 PIUS XII I 229; III 313
 PLACER, Gumersindo III 368
Plaisirs de l'Île enchantée v. MOLIÈRE
 PLANA, Ignasi II 239
 – *El gall robat per les festes de Nadal* II 239
 – *Pastorets* II 239
 PLANCHON, Roger II 308
Plawy eròtic d'Alexandra I 91
Plawy per la mort d'un gall de brega I 91
 PLATÓ II 105; III 115
 – *El banquet* II 105
Platonov o Aquest boig de Platonov v. ТХЭКHOV, Anton Pavlovitx
 PLAUTE, Titus Maccius I 12, 85, 86, 87, 88, 89, 99, 101, 103-112, 113, 114, 116, 117, 129, 130, 132, 137, 141, 142, 143, 147, 151, 153, 159, 161, 163, 167, 168, 172, 177, 179, 183, 213, 218, 220, 243, 263, 272; II 18, 43, 44, 48, 63, 74, 100, 130, 138, 139, 164, 176, 182, 187; III 5, 53, 89, 143, 371
 – *Amphitruo* I 104-105, 142
 – *Asinaria* I 107-108
 – *Aulularia* I 106; II 63
 – *Bacchides* I 110
 – *Captivi* I 110, 132, 142
 – *Casina* I 106, 107
 – *Cistellaria* I 110, 163
 – *Commorientes* I 113, 117
 – *Curculio* I 108
 – *El borinos* I 108-109
 – *Els dos Menecmes* I 90
 – *Epídicus* I 108, 109
 – *La comèdia de l'olla* I 90
 – *Menaechmi* I 110, 142, 163
 – *Mercator* I 89, 108, 142, 154, 159
 – *Miles Gloriosus* I 106
 – *Mostellaria* I 89, 108, 109, 142
 – *Poenulus* I 104, 111, 142, 163
 – *Pseudopolus* I 106, 107
 – *Rudens* I 109-110, 154, 159
 – *Sichus* I 110
 – *Trinummus* I 89, 108, 109, 142, 163
 – *Truculentus* I 106-107
 Plocium v. STATIUS, Cecili
Plody prosvetxenia v. TOLSTOI, Lev Nikolàievitx
 PLUTARC I 32, 86, 87; II 32, 124, 127, 128, 167
 – *Vides paral·leles* II 124, 167
 Plutos v. ARISTÓFANES
Podiume odpoledne Dr. Z. Nirkeho v. SMOČEK, Ladislav
 POE, Edgar Allan II 258; III 158
Poèmes à jouer v. TARDIEU, Jean
Poenulus v. PLAUTE, Titus Maccius
Poeta en Nueva York v. GARCÍA LORCA, Federico
Poética v. LUZÁN, Ignacio de
Poética v. Poietike
 POGODIN, Nikolai II 294, 295; III 80, 82, 83
 – *Aristokrati* III 80
 – *El rellotge del Kremlin* II 295
 – *Els ocells negres* III 82
Poietike v. ARISTÓTI
 POLCINELLA, Joan I 189
 POLENTON, Sicco I 133
 – *Catinia* I 133-134
 POLICIA v. POLIZIANI, Angiolo
Polícija v. MROZEK, Sławomir
Polinice v. ALFIERI, Vittorio
Poliscena v. BRUNI, Leonardo
 POLIZIANO, Angiolo I 142, 171
 – *La favola d'Orfeo* I 171, 172
Polly v. GAY, John
Polsednie v. GORKI, Maksim
 POLVARO, Carlotta III 114
Polyeucte v. CORNEILLE, Pierre
Pomme, pomme, pomme v. AUDIBERTI, Jacques
 POMPEU I 98
 POMPONIUS, Lucius I 96-97
 – *Asina* I 96
 – *Bucco adoptatus* I 96
 – *Hirma Pappi* I 96

- *Macci gemini* I 96
- *Maccus* I 96
- *Maccus miles* I 96
- *Maccus virgo* I 96
- *Pappus agricola* I 96
- *Pappus praeteritus* I 96
- *Satura* I 96
- *Verres aegrotans* I 96-97
- PONGHON, Raoul II 301
- PONS, Josep Sebastià I 253; III 406
 - *Amor de pardal* III 406
 - *El singlar* III 406
 - *La font de l'albera* III 406
- PONS, Pere
 - *Davallament de la Creu* I 253
 - *Entrada a Jerusalem* I 253
 - *La Citació* I 253
 - *Passió i Mort* I 253
 - *Representació del Davallar de l'Infern* I 253
- PONTANO, Giovanni I 171
- POPE, Alexander II 172, 189
 - *Prefaci a Shakespeare* II 172
- POPOVIC, Aleksandar III 309
 - *La segona porta a l'esquerra* III 309
 - *Urtua* III 309
- POQUELIN, Jean-Baptiste v. MOLIERE
- PORCAGHI I 181
- PORCEL, Baltasar III 411, 415
 - *Els condemnats* III 415
 - *La simbomba fosca* III 415
- Porfiar hasta morir* v. LOPE DE VEGA, Félix
- Porgy and Bess* v. GERSHWIN, George
- Por imiseriadel Tercer Reich* v. *Furcht und Elend des Dritten Reichs*
- PORREDÓN, Fernando III 383
- PORTA, Carlo III 130
- Porta Capuana* v. VIVIANI, Raffaele
- PORTMAN, Julie III 340
 - *Pregària budista* III 340
- PORTO-RICHE, Georges de II 269
- Port-Royal* v. MONTHERLANT, Henry
- POSDIP I 90
 - *Els qui canvien d'opinió* I 90
- Poslednie dni* v. BULGAKOV, Mikhail
- Post-teatre* v. BROSSA, Joan
- Potatoes* v. PUBLI SIRIUS
- POUND, Ezra I 293; III 157, 200
- Poupées électriques* v. MARINETTI, Filippo Tommaso
- POURBUS I 186
- POUS I PAGÈS, Josep III 400, 404, 408
 - *El mestre nou* III 400
- *Els visionaris* III 400
- *L'endemà de bodes* III 400
- *L'enemic* III 400
- *Quan passava la tragèdia* III 404
- *Senyora àvia vol marit* III 400
- *Tardania* III 404
- PRADO, Xavier III 369, 372
- PRAGA, Marco II 250; III 115, 126
 - *La porta tancada* III 115
 - *Le vergini* III 126
- PRAMPOLINI, Enrico III 225
 - *Manifesto della scenografia e coreografia futurista* III 225
- PRÁTINAS DE FLIUNTE I, 37
- Prefaci* v. JOHNSON, Samuel
- Prefaci a Shakespeare* v. POPE, Alexander
- Pregària budista* v. PORTMAN, Julie
- Present Time* v. OSBORNE, John
- Pretendents a la corona* v. ISEN, Henrik
- PRÉVERT, Jacques III 187
- PRIESTLEY, John Boynton III 28, 91
 - *Music at Night* III 91
- Prigionieri* v. MARINETTI, Filippo Tommaso
- Prilia* v. TITINIUS
- PRIM, Joan II 242
- Primera història d'Esther* v. ESPRIU, Salvador
- Primera representació* v. OLIVER, Joan
- Primer Estudi del Teatre d'Art* II 279
- PRIMO DE RIVERA, Miguel III 387, 389
- Primo dialogo facetissimo* v. RUZANTE
- Prince Henry's Men* II 102
- Princep de les tenebres* v. PALAU I FABRE, Josep
- Prinz von Homburg* v. KLEIST, Heinrich von
- Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack* v. TIECK, Ludwig
- Prisciliano* v. CORTEZÓN, Daniel
- Private Lives* v. COWARD, Noel
- Privigna* v. TITINIUS
- Priyadarsika* v. HARSHADEVA
- PROAZA, Alonso de I 264
- Processional* v. LAWSON, John Howard
- Processo a Gesù* v. FABBRI, Diego
- Processo di famiglia* v. FABBRI, Diego
- Prohibido suicidarse en primavera* v. CASONA, Alejandro
- Proletarisches Theater II 286
- Prólogo patético* v. SASTRE, Alfonso
- Prometeu alliberat* v. ÈSQUIL
- Prometeu encadenat* v. ÈSQUIL
- Prometeu portador de foc* v. ÈSQUIL
- PROTAGORES I 62
- Protesilau* v. ANAXANDRIDES

- Protocolli* v. SANGUINETTI, Eduardo
Provinciales v. GRAUDOUX, Jean
Psalmia sive Ferentinatis v. TITINIUS
Pseudopolus v. PLAUTE, Titus Maccius
Psyché v. MOLIÈRE
 PUBLI SIRIUS I 98
 – *Murmurco* I 98
 – *Potatoes* I 98
 PUIG I FERRETER, Joan III 400, 404
 – *Aigües encantades* III 400
 – *Anna darrera la cortina* III 404
 – *El gran Aleix* III 400
 – *El gran enlluernament* III 404
 – *La dama alegre* III 400, 404
 – *La dama de l'amor feréstec* III 404
 – *La dama enamorada* III 400, 404
 – *La dolça Agnès* III 404
 PUJIKIN, Aleksandr S. II 215-216, 277, 280;
 III 21
 – *Boris Godunov* II 215, 216
 – *El cavaller avar* II 265
 – *Kamenny gost* II 215
 – *Mozart i Salieri* II 215
 – *Russalka* II 215
 – *Skopoi rytsar* II 215
 PULCI, Antonia I 241
 – *La rappresentazione di Santa Guglielma*
 I 241
 PULCI, Bernardo I 241
 – *La rappresentazione di Balaam e Josafat*
 I 241
 PULCI, Luigi I 145, 170, 203; II 62
 PULCINELLA DELLE CARCERI I 189
 PURCELL, Henry II 262
Purple Dust v. O'CASEY, Sean
Pygmalion v. SHAW, George Bernard
- Quanpassaval a tragèdia* v. POUSET PAGES, Josep
Quebranto de doña Lupavia y otras farsas v.
 DIESTE, Rafael
¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra? v.
 AUB, Max
 QUENAU, Raymond III 187, 268
 QUÉRIL D'ATENES I 27, 37
 – *Alope* I 37
Questi fantasmii v. DE FILIPPO, Eduardo
 QUEVEDO, Francisco de I 280, 290
¡Que viene mi marido! v. ARNICHES, Carlos
Qui... compra maduixes v. VILANOVA, Emili
Qui havist Ivan Ivanovitch? v. HIKMET, Nazim
Qui juga no dorm v. VIDAL I VALENCIANO,
- Eduard
 QUINAULT, Philippe II 46, 64
 – *L'Amant discret ou le Maître étourdi* II 46
Qui no és amb mi... v. VINYES, Ramon
 QUINTANILLA, Xaime III 369
 QUINTERO v. ÀLVAREZ QUINTERO, Joaquín i
 Serafin
 QUINTO, José María de III 397
Quintus v. TITINIUS
Qui reples bufetades? v. ANDRÈIEV, Leonid V.
Quiriquibí v. BROSSA, Joan
Qui tot ho vol tot ho perd o la festa de l'ermita v.
 VIDAL I VALENCIANO, Eduard
Quixot v. CERVANTES, Miguel de
Quoat-Quoat v. AUDIBERTI, Jacques
- Rabagas* v. SARDOU, Victorien
 RABAL, Francisco II 251
 RABELAIS, François III 223
Raccomandati di Santa Maria, confraria dels
 I 240
 RACHEL FÉLIX, Elisabeth II 255; III 113
 RACINE, Jean I 272; II 5, 6, 7, 14-24, 30, 38,
 184, 185, 199, 276, 306; III 103, 189,
 191, 194, 195, 336
 – *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* II 23
 – *Alexandre* II 16
 – *Andromaque* II 16-18
 – *Athalie* II 7, 23, 24
 – *Bajazet* I 20
 – *Bérénice* II 18-20
 – *Britannicus* II 18
 – *Cantiques spirituels* II 23
 – *Esther* II 7, 23
 – *Iphigénie* II 21
 – *La Thébaine ou les Frères ennemis* II 16, 30
 – *Les Plaideurs* II 18
 – *Mitridate* II 20-21
 – *Phèdre* II 21-23, 24, 185, 276, 306;
 III 336
 RADCLIFFE, Ann II 199
Radio Sevilla v. ALBERTI, Rafael
 RADO, James III 342
 – *Hair* III 342
 RADOK, Alfred III 308
 RAFAEL I 168
Ragionamenti v. ANDREINI, Francesco
Ragionamenti v. ARETINO, Pietro
Ragionamenti d'amore v. FIORENZUOLA,
 Agnolo
 RAGNI, Jerome III 342

- *Hair* III 342
Raig de lluna v. BALAGUER, Víctor
 RAIKH, Zinaida II 282
 RAIMUND, Ferdinand III 12, 13
 – *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* III 12
 – *Der Verschwender* III 13
Rakshasa v. VISAKHADATTA
 RALEIGH, Walter II 104
Ramayana I 127
 RAMIS i RAMIS, Joan II 42
 – *Arminda* II 42
 – *Constància* II 42
 – *Lucrècia* II 42
 – *Rosaura o el més constant amor* II 42
 RAMOS CARRIÓ, Miguel III 384, 385
 – *Agua, azucarillos y aguardiente* III 384
 RAO I 195, 217
 – *Argute e facete lettere* I 217
 RAPPARINI, Giorgio Maria I 208
Rappresentazione di Santa Uliva I 239, 241-242
Raquel encadenada v. UNAMUNO, Miguel de
 RASI, Luigi I 197
 – *I comici* I 197
Rasputín v. TOLSTOI, Aleksei K.
 RASTOPILO, Antonio III 114
Ratnavali v. HARSHADEVA
 RATTIGAN, Terence III 41-42
 – *Separate Tables* III 41-42
 – *Who is Sylvia?* III 41
 RAYNAL, Paul II 270
Realidad v. PÉREZ GALDÓS, Benito
 Real Sociedad Vascongada de Amigos del País III 360
Reboucho v. CASAS, Álvaro das
 REDFORD, John II 101
 – *Interlude Wit and Science* II 101
Red Roses for Me v. O'CASEY, Sean
Regeln für Schauspieler v. ECKERMANN, Johann Peter
 REGNARD, Jean-François I 226; II 67
 – *Le Ligataire universel* II 67
Regularis Concordia v. ETHELWOLD
Reigen v. SCHNITZLER, Arthur
Rei i monjo v. GUIMERA, Àngel
Reina v. SAGARRA, Josep M. de
Reinar después de morir v. VÉLEZ DE GUEVARA, Luis
 REINHARDT, Max II 219, 272-275, 287, 293; III 64, 231
 Reinhardt Seminarium II 274
 RENARD, Jules II 257; III 25
 – *Le Pain de ménage* III 25
 – *Le plaisir de rompre* III 25
 RENART i ARÚS, Francesc II 240
 – *El regreso después del cólera* II 240
 – *El sastre i l'amistat, o sigui, les bodes canviades* II 240
 – *La casa de dispeses o la calúmnia descoberta* II 240
 RENATA DE FRANÇA I 148
 RENAUD, Madeleine II 307
Renaud et Armide v. COCTEAU, Jean
Repetitio egregii Zanini coqui v. PISANI, Ugolino
Representació de la Sibila a l'Emperador I 254
Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria I 254
Representació del Davallar de l'Infern v. PONS, Pere i SANSÀ, Baltasar
Representación del Nacimiento de Nuestro Señor v. MANRIQUE, Gómez
Representación de los Reyes Magos I 259-260
Representación de Nuestra Señora de la Asunción I 260
Request Stop v. PINTER, Harold
Requiem for a Nun v. FAULKNER, William
Requiem per una monja v. *Requiem for a Nun*
Retablo de la avaricia, la luxuria y la muerte v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Retablo jovial v. CASONA, Alejandro
 REVERDY, Pierre III 188
 REVILLA, Manuel de la II 236, 237
Revista Internacional de Estudios Vascos III 362
Revista Mensajero II 223
Revizor v. GOGOL, Nikolai V.
Revue Roter Rummel II 287
 REYMONT, Wladyslaw III 70
 – *Pagos* III 70
Rheinische Rebellen v. BRONNEN, Arnolt
 RIBA, Carles I 6
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges III 227, 229
 – *Le Bourreau du Pérou* III 227
 – *L'Empereur de Chine* III 227
 – *Le Serin muet* III 227
 RIBOT i FONTSERÉ, Antoni II 241
 – *Emancipación literaria* II 241
 – *Guillermo Tell o la independencia de la Suiza* II 241
Ricardo sin miedo III 358
 RICCI I 191

- RICCI, Teodora II 92
 RICCOBONI, Luigi I 191, 201, 212, 215, 223, 224, 226; II 68
 RICE, Elmer III 166, 242
 Richard II v. SHAKESPEARE, William
 RICHARDSON, Jack III 285
 – *Gallous Humour* III 285
 RICHELIEU II 10
 Riders to the Sea v. SYNGE, John Millington
 RIDGEWAY, William I 19
 RIDOLFI, Roberto I 150
 RIERA i BERTRAN, Joaquim II 245
 – *Caritat* II 245
 – *El nívol negre* II 245
 RIKE, Rainer Maria II 273; III 205, 232
 RIMBAUD, Arthur III 183, 227, 229, 248
 RINTÓ I 90
 RINUCCINI, Alessandro I 141, 198
 – *Arianna* I 198
 RISCO, Vicente III 369, 370, 372
 – *O bufón d'el Rei* III 369
 RISTORTI, Adelaida III 115
 Ritratto d'ignoto v. FABBRI, Diego
 Ritter Blaubart v. TIECK, Ludwig
 Ritual d'obrir de la boca I 10
 Riu avall v. BROSSA, Joan
 RIVAS, duque de II 223, 228-230, 233
 – *Don Álvaro o la fuerza del sino* II 228-230, 236
 – *El desengaño en un sueño* II 233
 RIVAS CHÉRIF, Cipriano de III 388, 389, 390, 394, 397
 – *Un sueño de la razón* III 388
 RIVET, Gustave II 246
 – *Le châtimet* II 246
 RIZZOTTO, Giuseppe III 123
 – *I mafusi* III 123
 ROBBINS, Jérôme III 176, 177
 – *Opus Jazz* III 176
 – *The Cage* III 176
 – *West Side Story* III 176
 Robert Guiskard, Herzog der Nörmander v. KLEIST, Heinrich von
 Robert ou l'intérêt général v. GIDE, André
 ROBESOS, Paul III 331
 Robespierre v. ROLLAND, Romain
 ROBINET, Jean-Baptiste I 225
 ROBRENYO, Josep II 240
 – *El jaió de Reus* II 240
 – *El pare Carnot a Guimerà* II 240
 – *Joan i Eulàlia o el sarau de la Patacada* II 240
 – *La fugida de la Regència de la Seu d'Urgell i les desgràcies del pare Llibri* II 240
 – *L'alcalde sabater* II 240
 – *L'hermano Bunyol* II 240
 – *Mossèn Anton a les muntanyes del Montseny* II 240
 – *Numància de Catalunya* II 240
 ROBUR II 304
 ROCA i ROCA, Josep II 246
 – *El bordet* II 246
 – *Mal pare!* II 246
 RODENBACK, Georges III 180
 RODEZ II 303
 Rodomontadas españolas I 192, 208
 RODRÍGUEZ, Concepción II 226
 RODRÍGUEZ, Manolo III 384
 RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo III 398
 – *La madriguera* III 398
 RODRÍGUEZ DÍAZ, Roxélio III 372
 RODRÍGUEZ LÓPEZ, Xesus III 369
 – *O Chufón* III 369
 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María III 398
 – *El círculo de tiza de Cartagena* III 398
 – *La taberna y las tinajas* III 398
 – *Los inocentes de la Moncloa* III 398
 – *Vagones de madera* III 398
 RODRÍGUEZ RUIBAL, Euloxio III 374
 ROGNA I 195
 ROJAS, Fernando de I 264; III 405
 – *La Celestina (Tragicomedia de Calixto y Melibea)* I 264, 265, 267
 ROLLAND, Romain II 218-219, 286, 294
 – *Arribarà el temps* II 286
 – *Danton* II 219
 – *Jean-Christophe* II 218
 – *La llegenda dels segles* II 218
 – *Le Théâtre du Peuple* II 219, 259
 – *Robespierre* II 219
 ROMAINS, Jules II 270, 300; III 25, 26
 – *Doctor Knock ou Le Triomphe de la Médecine* II 300; III 25-26
 – *Monsieur le Troubadec saisi par la débauche* III 25
 Romance de lobos v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
 Romancero II 9
 ROMANO, Ezzelino da II 27
 Romanoff and Juliet v. USTINOV, Peter
 Roméo et Jeannette v. ANOUILH, Jean
 Romeo i Julieta v. *The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet*
 ROMEU, Josep I 255, 257

- Romulus v. NEVI, Gneus
 RONCAGLI, Silvia I 184
 Rondalla d'espervers v. SAGARRA, Josep
 M. de
 RONZIO, Mercurio I 131
 – *De falso hypocrita* I 131
 Roots v. WESKER, Arnold
 ROSA, Salvator I 198, 209
 Rosalynde v. LODGE, Thomas
 Rosamunda v. ALFIERI, Vittorio
 Rosas de sangre o el poema de la República v.
 ORRIOLS, Álvaro de
 Rosaura o el más constant amor v. RAMIS I RAMIS,
 Joan
 ROSCIUS I 101, 160
 Rose Bernd v. HAUPTMANN, Gerhardt
 ROSENSTOCK, Sanny v. TZARA, Tristan
 Roses roges per mi v. *Red Roses for Me*
 Rosmersholm v. IBSEN, Henrik
 Rosmira v. BRICCIO, Giovanni
 ROSSI, Bartolomeo I 180, 181, 219
 – *La Fiammella* I 219, 220
 ROSSI, Ernesto II 255; III 113, 114, 115
 ROSSINI, Gioacchino II 74
 ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria III 151
 – *La bella addormentata* III 152
 – *La scala* III 152
 – *Marionette, che passione!* III 152
 ROSTAND, Edmond III 34
 ROSWYTHA I 135
 Rote Fabne II 286
 ROTROU, Jean de II 8, 44, 63
 ROURE, Conrad II 242, 245
 – *Clarís* II 245
 – *El cantador* II 243
 – *El castell i la masia* II 245
 – *La comèdia de Falsset* II 245
 – *Un fi de festa* II 245
 – *Un món de violes* II 245
 ROUSSEAU, Henri III 226
 – *La Vengeance d'une orpheline russe* III 226
 – *Visite à l'Exposition* III 226
 ROUSSEAU, Jean-Baptiste II 45-46
 ROUSSEAU, Jean-Jacques II 71, 208, 259
 – *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* II 71,
 259
 ROUSSEL, Raymond III 226
 – *Impressions d'Afrique* III 226
 – *La Poussière des soleils* III 226
 – *L'Étoile au front* III 226
 – *Locus Solus* III 226
 ROUSSIN, André I 111; III 36
 – *La Petite Hutte* III 36
 – *L'Étranger au Tblátire* III 36
 – *Lorsque l'enfant paraît* III 36
 ROVETTA, Gerolamo III 126
 – *I Barbarò* III 126
 – *I disonesti* III 126
 – *La contessa Maria* III 126
 ROVINA, Hannah III 204
 ROWE, Nicholas II 186
 – *Tamerlane* II 186
 – *The Fair Penitent* II 186
 RÓZEWICZ, Tadeusz III 298, 301-302, 303
 – *Akt przerwany* III 302
 – *Grupa Laokoon* III 302
 – *Kartoteka* III 301, 303
 – *Smieszny staruszek* III 302
 – *Spaghetti i miecz* III 302
 – *Swiadkowie - czyli Nasza mala
 stabilizacja* III 302
 – *Vyzedl domu* III 302
 RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. III 415
 – *Ulisses a l'Argòlida* III 415
 RUDENI v. PLAUTE, Titus Maccius
 RUEDA, Lope de I 261, 269-270
 – *Armellina* I 270
 – *Cornudo y contento* I 270
 – *El convidado* I 270
 – *El rufián covarde* I 270
 – *Eufemia* I 270
 – *La carátula* I 270
 – *La generosa paliza* I 270
 – *Las aceitunas* I 270
 – *La tierra de Jauja* I 270
 – *Los criados* I 270
 – *Los engaños* I 270
 – *Los lacayos ladrones* I 270
 – *Medora* I 270
 – *Pagar y no pagar* I 270
 RUFUS I 121
 RUGGERI, Ruggero III 115, 147
 Rugeix, Xina! v. TETRIAKOV
 RUIZ DE ALARCÓN, Juan I 287; II 14
 – *La verdad sospechosa* I 287; II 14
 RUIZ IRIARTE, Víctor III 396
 – *El landó de seis caballos* III 396
 RUIZ RAMÓN II 233, 234
 RUSINOL, Santiago II 244; III 380, 401-402,
 403, 404, 411
 – *Cigales i formigues* III 402, 403
 – *El bon caçador* III 402
 – *El jardí abandonat* III 402
 – *El místic* III 402

- *El pati blau* III 402
- *El sarau de Llotja* III 402
- *El senyor Josep falta a la dona* III 402
- *Els jocs florals de Canprosa* III 402
- *La bona gent* III 402
- *La dona del senyor Josep falta a l'home* III 402
- *L'alegria que passa* III 402, 403
- *L'auca del senyor Esteve* III 402, 410-411
- *L'bévoe* III 402
- *L'home de l'orgue* III 401
- Russalka v. PUIKIN, Aleksandr S.
- Russlands Tag II 286
- RUTEBEUF I 230, 231, 234
- *Le Miracle de Théophile* I 234
- Ruy Blas v. HUGO, Victor
- RUZANTE I 144, 152-160, 161, 167, 168, 179, 180, 181, 192, 221, 275; II 89; III 53, 146
- *Ancomitana* I 153, 154, 158-159
- *Bilora* I 153, 154, 157, 180
- *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo* I 153, 157-158
- *La Betia* I 153, 154-155, 158
- *La Fiorina* I 153, 158
- *La Moscheta* I 153, 155-156
- *La Pastorale* I 153, 154, 155, 158, 180
- *Orazioni* I 152, 153
- *Parlamento di Ruzante che era vengnù de campo* I 153, 156-157
- *Piovana* I 153-154, 158, 159
- *Primo dialogo facetissimo* I 193
- *Vaccaria* I 152, 153, 159
- 316, 317, 349
- *Philosophie dans le boudoir* III 349
- Safó v. GRILLPARZER, Franz
- SAGARRA, Josep M. de I 6; III 405-406, 408, 409, 411, 416
- *Desitjada* III 405
- *Dijous Sant* III 405
- *El cañ de la Marina* III 405, 406
- *El Comte Arnau* III 405
- *El jardinet de l'amor* III 405
- *El pobre d'esperit i els altres* III 406
- *El prestigi dels morts* III 406
- *Galatea* III 406, 409
- *Garàdia* III 405
- *Juditb* III 405
- *La cançó de la filla del marxant* III 405
- *La corona d'espines* III 405
- *La ferida lluminosa* III 406
- *La filla del Carmesí* III 405
- *La follia del desig* III 405
- *La fortuna de Silvia* III 406, 409, 411
- *La Lúcia i la Ramoneta* III 405
- *L'amor viu a dispa* III 406
- *La paraula de foc* III 406
- *La plaça de Sant Joan* III 405
- *La Rambla de les floristes* III 405
- *L'assassinat de la senyora Abril* III 405
- *L'estrella dels miracles* III 406
- *Les vinyes del Priorat* III 406
- *L'bèu i la forastera* III 406
- *L'hostal de la Glòria* III 405
- *Marçal Prior* III 405
- *Ocells i llops* III 406
- *Reina* III 405
- *Rondalla d'espervers* III 405
- *Soparem a casa* III 406
- *Un estudiant de Vic* III 405
- Sainet trist v. GUIMERA, Àngel
- SAINT-DENIS, Michel II 271
- Saint Guillaume du désert I 234
- Saint Joan v. SHAW, George Bernard
- SAINT-JOHN PERSE III 190, 229
- Sakuntala v. KALIDASA
- SALACROU, Armand II 301, 306; III 26-29, 69, 216
- *Boulevard Durand* III 29
- *Dieu le savait* III 29
- *Histoire de rire* III 27
- *L'Archipel Lenoir* III 29
- *La Terre est ronde* III 27
- *Le Miroir* III 29
- *Les Fiancés du Havre* III 28

- *Les Invités du Bon Dieu* III 29
- *Les Nuits de la colère* III 28
- *Le Soldat et la Sorcière* III 29
- *L'Inconnue d'Arras* III 27
- *Une femme trop honnête* III 29
- *Un homme comme les autres* III 26
- SALERNITANO I 192
- SALINAS, Galo III 369, 369
 - *¡Fillà...!* III 368
 - *Memoria acerca de la dramática galega, causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo* III 368-369
- SALINAS, Pedro III 394-395
 - *Caín o una gloria científica* III 395
 - *El chantajista* III 395
 - *El director* III 395
 - *El precio* III 395
 - *Judit y el tirano* III 395
 - *La estratosfera* III 395
 - *La fuente del arcángel* III 395
 - *Los santos* III 395
- SALINATOR, Livi I 99-100
- Salisbury Theater II 176
- Salomé* v. WILDE, Oscar
- Salterio* I 237
- SALVATI, Giambattista I 201, 206
 - *Il tesoro* I 206
- SALVAZO, Antonio I 181
- SALVINI, Tommaso II 255, 265, 266; III 111, 113, 115
- Samfundets stoetter* v. IBSEN, Henrik
- Samson Agonistes* v. MILTON, John
- SÁNCHEZ HERMIDA, Manuel III 369
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio III 389
 - *Sinrazón* III 389
- SÁNCHEZ MIÑO, Eduardo III 368
- Santa Susanna* v. STRAMM, August
- SANCTIS, Francesco de III 117
 - *Estudi sobre Émile Zola* III 117
- SAND, Maurice I 175
 - *Masques et buffons* I 175
- SANDBURG, Carl III 158
- SANESI, Irineo I 175, 176, 177, 193
- San Eustaquio* III 358
- San Giovanni decollato* v. MARTOGGIO, Nino
- SANGUINETTI, Eduardo III 261
 - *K* III 261
 - *Passaggio* III 261
 - *Protocolli* III 261
 - *Traumdeutung* III 261
- Sani da legare* v. PARENTI, Franco, FO, Dario,
 - i DURANO, Guiscino
- San Juan* v. AUB, Max
- SAN JUAN DE LA CRUZ I 280
- SAN LUIS ROMERO, Xesus III 369, 374
 - *O Fidalgo* III 369
- San Martin* III 358
- SANNAZZARO, Jacopo I 171, 172, 202
 - *Arcadia* I 172
- SANSA, Baltasar I 253
 - *Davallament de la Creu* I 253
 - *Entrada a Jerusalem* I 253
 - *La Citació* I 253
 - *Passió i Mort* I 253
 - *Representació del Davallar de l'Infern* I 253
- Santa Elisabet* III 358
- SANT AGUSTÍ I 229; II 15, 123
- Santa Joana* v. *Saint Joan*
- Santa Joana dels escorçadors* v. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*
- Santa Lucia Nova* v. VIVIANI, Raffaele
- SANTAMARIA, Joan III 413
- Santa Maria del Gonfalone*, confraria de I 240
- Santa Oliva* v. ALESSI, Rino
- Santa Rusia* v. BENAVENTE, Jacinto
- SANTA TERESA DE JESÚS I 280
- SANT BENET I 238
- SANT BONAVENTURA I 240
 - *Meditationes vitae Christi* I 240
- SANT FRANCESC D'ASSÍS v. D'ASSÍS, Francesc
- SANT FRANCESC DE BORJA I 252
 - *Visitatio* I 252
- SANT JERONI I 101
- SANT JERONI, Fra Antoni de II 41
- SANT JOAN III 305
 - *Apocalipsi* III 305
- SANTPERE, Josep III 408
- SANT TOMÀS I 199, 200
 - *Diari* I 154, 156
 - *Summa* I 199
- SANZABURO, Nagoya II 94
- SARDOU, Victorien II 245, 246; III 74, 115, 117, 189, 207, 245
 - *La Famille Benoiton* II 245
 - *La Tosca* III 207
 - *Les Bons Villageois* III 9
 - *Les Bourgeois de Pont-Arcy* III 9
 - *Madame Sans-Gêne* II 306; III 9
 - *Rabagas* III 9, 22
 - *Seraphine* II 245
- SAROYAN, William III 166
 - *The Time of Your Life* III 166
- SARRAILH, Jean II 224

- SARRAUTE, Nathalie III 277-278
 – *La Mentonge* III 278
 – *Le Silence* III 278
- SARSANEDAS, Jordi III 415
- SARTRE, Jean-Paul II 301; III 92, 99-103, 104, 106, 216, 264, 415
 – *A porta tancada* III 100, 104
 – *El Diable i el bon Déu* III 101
 – *Els segrestats d'Altona* III 102
 – *La puta respectuosa* III 101, 106
 – *Les mans brutes* III 101
 – *Les mosques* II 301; III 100
 – *Morts sense sepultura* III 100-101
 – *Nekrassov* III 102
- SASTRE, Alfonso III 209, 396-397
 – *Asalto nocturno* III 397
 – *Cargamento de sueños* III 396
 – *El cubo de la basura* III 397
 – *El cuervo* III 397
 – *El pan de todos* III 397
 – *En la ved* III 397
 – *Escuadra hacia la muerte* III 397
 – *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* III 397
 – *La cornada* III 209, 397
 – *La mordaza* III 397
 – *Muerte en el barrio* III 397
 – *Prólogo patético* III 397
 – *Tierra roja* III 397
 – *Uranio 235* III 396
- SATIE, Erik III 113
- Satura* v. POMPONIVS, Lucius
- Saul* v. ALFIERI, Vittorio
- Saül* v. GIDE, André
- Saved* v. BOND, Edward
- Savonarola* v. ALESSI, Rino
- SAXONIA, duc de II 197, 203
- SBODIO, Gaetano III 124
- SCALA, Flaminio I 191, 202, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220
 – *Il finto marito* I 206
 – *Teatro delle favole rappresentative* I 213, 217
- SCALIGER, Jules César II 7
- Scalo marittimo* v. VIVIANI, Raffaele
- SCAMOZZI, Vincenzo I 168
- SCAPINO I 208, 210
- SCARPETTA, Eduardo III 110, 115, 129-130, 135
 – *Miseria e nobiltà* III 129
 – *Tre calzoni fortunati* III 130
- SARRON, Paul I 201
 – *Le Roman comique* I 201
- Schall und Rauch, cabaret II 273
- Schauspielhaus II 287
- SCHAWINSKY, Alexander III 230
 – *Szenen aus dem Zirkus* III 230
- SCHECHNER, Richard III 343
 – *Diorysus in '69* III 343
- SCHÉHADÉ, Georges II 306; III 277
 – *Histoire de Vasco* II 306; III 277
 – *La Soirée des Proverbes* III 277
 – *L'Emigré de Brisbane* III 277
 – *Monsieur Bob'le* III 277
- SCHERILLO I 176
- Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* v. GRABBE, Cristian Dietrich
- SCHIEMMELMANN, comte de II 204
- SCHIFRES, Alain III 212
- SCHILLER, Friedrich von I 17, 223; II 80, 193, 194, 195, 196, 198, 203-207, 208, 215, 221, 256, 288; III 48, 73, 172, 238, 247, 253, 256, 316, 324
 – *Demetrius* II 204
 – *Die Braut von Messina* I 17; II 204
 – *Die Jungfrau von Orleans* II 207
 – *Die Räuber* II 194, 195, 204, 206, 208, 287, 288
 – *Die Verschwörung des Fiesko* II 204, 206
 – *Don Carlos* II 203, 204-205
 – *Luise Miller o Kabale und Liebe* II 205-206; III 44, 45
 – *Maria Estuard* II 206
 – *Wallenstein: Wallenstein Lager, Die Piccolomini, Wallenstein Tod* II 196, 206-207
 – *Wilhelm Tell* II 207
- SCHILLER, Leon III 298-299
- SCHLEGEL, Friedrich II 92, 194, 196
- SCHLEGEL, Wilhelm von I 17; II 223
 – *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* I 17
- SCHLEMMER, Carl III 229
 – *Das figurale Kabinett* III 230
 – *Das Triadische Ballet* III 229
 – *Meta oder die Pantomime der Örter* III 230
- SCHLEMMER, Oskar III 229
 – *Das figurale Kabinett* III 230
 – *Das Triadische Ballet* III 229
 – *Die Bühne im Baubaus* III 230
 – *Meta oder die Pantomime der Örter* III 230
- Schloss Wetterstein* v. WEDEKIND, Frank
- SCHLUMBERGER, Jean II 270; III 187
 – *La Mort de Sparte* III 187
- SCHMIDT, Kurt III 230
 – *Der Mann am Schaltbrett* III 230

- *Die Abenteuer des kleinen Bücklingen*
 III 230
 – *Mechanische Kabarett* III 230
 SCHNITZLER, Arthur II 280; III 68, 69, 201
 – *Anatol* III 68
 – *El vel de Pierrette* II 280
 – *Libelei* III 68
 – *Reigen* III 68
 SCHÖNEMANN, Lili II 193, 197
 SCHOPENHAUER, Arthur II 260; III 47, 89, 339
 SCHUMANN, Peter III 340-341
 SCHUMANN, Robert II 259
 – *Manfred* II 259
Schwänke v. SACHS, Hans
Schwärmer v. MUSIL, Robert von
Schweyk a la Segona Guerra Mundial v.
Schweyk im zweiten Weltkrieg
Schweyk im zweiten Weltkrieg v. BRECHT,
 Bertolt
 SCHWITTERS, Karl III 328
 SCOTT, Walter III 361
 SCRIBE, Eugène III 5, 6-7, 17, 22, 49
 – *Bataille de dames* III 6
 – *Un Verre d'eau* III 6
 SCUDÉRY, Madeleine de II 47
 SECCHI, Niccolò I 192; II 47
 – *L'Interesse* II 47
Secondo dialogo facettissimo v. *Bilora*
Secretario v. CAPACIO, Giulio Cesare
Secunda Pastorum v. MESTRE DE WAKEFIELD
 SEDAINE, Michel Jean II 72
 – *Le Philosophe sans le savoir* II 72
 SEDIRAC, Bernard de I 260
Sedziowie v. WYSPIANSKI, Stanislaw
Seeschlacht v. GOERING, Reinhard
 SEGHERS, Anna II 288
 – *El procés* II 295
 – *Els pescadors de Santa Bàrbara* II 288
Seianus v. JONSON, Ben
Seiganji v. MOTOKIYO, Zeami
 SEINARSKI, K. III 317
Sei personaggi in cerca d'autore v. PIRANDELLO,
 Luigi
 SELIÉS, Eugenio II 238
 – *El nudo gordiano* II 238
Selva v. ADRIANI, Placido
 SELVATICO, Riccardo III 126, 127
 – *Carlo Gozzi* III 127
 – *Congedo* III 127
 – *I vicini da festa* III 127
 – *La vedova* III 127
 – *Tramonto* III 127
 SELVINSKI, Ilia L. II 281
 – *Kommandarm 2* II 281
Semiramis v. VOLTAIRE
Sempre en venda v. AKSIONOV, Vassili
 SENDER, Ramón J. III 390, 392, 393
 – *El secreto* III 392
 – *La llave* III 393
 SENECA, Luci Acneu I 12, 62, 118-122, 137;
 II 7, 9, 16, 21, 28, 32, 100, 107, 149,
 155, 178, 185; III 389
 – *Agamèmon* I 118, 121
 – *Èdip* I 118, 119
 – *Fedra* I 118, 119-120
 – *Hercules furens* I 118, 120-121
 – *Hercules Oetaeus* I 118-119
 – *Mèdea* I 118, 120
 – *Phoenissae* I 118
 – *Thyestes* I 118, 120, 121
 – *Troades* I 118, 120
 SÉNGHOR, Léopold Sédar III 331
 SENIGALLIA, Graziano I 192
 – *Capitano Spavento* I 192
Señora ama v. BENAVENTE, Jacinto
Santa Joana v. *Saint Joan*
Senyora àvia vol marit v. POU S PAGÈS, Josep
Senyora i majora v. SOLER, Frederic
 SEOANE, Luis III 372
Separate Tables v. RATTIGAN, Terence
Seraphine v. SARDOU, Victorien
Serenissima v. GALLINA, Giacinto
Serephina v. TORRES NAHARRO, Bartolomé
Sergeant Musgrave's Dance v. ARDEN, John
 SERLIO, Sebastiano I 168
 SERRA, Bernat I 257
 SERRA, Jaume I 257
 SERRA, Narciso II 243
 – *El loco de la guardilla* II 243
 SERRANO, José III 385
 SERREAU, Jean-Marie III 272, 333
 SETHE I 10
Setina v. TITINIUS
 SETTIMELLI III 225
 – *Il teatro sintetico futurista* III 225
Settimo, ruba un po' meno v. FO, Dario
 SFORZA, Anna I 142
 SFORZA DEGLI ODDI I 192
 – *Erofilomachia* I 192
Sganarelle ou le Cocu imaginaire v. MOLIÈRE
 SHAMIR, Moshe III 204
 – *Passava pels camps* III 204
 SHAKESPEARE, William I 6, 122, 127, 160,

- 163, 213, 217, 223, 244, 247, 272; II 6, 34, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109-173, 175, 176, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 194, 195, 196, 199, 201, 204, 215, 216, 217, 226, 256, 267, 270, 271, 275, 277, 306, 310; III 72, 92, 110, 111, 216, 223, 224, 250, 254, 255, 288, 305, 313, 335, 361, 392, 403, 404, 406, 410
- *All's Well that Ends Well* II 147
- *A Midsummer Night's Dream* II 135, 137, 274; III 404
- *Antony and Cleopatra* II 124, 127, 128-130, 185, 277
- *As you like it* II 140-144, 148, 271
- *Coriolanus* II 34, 124, 127-128, 297; III 313
- *Cymbeline, King of Britain* II 166-167
- *Hamlet* II 55, 108, 145, 147-148, 154-156, 263, 268; III 146, 261, 305
- *Henry IV* II 115-117, 171
- *Henry V* II 115, 116, 123
- *Henry VI* II 111-115, 118, 119
- *Henry VIII* II 123-124
- *Histories* III 254
- *Julius Caesar* II 34, 124, 125-127, 128, 267
- *Love's Labour's Lost* II 135
- *Measure for Measure* II 146-147
- *Much Ado about Nothing* II 135, 144-145
- *Pèricle, princep de Tir* II 164-165
- *Richard II* II 115, 121-123
- *Sonets* II 105
- *The Comedy of Errors* II 131
- *The Life and Death of King John* II 117-118
- *The Merchant of Venice* II 135-137, 274
- *The Merry Wives of Windsor* II 130, 145, 276
- *The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet* II 149-152, 226, 276; III 392
- *The most Lamentable Romain Tragique of Titus Andronicus* II 148-149
- *The Taming of the Shrew* II 131-133
- *The Tempest* II 101, 140, 147, 148, 163, 168-171
- *The Tragedy of King Richard the Third* II 118-121, 301; III 223
- *The Tragedy of Macbeth* II 128, 147-148, 152-154; III 223, 331, 342
- *The Tragedy of Othello, The Moore of Venice* II 147-148, 154, 156-159
- *The True Chronicle Historie of Life and Death of King Lear* II 128, 147-148, 154, 159-163
- *The Two Gentlemen of Verona* II 133-134
- *The Winter's Tale* II 163, 165-166
- *Timon of Athens* II 167-168
- *Troilus and Cressida* II 146
- *Twelfth Night or What you will* II 139-140, 270
- Shakespeare dringend gesucht* v. KIPPHARDT, Heinar
- Shakespeare i l'estoïcisme de Sèneca* v. ELLIOT, Thomas S.
- SHAW, George Bernard II 172, 262, 274, 276, 277, 301, 302; III 72, 85-91, 165, 199, 410, 411
- *Androcles and the Lion* III 87
- *Arms and the Man* III 87
- *Caesar and Cleopatra* III 87
- *Candida* III 87
- *Cleopatra* II 302
- *Comédies desplaents* III 90
- *Comédies per a puritans* III 90
- *Hartbreak House* III 87
- *Major Barbara* III 87-88
- *Man and Superman* III 87, 88
- *Mrs. Warren's Profession* III 87
- *Pygmalion* III 86, 90, 411
- *Saint Joan* II 276, 302; III 87, 90-91
- *Widower's Houses* III 87
- SHAW, Irwin III 166
- *Bury the Dead* III 166
- SHELLEY, Mary III 338
- *Frankenstein* III 338
- SHELLEY, Percy B. II 219, 304
- *The Cenci* II 219
- SHEPARD, Sam III 342
- SHERIDAN, Richard Brinsley II 187, 188, 191-192; III 39
- *The Critic or a Tragedy Rehearsed* II 191, 192
- *The Rivals* II 191
- *The School for Scandal* II 191, 192
- SHERWOOD, Robert Emmet III 166
- She Stoops to Conquer, or the Mistake of a Night* v. GOLDSMITH, Oliver
- SHIRLEY, James II 183
- Shusse Kagekiyo* v. MOTOKIYO, Zeami
- SIEFFERT, René I 294
- Siegfried* v. GIRAUDOUX, Jean

- Siena, confraria de 240-241
Siepe a nordovest v. BONTEMPELLI, Massimo
 SIEVERT II 274
Sik-Sik l'artefice magico v. DE FILIPPO, Eduardo
Silenci v. GUAL, Adrià
 SILVA, Lucius Cornelius I 96
 SIMMEL, George II 260
Simón Bocanegra v. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio
 SIMONIDES I 21
 SIMONOV, Constantín III 81
 SIMONSON, Lee II 297
Simplicissimus v. GRIMMELSHAUSEN, Hans J. C. von
 SIMPSON, Norman Frederick III 293
 – *A Resounding Tinkle* III 293
 – *One Way Pendulum* III 293
 – *The Form* III 293
 – *The Hole* III 293
Simultanina v. MARINETTI, Filippo Tommaso
 Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans III 400, 403
Sinfarainin contra don Perfeuto v. GRAÑA, Bernardino
 Sinn Fein III 97
Sinrazón v. SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio
 Sirena v. MESTRES, Apel·les
Stiif v. APOL·LADOR DE GELA
Sis personatges en cerca d'autor v. *Sei personaggi in cerca d'autore*
 SIST, Joan I 257
 – *La Divisa del senyor Rey* I 257
 – *Les set cadires* I 257
 – *Les set edats* I 257
Situació bis v. PEDROLO, Manuel de
 SIVELLI I 208
 SIVELLO I 182
 SKELTON, John II 101
 – *Interlude Magnificence* II 101
 – *Mankind* II 101
Skupoi rytsar v. PUIXKIN, Aleksandr S.
Skutarevski v. LEONOV, Leonid M.
 SKUZANKA, Krysztyna III 300
Sleep of Prisoners v. FRY, Christopher
 SLOWACKI, Julius II 220; III 305
 – *Balladyna* II 220
 – *Kordian* II 221; III 305
 – *Lila Weneda* II 220-221
 – *Mazepa* II 221
Slub v. GOMBROWICZ, Witold
Smert Tavelkina v. SUKHOVO-KOBILIN, Aleksandr Vassiliévitch
Smieszny staruszek v. RÓZEWICZ, Tadeusz
 SMOČEK, Ladislav III 308, 309
 – *Bludiste* III 309
 – *Podivme odpoledne Dr. Z. Nurkebo* III 309
Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro v. VILAR PONTE, Antón
Sóc el defecte v. PEDROLO, Manuel de
Societat del Drama Nou II 279
 SÓCRATES I 8, 63, 71, 74, 76-77; III 115
Sodome et Gomorrhe v. GIRAUDOUX, Jean
 SÓFOCLES I 12, 13, 15, 21, 25, 31, 34, 35, 39, 46, 50-62, 63, 71, 91, 119, 120, 169; II 30, 79, 103, 202, 210; III 216, 250, 338, 361, 411
 – *Ajax* I 26, 61-62
 – *Antígona* I 46, 51, 54-59, 61; II 210; III 250, 338
 – *Èdip a Colonos* I 46, 53-54
 – *Èdip rei* I 51-53, 119, 169; II 279; III 52, 216
 – *Electra* I 25-26, 59-60
 – *Els perdiguers* I 91
 – *Filoctetes* I 61-62
 – *Les dones de Traquis* I 60-61, 120
Sofonisba v. ALFIERI, Vittorio
Sofonisba v. TRISSINO, Gian Giorgio
 SOFRÓ I 90
Sogra i nora v. PIN I SOLER, Josep
 SOLANELL, Andreu I 289
 SOLDEVILA, Carles III 407, 408
 – *Bola de neu* III 407
 – *Civilitzats, tanmateix* III 407
 SOLDEVILA, Ferran III 406, 410
 – *Guifre* III 406
 – *Matilde d'Anglaterra* III 406
 SOLER, Frederic II 242-244; III 405
 – *Batalla de reines* II 243
 – *Don Jaume el Conquistador* II 242
 – *El boig de les campanilles* II 243
 – *El cantador* II 243
 – *El castell dels tres dragons* II 243
 – *El didot* II 244
 – *El ferrer de tall* II 244
 – *El jardí del general* II 244
 – *El llibre d'aigua* II 244
 – *El monjo negre* II 243
 – *El pubill* II 244
 – *Els estudiants de Cervera* II 244
 – *Els herois i les grandeses* II 243
 – *Els segadors* II 243
 – *Jesús* II 244

- *La botifarna de la llibertat* II 242
 - *La creu de la masia* II 244
 - *La cua de palla* II 244
 - *La dida* II 244
 - *L'apotecari d'Olot* II 244
 - *La rambla de les flors* II 244
 - *La vaquera de la piga rossa* II 243
 - *L'engendrament de Don Jaume* II 242
 - *Les carbasses de Mont-Roig* II 242
 - *Les joies de la Roser* II 243
 - *Les modes* II 245
 - *Les píncoles de Holloway o La pau d'Espanya* II 242
 - *L'esquella de la Torratxa* II 242
 - *Les temptacions de Sant Antoni* II 242
 - *Liceistes i «Cruzados»* II 242
 - *O rei o res* II 243
 - *Ous del dia* II 244
 - *Senyora i majora* II 244
Solitud v. CATALÀ, Víctor
Solness el constructor v. *Byggester Solness*
SOLÓ I 21, 83
Sol, solet v. GUIMERA, Àngel
Sombres de béros v. BLEIBERG, Germán
Sombres de sueño v. UNAMINO, Miguel de
Somni d'una nit d'estiu v. *Midsummer-night's Dream*
Sonata d'espectres v. *Spöksonaten*
Sonatas v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
Sonets v. SHAKESPEARE, William
Sopa de pollastre amb ordi v. *Chicken soup with Barley*
Soparem a casa v. SAGARRA, Josep M. de
Sophonibe v. MAIRET, Jean
SORDI, Alberto III 110
Sord-mut v. BROSSA, Joan
SORGE, Reinhard Johannes III 234
 - *Der Betiler* III 234
SORIÓ I 118
SORMA, Agnes II 274
SOROA, Marcelino III 360-361
 - *Iriyarena* III 360-361
SOTA III 361
Sots I 137
SOUPAULT, Philippe III 8, 227
Spaghetti i miecz v. ROZEWICZ, Tadeusz
Spaventosi hiperboli del gran Capitano Coviello
 I 208
SPENCER, Herbert II 160; III 89
SPENDER, Stephen III 242
SPENSER, Edmund II 137
Sperduti nel buio v. BRACCO, Roberto
Sperduti nel buio v. MARTOGGIO, Nino
SPERONI I 180
Spiegelmensch v. WERFEL, Franz
Spiele, in denen es dunkel wird v. HILDESHEIMER, Wolfgang
Spisok blagodeiani v. OLETXA, Iuri
Spöksonaten v. STRINDBERG, August
Sponus v. HPIATIUS
SQUARZINA, Luigi III 294-295
 - *Emmeti* III 295
 - *La romagnola* III 295
 - *L'esposizione universale* III 294
 - *Tre quarti di luna* III 295
STAGI, Publius P.S. I 97-98, 171
 - *Agave* I 98
STALIN, Josif II 276; III 80, 81, 82, 83, 253, 299
STALLINGS, L. II 288
 - *What Price Glory?* II 288
STANISLAVSKI, Konstantin S. II 263, 264-269, 272, 276, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 293, 294; III 20, 73, 77, 181, 297, 304
Starik v. GORKI, Maksim
Starmflut v. PAQUET, Alfons
Stasera siracita a soggetto v. PIRANDELLO, Luigi
STATIUS, Cecili I 102, 112, 114
 - *Plocium* I 102
Statuti Academiae Parisiensis I 130
STEIN, Charlotte von II 198
STEIN, Gertrude III 205, 336
Stella v. GOETHE, Johann Wolfgang
STENDHAL II 304
STERN II 274
STERNHEIM, Carl II 274, 286; III 235-236
 - *Bürger Schippel* III 236
 - *Der Snob* III 235-236
 - *Die Hose* III 235
 - *Die Kassetten* III 236
Stichus v. PLAUTE, Titus Maccius
STIRNER, Max II 260
STOPPATO I 176, 180
Storia universale del teatro drammatico v. PANDOLFI, Vito
STOWE II 110
Strabk v. AFINOGENOV, Aleksandr
STRAMM, August III 231, 235
 - *Sancta Susanna* III 235
STRAND II 274
Strange Interlude v. O'NEIL, Eugene
STRAPAROLA, Gian Francesco I 180
 - *Piacevoli notti* I 180
STRAVINSKY, Igor III 188

- STREHLER, Giorgio I 187; II 308-310
- STRINDBERG, August II 257, 267, 274, 283, 286, 304, 308; III 61-64, 92, 100, 154, 233, 237, 258, 264, 272, 336, 382, 410
- *Advent* III 63
 - *Brända tomten* III 64
 - *Broti och Brot* III 63
 - *Dödsdansen* III 63, 64, 233
 - *Erik XIV* II 283; III 63
 - *En Drömspel* III 63
 - *Fadren* III 62, 64
 - *Fördringsägare* III 63
 - *Fröken Julie* III 62-63, 64
 - *Gustav Adolf* III 63
 - *Gustav Vasa* III 63
 - *Kammerspiele* II 308
 - *Mäster Olof* III 62
 - *Övadern* III 64
 - *Pask* III 63
 - *Pelikanen* III 64
 - *Spöksnaton* III 64, 154, 336
 - *Svanevit* III 63
 - *Till Damascus* III 63
- Strip-tease i teatre irregular* v. BROSSA, Joan
- STRITTMATER, Erwin II 295; III 315
- *Katzgraben* II 295; III 315
- STROHEIM, Erich von III 201
- STUART MILL, John v. MILL, John Stuart
- Sturm und Drang* v. KLINGER, Friedrich Maximilian
- SUARÈS, André III 193
- SUÁREZ, Francisco I 279
- Sud* v. GREEN, Julien
- SUDA I 37, 85
- SUDERMANN, Hermann III 380, 382
- SUDRAKA I 126
- *Mricakaticca* I 126-127
- Sueño de una noche de agosto* v. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio
- SUETONI I 112; II 18
- SUKHOV-KOBILIN, Aleksandr V. II 280, 281; III 19
- *Delo* III 19
 - *Kretxinskago* III 19
 - *Smert Tavelkina* II 281; III 19
- SULERJITSKI II 279
- Sulkowski* v. ZEROMSKI, Stefan
- SUMBERG, Th. A. I 150
- Sumerki* v. BABEL, Isaak
- Summa* v. SANT TOMÁS
- Summer and Smoke* v. WILLIAMS, Tennessee
- Sunaposhneskontes* v. DIHIL
- SUN IU III 84
- *Una dona diputada* III 84
- Suréna, général des Parthes* v. CORNEILLE, Pierre
- Svapnavasavadatta* v. BHASA
- Sweeney Agonistes* v. ELIOT, T.S.
- Sweet Bird of Youth* v. WILLIAMS, Tennessee
- Swiadkowic - czyli Nasza mala stabilizacja* v. ROZEWICZ, Tadeusz
- SWIFT, Jonathan II 188, 189; III 88, 199
- SWINBURNE, Algernon Charles II 128; III 128, 199, 203
- Sylvie* v. MAIRET, Jean
- SYNGE, John Millington II 295, 296; III 164, 199, 200, 201
- *Deirdre of the Sorrows* III 200
 - *Riders to the Sea* III 200
 - *The Playboy of the Western World* II 295, 296; III 200
 - *The Tinker's Wedding* III 200
- Szenen aus dem Zirkus* v. SCHAWINSKY, Alexander
- Szewcy* v. WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy
- TABARIN II 45
- Tabarin* v. GRAU, Jacinto
- TÁCIT I 95
- TAGORE, Rabindranath III 183
- *Amal o la carta del rei* III 183
 - *Chitra* III 183
- TAILLE, Jean de la II 7
- TAIROV, Alexis II 275-278, 283, 285; III 20, 22
- *Memories d'un realitzador* II 277
- TAIS I 87
- Tal faràs, tal trobaràs* v. VIDAL I VALENCIANO, Eduard
- TALLI, Virgilio III 116, 145, 147
- TALMA, François-Joseph II 255; III 113
- TALPI I 208, 210
- *Ol doctor comic* I 208
- Tambors i trompetes* v. FARQUHAR, George
- Tamburlaine The Great* v. MARLOWE, Christopher
- Tamerlane* v. ROWE, Nicholas
- Tamira Citarada* v. ANNENSKI, Innokenti F.
- Tancrède* v. VOLTAIRE
- TANG' HSIEN-TSU III 84
- Tango* v. MROZEK, Slawomir
- Tàntal* v. FRÍNIC
- Tants caps tants barrets* v. VIDAL, i VALEN-

- CIANO, Eduard
Tarave v. BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin
 Caron de
Tarat! v. AL VAREZ, Valentín Andrés
Tardania v. POUS I PAGÈS, Josep
 TARDIEU, Jean III 187, 268
 – *La Serrure* III 268
 – *Poèmes à jouer* III 268
 – *Tbâtre de chambre* III 268
 – *Un mot pour un autre* III 268
Tarentilla v. NEVI, Gneus
 TARENTINO, Secondo I 192
Tartuf v. *Tartuffe*
Tartuffe v. MOLIÈRE
 TASSO, Torquato I 172, 173, 202
 – *Aminta* I 172-174, 218
 – *Gerusalemme liberata* I 172
 – *Torrismondo* II 28
Tchin-Tchin v. BILLETDOUX, François
Tea and Sympathy v. ANDERSON, Robert
Teatràlia III 401, 403, 404
 Teatre Acadèmic de l'Estat Vakhtangov
 II 283
 Teatre Alfred Jarry III 227
 Teatre Campesino III 340
 Teatre Català II 243
 Teatre Central II 286
 Teatre D 34 III 308
 Teatre d'Art de Moscou II 263, 265, 266,
 279, 283, 293; III 21, 73, 78, 83, 297
 Teatre de Barcelona o Casa de les Comèdies
 II 239, 240
 Teatre de Bayreuth II 258
 Teatre de Bergen III 49
 Teatre de Berlín II 193
 Teatre de Cristiania III 49
 Teatre de la Casa del Poble de la Panina
 II 276
 Teatre de la Mercè II 242
 Teatre de la Pergola II 263
 Teatre de la Porte de Saint Martin II 228
 Teatre de la Santa Creu o Principal II 239,
 241, 243
 Teatre del Carme II 242
 Teatre del Cercle d'Art i Literatura II 264
 Teatre de l'Estat de Weimar II 203
 Teatre del Liceu II 242
 Teatre de l'Odeon II 242, 243
 Teatre de l'Oeuvre III 224
 Teatre dels Pricentown Players III 157
 Teatre de Lübeck
 Teatre de Mannheim II 193
Teatre de màscares v. OTERO PEDRAYO,
 Ramón
 Teatre de Merz III 328
 Teatre de Weimar II 193
 Teatre Dramàtic II 279
 Teatre Eldorado III 379
 Teatre Fiorentini III 112
 Teatre Goya III 388
 Teatre Habima III 204
 Teatre Íntim III 380
 Teatre-Laboratori III 304
 Teatre Líric Català III 402, 403
 Teatre Lliure d'Antoine II 256, 257, 293;
 III 66, 70, 181, 378, 380
 Teatre Lliure de Mardjanov II 276
 Teatre Luna Park de Petersburg III 256
 Teatre Nacional de Londres III 343
 Teatre Nacional de Praga III 300
 Teatre Nacional de Varsòvia II 220
 Teatre Nacional de Weimar III 229
 Teatre Noruec III 49
 Teatre Principal Palace III 389
 Teatre Real de Copenhague II 264
 Teatre Romea II 243; III 400, 404
 Teatre San Luca II 82
 Teatre Sant'Angelo II 82
 Teatre Sarah Bernhardt II 306
 Teatre Sintètic II 288
 Teatre Umberto III 131
 Teatre Apolo III 284
 Teatre Avenida III 394
 Teatre Circo de la Corunya III 374
Teatro completo v. CARBALLO CALERO,
 Ricardo
 Teatre de Ahora III 99
 Teatre de Arte III 382
 Teatre de Càmara III 374
Teatro de ensueño v. MARTÍNEZ SIERRA,
 Gregorio
 Teatro degli Indipendenti III 225
 Teatro de guerra III 393
 Teatro dei Piccoli III 388
 Teatro de la Comedia III 377, 378, 380
 Teatro de la Cruz II 226, 234
 Teatro de la Escuela Nueva III 388
 Teatro de la Princesa III 381, 383, 384
Teatro delle favole rappresentative v. SCALA,
 Flaminio
 Teatro de los Niños III 383
 Teatro del Príncipe II 38, 226
 Teatro del Pueblo III 390
 Teatro Escuela de Arte III 388

- Teatro-Escuela de Arte del Dueso III 396
 Teatro Eslava III 382
 Teatro Español III 377, 380, 383, 388, 390, 396
Teatro fantástico v. BENAVENTE, Jacinto
 Teatro Guifol de las Misiones Pedagógicas III 390
 Teatro Lara III 380
 Teatro María Guerrero III 396
 Teatro Mayo de Buenos Aires III 373
 Teatro Nuovo di Napoli III 135
 Teatro Popular Galego III 372, 374
Teatro pra a xente v. BLANCO AMOR, Eduardo
 Teatro Real II 236
 Teatro Umorístico III 135
Técnica de cambra v. PEDROLO, Manuel de
Telarañas v. MUÑIZ, Carlos
Télex v. EURÍPIDES
Telephus v. ENNIUS, Quintus
 TÉLLEZ, Gabriel v. TIRSO DE MOLINA
 TELTSCHER, Georg III 230
 – *Mechanische Kabarett* III 230
 TEMISTOCLES I 37, 43
Templo d'Apolo v. VICENTE, Gil
 TENDRIAKOV, Vladímir III 82
 – *La bandera blanca* III 82
Tenorio Modernista v. PARELLADA, Pablo
 TEOCRIT I 91, 152, 171; III 146
 – *Idil·lis* I 91
 TEODORIC I 99
Teogonia v. HESÍODE
 TERENCI ÀFER, Publi I 85, 88, 90, 100, 102, 112-118, 129, 130, 132, 135, 141, 142, 148, 159, 163, 177, 179, 243, 263, 272
 – *Andria* I 112, 113, 114-115, 141, 142
 – *El botsci de si mateix* I 113, 114, 115-116, 159
 – *Els germans* I 113, 114, 117
 – *Formió* I 90, 113, 114, 116, 148
 – *La sogra* I 90, 113, 114, 116-117, 148
 – *L'eunuc* I 113, 114, 115, 142, 163
 TERENCI LUCÀ I 112
 TERESA D'ÀVILA v. SANTA TERESA DE JESÚS
Teresa de Jesús v. MARQUINA, Eduard
Tereus v. ANDRÒNIC, Luci Livi
Terra baixa v. GELABERT, Fructuós
Terra baixa v. GUIMERÀ, Àngel
 TERRADES, Abdó II 240
 – *El rei Micomicó* II 240
 TERRY, Ellen II 262
 TERRY, Megan III 340, 342
 – *Viet-Rock* III 342
- TERTULIA I 229
 TESPIS I 11, 20, 21, 27, 37
 – *Alceste* I 37
 – *Combat de Peleu* I 37
 – *Els joves grecs* I 37
 – *Els sacerdots* I 37
 – *Penteu* I 37
 TESSIER, Valentine II 301
Testamento de Sivello I 187
Testamento di M. Lattantio Mescolotti cittadino del mondo I 190
 TESTONI, Alfredo III 126, 127
 – *I Pisument* III 127
Tête d'Or v. CLAUDEL, Paul
Tetralogia v. WAGNER, Richard
 TETRIAKOV II 281
 – *Rugeix, Xina!* II 281
Teucer v. PACUVI, Marc
 Textos dels sarcòfags I 11
Thais v. AFRANI, Luci
The Alchemist v. JONSON, Ben
The Anatomy of Melancholy v. BURTON, Robert
The Apple v. GELBER, Jack
The Araynement of Paris v. PEELE, George
The Atheist's Tragedy v. TOURNEUR, Cyril
 Theater an den Josefstadt II 274
Theater, Zirkus, Vairité v. MOHOLY-NAGY, László
 Théâtre Alfred Jarry II 304
 Théâtre d'Art III 181
Théâtre de chambre v. TARDIEU, Jean
Théâtre de Clara Gazul v. MÉRIMÉE, Prosper
 Théâtre de l'Athénée II 300
 Théâtre des Phynances III 224
 Theatre Group II 297
 Theatre Guild II 297
 Théâtre Hébertot II 301
 Théâtre Marigny II 306
 Théâtre Montparnasse II 302
 Théâtre Nationale Populaire II 308; III 229
The Beaux's Stratagem v. FARQUHAR, George
The Beggar's Opera v. GAY, John
The Birthday Parry v. PINTER, Harold
The Bishop's Bonfire v. O'CASEY, Sean
The Brig v. BROWN, Kenneth H.
The Broken Heart v. FORD, John
The Burning Glass v. MORGAN, Charles
The Cage v. ROBBINS, Jérôme
The Caretaker v. PINTER, Harold
The Castle of Perseverance I 247-248
The Cenci v. SHELLEY, Percy B.

- The Changeling* v. MIDDLETON, Thomas
The Coach with the Six Insides v. ERDMANN, Jean
The Cocktail Party v. ELIOT, Thomas S.
The Collation v. PINTER, Harold
The Comedy of Errors v. SHAKESPEARE, William
The Complaisant Lover v. GREENE, Graham
The Confidential Clerk v. ELIOT, Thomas S.
The Connection v. GELBER, JACK
The Conquest of Granada v. DRYDEN, John
The Countess Cathleen v. YEATS, William Butler
The Count of Narbonne v. JEPHSON, Robert
The Country Wife v. WYCHERLEY, William
The Critic, or a Tragedy Rehearsed v. SHERIDAN, Richard B.
The Crucible v. MILLER, Arthur
The Death of Bessie Smith v. ALBEE, Edward
The Drama Review (TDR) III 343
The Duchess of Malfi v. WEBSTER, John
The Dumb Waiter v. PINTER, Harold
The Dutchman v. JONES, LeRoi
The Dwarfs v. PINTER, Harold
The Elder Statesman v. ELIOT, Thomas S.
The Entertainer v. OSBORNE, John
The Exiles v. JOYCE, James
The Fair Penitent v. ROWE, Nicholas
The Family Reunion v. ELIOT, Thomas S.
The Famous Victories of Henry the Fifth II 115
The Flashing Stream v. MORGAN, Charles
The Form v. SIMPSON, Norman Frederick
The Fortune Theatre II 102
The Glass Menagerie v. WILLIAMS, Tennessee
The Globe theatre II 102, 105, 123
The Good-Natur'd Man v. GOLDSMITH, Oliver
The Grass Harp v. CAPOTE, Truman
The Great God Brown v. O'NEIL, Eugene
The Hairy Ape v. O'NEIL, Eugene
The History and Fall of Caius Marius v. OTWAY, Thomas
The Hole v. SIMPSON, Norman Frederick
The Homecoming v. PINTER, Harold
The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay v. GREENE, Robert
The Hope Theatre II 102
The Hostage v. BEHAN, Brendan
The Hour Glass v. YEATS, William Butler
The Iceman Cometh v. O'NEIL, Eugene
The Importance of Being Earnest v. WILDE, Oscar
The Isle of Dogs v. JONSON, Ben i NASHE, Thomas
The Jew of Malta v. MARLOWE, Christopher
The Killing of Abel I 244
The Kitchen v. WESKER, Arnold
The Lady's not for Burning v. FRY, Christopher
The Land of Heart's Desire v. YEATS, William Butler
The Last Analysis v. BELLOW, Saul
The Life and Death of King John v. SHAKESPEARE, William
The Little Foxes v. HELLMAN, Lilian
The Living Room v. GREENE, Graham
The London Merchant v. LILLO, George
The Love of Four Colonels v. USTINOV, Peter
The Lover v. PINTER, Harold
The Lover's Melancholy v. FORD, John
The Magics I 244
The Maid's Tragedy v. BEAUMONT, Francis
The Malcontent v. MARSTON, John
The Man of Mode v. ETHEREDGE, George
The Mask II 263
The Massacre at Paris v. MARLOWE, Christopher
The Merchant of Venice v. SHAKESPEARE, William
The Merry Wives of Windsor v. SHAKESPEARE, William
The Moon of the Caribbees and other Play of the Sea v. O'NEIL, Eugene
The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet v. SHAKESPEARE, William
The most Lamentable Romain Tragique of Titus Andronicus v. SHAKESPEARE, William
The Night of the Iguana v. WILLIAMS, Tennessee
Theodorakis, Mikis III 325
The Only Jealousy of Emer v. YEATS, William Butler
The Orphan v. OTWAY, Thomas
The Page II 262
The Performance Group III 343
The Plain Dealer v. WYCHERLEY, William
The Playboy of the Western World v. SYNGE, John M.
The Playhouse of the Ridiculous III 343
The Plough and the Stars v. O'CASEY, Sean
The Potting Shed v. GREENE, Graham
The Power and the Glory v. GREENE, Graham
The Quare Fellow v. BEHAN, Brendan
The Recruiting Officer v. FARQUHAR, George
The Revenger's Tragedy v. TOURNEUR, Cyril
The Rivals v. SHERIDAN, Richard B.
The Rock v. ELIOT, Thomas S.

- The Room* v. PINTER, Harold
The Rose Tattoo v. WILLIAMS, Tennessee
 The Rose Theatre II 102
The Sacrifice of Isaac I 244
The Sandbox v. ALBEE, Edward
The Schoole of Abuse v. GOSSON, Stephen
The School for Scandal v. SHERIDAN,
 Richard B.
The Serpent v. VAN ITALLIE, Jean-Claude
The Shadow of a Gunman v. O'CASEY, Sean
The Shadowy Waters v. YEATS, William Butler
The Shoemaker's Holiday v. DEKKER, Thomas
The Skin of Our Teeth v. WILDER, Thornton
The Spanish Tragedy v. KYD, Thomas
The Star Twins Red v. O'CASEY, Sean
The Summoning of Everyman I 248
 The Swan Theatre II 102
The Taming of the Shrew v. SHAKESPEARE,
 William
The Tempest v. SHAKESPEARE, William
The Time of Your Life v. SAROYAN, William
The Tinker's Wedding v. SYNGE, John
 Millington
The Tragedy of Dido, Queen of Carthage v.
 MARLOWE, Christopher
The Tragedy of King Richard the Third v.
 SHAKESPEARE, William
The Tragedy of Macbeth v. SHAKESPEARE,
 William
The Tragedy of Othello, The Moore of Venice v.
 SHAKESPEARE, William
The True Chronicle Historie of Life and Death of
King Lear v. SHAKESPEARE, William
The Two Gentlemen of Verona v. SHAKESPEARE,
 William
The Way of the World v. CONGREVE, William
The Wedding Party v. McCULLERS, Carson S.
The White Devil v. WEBSTER, John
The Winter's Tale v. SHAKESPEARE, William
The Witch v. MIDDLETON, Thomas
The Wonder of Women, or The Tragedie of
Sopbonisba v. MARSTON, John
The Young Disciple v. GOODMAN, Paul
The Zoo Story v. ALBEE, Edward
 THIMIG II 274
 THOMAS, Dylan III 219
 – *Under Milk Wood* III 219
 THOMSON, George I 18
 – *Aeschylus* I 18
 THOREAU, Henry-David III 158
 THULLIER, Emilio II 237; III 377
Thunder Rock v. ARDREY, Robert
Thyestes v. ENNIUS, Quintus
Thyestes v. SENECA, Luci Acneu
 TIBERI, Claudi Neró I 99
Tibicina v. TITINIUS
 TIECK, Ludwig II 92
 – *Der gestiefelte Kater* II 196
 – *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten*
Geschmack II 196
 – *Ritter Blaubart* II 196
Tiefland v. ALBERT, Eugen d'
Tierra roja v. SASTRE, Alfonso
Tieste v. *Thyestes*
Till Damaskus v. STRIDNBERG, August
Timoleone v. ALFIERI, Vittorio
 TIMONEDA, Juan de I 270, 272
 – *Goriori* I 270
Timon of Athens v. SHAKESPEARE, William
 TIMOTEU I 62
Tinellaria v. ENCINA, Juan del
 TING II III 85
 – *Pai Mao Nu* III 85
 TIÓ I NOÉ, Jaume II 241
 – *Alfonso II el Liberal o Leyes de deber y*
amor II 241
 – *Generosos a cual más* II 241
 TIRIDAT I 99
Tiro proficiscens v. ATTA, Titus Quintus
Tirsi v. CASTIGLIONE, Baldassar
 TIRSO DE MOLINA I 213, 276-278, 279, 280;
 II 55, 234; III 205
 – *Don Gil de las calzas verdes* I 276
 – *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*
 I 276, 277-278; II 55, 234
 – *El condenado por desconfiado* I 276-277
 – *Los cigarrales de Toledo* I 276
'Tis Pity she's a Whore v. FORD, John
Titaina v. GUIMERA, Àngel
Titères de cachiporra v. GARCÍA LORCA, Fede-
 rico
 TITINIUS I 100-101
 – *Barbatus* I 101
 – *Caecus* I 101
 – *Fullonia* I 101
 – *Gemina* I 101
 – *Hortensius* I 101
 – *Insubra* I 101
 – *Jurisperita* I 101
 – *Prilia* I 101
 – *Privigna* I 101
 – *Psalaria sive Ferentinatis* I 101
 – *Quintus* I 101
 – *Setina* I 101

- *Tibicina* I 101
 - *Varus* I 101
 - *Veliterna* I 101
 TITUS LIVI I 94, 95; II 31, 34
 - *Ab Urbe condita* I 94, 95
 TNP v. Théâtre Nationale Populaire
Tobacco Road v. CALDWELL, Erskine
 KIRKLAND, Jack
Todo un hombre v. UNAMINO, Miguel de
Tod und Teufel v. WEDEKIND, Frank
 TOKUGAWA I 293
 TOLDRA, Eduard III 404
 TOLLER, Ernst II 288, 289, 309; III 237,
 240-241, 251, 281
 - *Die Wandlung* III 240
 - *Hinkemann* III 240, 281
 - *Hoppla, wir leben!* II 288, 290
 - *Maschinenstürmer* III 240
 - *Masse-Mensch* III 240
 - *Pastor Hall* III 240
 TOLSTOI, Lev Nikoláievitx II 172, 257, 268,
 288; III 72-73, 79, 82, 177
 - *Anna Karenina* II 268
 - *El poder de las tenebras* II 302
 - *Guerra i pau* II 268, 288
 - *Jivói trúp* III 73
 - *Plody prosvetxenia* III 73
 - *Vlast tmy* III 72-73
 TOLSTOI, Aleksei K. II 267, 286
 - *Rasputín* II 288, 290
 - *Tzar Fedor* II 267
 TOMADONI, Simon v. MONDINI, Tommaso
Tomba de Putxinel-li I 95
Tommaso d'Amalfi v. DE FILIPPO, Eduardo
 TORAHIKO KORI II 97
 - *Yoshiotomo* II 97
 TORELLI, Giacomo II 14
Torquato Tasso v. GOETHE, Johann Wolfgang
 TORREALDAY, J.M. III 362
Torre de marfil v. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio
 TORREGROSA, Tomás L. III 384
 TORRENDELL, Joan III 400
 - *Els encarrilats* III 400
 TORRENFRANCA, Fausto I 240
 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo III 393
 - *El viaje del joven Tobias* III 393
 TORRES, Xohana III 373
 - *A outra banda do lberri* III 373
 - *Un hotel de primeira sobre o rio* III 373
 TORRES NAHARRO, Bartolomé I 257, 261,
 265
 - *Seraphina* I 257
Torrismondo v. TASSO, Torquato
 TOSCHI I 177
 TOSI, Jacopone da I 239
 - *Pianto della Madonna* I 239, 240
Tot esperant Godot v. *En attendant Godot*
Tot esperant l'esquerrà v. *Waiting for Lefty*
 TOTÓ III 110
Tots contra tots v. *Tous contre tous*
Tots els infants de Déu tenen ales v. *All God's*
Children got Wings
 TOURNEUR, Cyril II 178
 - *The Atheist's Tragedy* II 178
 - *The Revenger's Tragedy* II 178
Tous contre tous v. ADAMOV, Arthur
 TRÆDWELL, S. II 277
 - *Machinal* II 277
Tragedia de ensueño v. VALLE-INCLÁN, Ramón
 María del
Tragèdies v. BALAGUER, Víctor
Tragical History of Doctor Faustus
 v. MARLOWE, Christopher
Tragicomedia de Calixto y Melibea v. ROJAS,
 Fernando de
Tragicomedia de don Cristóbal y de la señá
Rosita v. GARCÍA LORCA, Federico
Tragedia v. ZIEGLER, Konrad
Traicid del Volksbühne v. IHERING, Herbert
Traidor, inconfeso y mártir v. ZORRILLA, José
Tramonto v. SELVATICO, Riccardo
Trapassi, Pietro v. METASTASIO
Trappolaria v. DELLA PORTA, Giovanbattista
Tra ragnatele v. JOPPOLO, Beniamino
 TRASIBUL I 38
Traumdeutung v. SANGUINETTI, Eduardo
 TRAVERSI, Giannino Anton III 126
 - *Le Rozeno* III 126
Treballs i dies v. HESÍODE
Tre calzoni fortunati v. SCARPETTA, Eduardo
Tre quarti di luna v. SQUARZINA, Luigi
Tres escenas en ángulo recto v. BERGAMÍN, José
Tres farsas para siteres v. ARCONADA, César
Tres forasters de Madrid v. ESCALANTE, Eduard
Tres Maries I 252
Tres sombreros de copa v. MIHURA, Miguel
 TREVISAN, Domenico I 156
Tribut al mar v. CARRIÓN, Ambrosi
 TRIGUEROS, Juan de II 38
 - *Británico* II 38
Trilogia de las Barcas: Auto da Barca do Inferno,
Auto da Barca do Purgatorio, Auto da Barca
da Gloria v. VICENTE, Gil
Trilogia della villeggiatura: Le smanie per la

- villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno della villeggiatura* v. GOLDONI, Carlo
- Trinammus* v. PLAUTE, Titus Maccius
- Tripes d'or* v. CROMMELYNCK, Fernand
- Tri sestry* v. TXĚKHOV, Anton Pavlovitx
- TRUSSINO, Gian Giorgio II 28
- *Sofonisba* II 28
- TRISTAN L'HERMITE, François II 8
- Tristany i Isolda* v. WAGNER, Richard
- Tristi amori* v. GIACOSA, Giuseppe
- Tri tolstiaka* v. OLETXA, Iuri
- Troades* v. SĚNECA, Luci Acneu
- TROIANO, Massimo I 176, 181, 203; III 109
- Troilus and Cressida* v. SHAKESPEARE, William
- Troilus and Criseyde* v. CHAUCER, Geoffrey
- Trommeln in der Nacht* v. BRECHT, Bertolt
- Tróptico* v. MAGDALENO, Mauricio
- Trópics* v. MILLER, Henry
- Troteras y andanzas* v. PÉREZ DE AYALA, Ramón
- Troz alledem* II 287
- TROUILLE, Clovis III 343
- Troupe Royale II 8
- TROVATI, Ugo II 251
- *La nereide* II 251
- Truculentus* v. PLAUTE, Titus Maccius
- Trust D.E.* v. EHRENBURG, Ilya i KELLERMANN
- TSAO-IU III 84
- *Lei lu* III 84
- Tsuna To Kobaru* v. CHIKAMATSU MONZAEMON
- TUCÍDIDES I 50
- *Història de la guerra del Peloponès* I 50
- Tueur sans gages* v. IONESCO, Eugène
- Tu i l'hipòcrita* v. CAPMANY, Maria Aurèlia
- TUMMULLIS, Angelo de I 164
- *Notabilia temporam* I 164
- Turandot* v. *La princesa Turandot*
- Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher* v. BRECHT, Bertolt
- Turcaret* v. LESAGE, Alain-René
- TURNES, Vicente III 367
- Turon v. ZEROMSKI, Stefan
- TUTILO I 232
- Tutto per bene* v. PIRANDELLO, Luigi
- TV v. VAN ITALIE, Jean-Claude
- Twelfth Night or What you will* v. SHAKESPEARE, William
- 27 *Wagons Full of Cotton* v. WILLIAMS, Tennessee
- Two Noble Kinsmen* v. MASSINGER, Philip
- Txaika* v. TXĚKHOV, Anton Pavlovitx
- TXAIKOVSKI, Piotr I. II 276
- TXĚKHOV, Anton Pavlovitx II 267, 277, 279, 301, 310; III 73-78, 140, 272, 410
- *Diadia Vania* II 267, 276; III 75-76
- *Ivanov* III 74
- *La muda* II 267
- *Lexi* III 74
- *Narracions* III 74
- *Platonov o Aquest boig de Platonov* III 74
- *Tri sestry* II 267, 276; III 76-77
- *Txaika* III 74-75
- *Vitxnevi sad* II 267, 277; III 77-78
- TXĚPKIN, M.S. III 18
- TXĚSTOV III 27
- TXKUARKIN, Vassili III 20
- *Txoijsi rebenok* III 20
- Txoijsi rebenok* v. TXKUARKIN, Vassili
- Tx'u Ivan* v. KUO-MO-JO
- TXVARTS, Evgueni III 83
- *El drac* III 83
- *El rei nu* III 83
- *L'ombra* III 83
- TYNAN, Kenneth III 343
- *Ob, Calcutta!* III 343
- TZARA, Tristan III 227
- *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* III 227
- *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* III 227
- *Le Coeur à gaz* III 227
- *Mouchoir de nuages* III 227
- Tzar Fedor* v. TOLSTOI, Aleksei K.
- Ubu cocu* v. JARRY, Alfred
- Ubu enchaîné* v. JARRY, Alfred
- UBUMITSU, Kojiro I 295
- UBUMOTO, Vajiro I 295
- Ubu Roi* v. JARRY, Alfred
- Ubu sur la butte* v. JARRY, Alfred
- ULBRICHT, Walter II 294
- Ulysses* v. JOYCE, James
- Ulysses a l'Argolida* v. RUBIÓ i TUDURÍ, Nicolau M.
- Ulysses in Nighttown* v. JOYCE, James
- Una bella giornata di settembre* v. BETTI, Ugo
- Una delle ultime sere di carnevale* v. GOLDONI, Carlo
- Una dona diputada* v. SUN IU
- Un adulterio decente* v. JARDIEL PONCELA, Enrique
- Una lluna per a un bord* v. A Moon for the

- Misbegotten*
- UNAMUNO, Miguel de III 205, 388, 389
 – *El otro* III 388, 389
 – *El pasado que vuelve* III 389
 – *Fedra* III 388, 389
 – *La esfinge* III 389
 – *La venda* III 389
 – *Raquel encadenada* III 389
 – *Sombras de sueño* III 388, 389
 – *Todo un hombre* III 389
- Un chapeau depaillé d'Italie* v. LABICHE, Eugène
- Un dels últims vespres de carnaval* v. *Una delle ultime sere di carnevale*
- Under Milk Wood* v. THOMAS, Dylan
- Und Pippa tanzt!* v. HAUPTMANN, Gerhardt
- Une femme trop honnête* v. SALACROU, Armand
- Un enemic del poble* v. *En Folketsfiende*
- Une saison au Congo* v. CÉSAIRE, Aimé
- Un estudiant del dia* v. FERRÀ, Bartomeu
- Un estudiant de Vic* v. SAGARRA, Josep M. de
- Un fi de festa* v. ROURE, Conrad
- Unha vez foi o trebón* v. MARÍA, Manuel
- Un homme comme les autres* v. SALACROU, Armand
- Un hotel de primeira sobre o rio* v. TORRES, Xohana
- Uniti* I 196
- University Wits* II 101
- Un món de violes* v. ROURE, Conrad
- Un mot pour un autre* v. TARDIEU, Jean
- Uno sciopero inconsulto* III 126
- UNRUH, Fritz von II 274; III 238
 – *Das Geschlecht* III 238
 – *Vor der Entscheidung* III 238
- Un soñador para un pueblo* v. BUERO VALLEJO, Antonio
- Un sueño de la razón* v. RIVAS CHÉRIF, Cipriano de
- UNTERSTEINER, Mario I 19
 – *Le origini della tragedia e del tragico* I 19
- Un Verre d'eau* v. SCRIBE, Eugène
- Uomo e galantuomo* v. DE FILIPPO, Eduardo
- Uranio* 235 v. SASTRE, Alfonso
- Urfaust* v. GOETHE, Johann Wolfgang
- URKIZU, P. III 358, 362
- Urquijo, J. de III 357
- US v. BROOK, Peter
- Usted puede ser un asesino* v. PASO, Alfonso
- Usted tiene ojos de mujer fatal* v. JARDIEL PONCELA, Enrique
- USTINOV, Peter III 42
 – *Romanoff and Juliet* III 42
- *The Love of Four Colonels* III 42
- U-Theater III 230
- Ustwa* v. POPOVIC, Aleksandar
- Vaccaria* v. RUZANTE
- VACCARO III 343
- Va donc chez Törpe* v. BILLETDOUX, François
- Vagones de madera* v. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María
- Vajassei de* v. CORTESE
- VAKHTANGOV, Ievgueni B. II 277, 279, 283-285; III 181, 204
- VALDEORRAS, Camilo III 374
- VALENTIN, Karl III 255
- VALENZUELA, Ramón de III 372, 374
- VALERINI I 196
- VALÉRY, Paul II 275; III 205
- VALGIMIGLI, Manara I 16, 17
- VALLADARES, Marcial III 367
- VALLAURI, Mario I 127
- VALLE, Federico della II 29
 – *Eriber* II 29
 – *Judith* II 29
 – *La reina de Scotia* II 29
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del II 236, 238; III 205-206, 211, 373, 380, 382, 383, 386-388, 389, 391, 395
 – *Águila de blasón* III 387
 – *Cara de plata* III 387
 – *Cenizas* III 380, 382
 – *Comedia de ensueño* III 383
 – *Cuento de abril* III 384
 – *Divinas palabras* III 386, 388
 – *El embrujado* III 386, 387, 388
 – *El marqués de Bradomín* III 384
 – *El ruedo ibérico* III 387
 – *El terno del difunto* III 387
 – *El yermo de las almas* III 383, 386
 – *Farsa de la enamorada del rey* III 387
 – *Farsa infantil de la cabeza del dragón* III 383, 386
 – *Farsa y licencia de la reina castiza* III 386, 387, 388
 – *Jardín novelesco* III 383
 – *La cabeza del Bautista* III 387, 388
 – *La hija del capitán* III 387
 – *La lámpara maravillosa* III 386
 – *La marquesa Rosalinda* III 206, 386
 – *La medianoche* III 386
 – *La Pipa de Kif* III 386
 – *La rosa de papel* III 387

- *Las galas del difunto* III 386
- *Ligazón* III 387, 388
- *Los cuernos de don Friolera* II 238; III 206, 387, 388, 391
- *Luces de bobemia* III 205, 386, 387, 388
- *Martes de carnaval* III 387
- *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* III 387
- *Romance de lobos* III 386
- *Sacrilegio* III 387
- *Sonatas* III 384
- *Tragedia de ensueño* III 383
- *Voces de gesta* III 384
- VALLMITJANA, Juli III 400-401
 - *El casament d'en Tarregada* III 401
 - *Els jambus* III 401
 - *Els zin-calós* III 401
 - *La gitana verge* III 401
- VALVERDE, Joaquín III 385
- VAN GOGH II 304
- VAN ITALLIE, Jean-Claude III 342
 - *America Hurrab!* III 342
 - *Interview* III 342
 - *Motel* III 342
 - *The Serpent* III 342
 - *TV* III 342
- Vanto di un soldato* v. MICO, Antonio Pietro
- VANZETTI III 320
- VARELA BUXÁN, Manuel Daniel III 373
- VARRÓ, Reatino I 95, 96, 101, 103
- Varus* v. TITINIUS
- VASARI, Giorgio I 163
 - *Vite* I 163
- Vassa Jeleznova* v. GORKI, Maksim
- Vatermord* v. BRONNEN, Arnolt
- VAUTHIER, Jean III 277
 - *Capitaine Bada* III 277
 - *Le Personage combattant ou Fortissimo* III 277
- V comme Viêt-nam* v. GATTI, Armand
- VÉBER, Pierre III 9
- VECCHI, Orazio I 182, 191, 192, 203
 - *L'Ambiparnaso* I 182, 192, 194, 203
- VEGA, Ricardo de la III 384
 - *La verbena de la Paloma* III 384
- VEGA, Ventura de la II 236
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de I 213, 261, 263, 267, 270-276, 277, 279, 280, 285; II 83, 227, 241; III 185, 195, 398
 - *Amar sin saber a quién* I 274
 - *Arte nueva de hacer comedias* I 272
 - *Dorotea* I 271
 - *El mejor alcalde el rey* I 274, 275
 - *El perro del hortelano* I 274
 - *El verdadero amante* I 271
 - *El villano en su rincón* I 271
 - *Fuenteovejuna* I 274, 275
 - *La boba para los otros y discreta para sí* I 274
 - *La Estrella de Sevilla* I 274, 275
 - *La gran comedia de la noche de San Juan* I 274
 - *La novia satisfecha* III 93
 - *Las bizarrías de Belisa* I 274
 - *Los hechos de Garcilaso* I 271
 - *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* I 274
 - *Porfiar basta morir* I 274; II 227
- VEGIO, Maffeo I 131
- VEIGA, Pascual III 368
- VELÁSQUEZ, Jerónimo I 271
- VELÁZQUEZ, Diego R. III 397
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis III 195
 - *Reinar después de morir* III 195
- Velliterna* v. TITINIUS
- VELLEIUS PATERCOLUS I 96
- Venice Preserv'd* v. OTWAY, Thomas
- Vento Notturmo* v. BETTI, Ugo
- Ventre brûlé ou La mère folle* v. VITRAC, Roger
- VENTURINI, Venturino I 193
 - *Farsa satyra morale* I 193
- Venus Observed* v. FRY, Christopher
- VERALDO I 208, 210
- Verberati, confraria dels* I 237
- VERDAGUER, Jacint II 248; III 403, 404
 - *Canigó* III 404
 - *L'adoració dels pastors* III 403
- VERDI, Giuseppe II 206; III 194
- VERGA, Giovanni II 88, 257; III 110, 117-120, 126, 128, 149
 - *Caccia al lupo* III 119-120
 - *Cavalleria rusticana* III 117, 118, 119-120
 - *Dal tuo al mio* III 119
 - *La lupoa* III 119, 120
 - *Nedda, bozzetto siciliano* III 117
- VERGERIO, Pier Paolo I 129-130
 - *Paulus* I 129-130
- VERHAEREN, Émile II 281; III 140, 180, 181, 258
 - *Les Aubes* II 281; III 181, 258
- VERLAINE, Paul I 226; III 206
 - *Fêtes galantes* III 206
- VERNE, Jules III 21
- VERONESE, Camilla I 225

- VERONESE, Carlo I 216, 224, 225
 VERONESE, Corallina I 225
 VERONESE, família I 226
Verris aegrotans v. POMPONIUS, Lucius
 VERUCCI I 192, 201, 204, 205, 220
 – *Colombina* I 204
 – *Il dispetoso marito* I 205
 – *Il Pantalone innamorato* I 205
 – *Il servo astuto* I 205
 – *La moglie superba* I 205
 – *La spada fatale* I 205
 – *La vendetta amorosa* I 205
 – *Le schiave* I 205
 – *Li diversi linguaggi* I 205
 – *Li stroppiati* I 205
 VESPUCCI, Giorgio Antonio I 141
Vestire gli ignudi v. PIRANDELLO, Luigi
 VIA, Lluís II 251
 – *Pel dret diví* II 251
Viaje, duelo y perdición v. DIESTE, Rafael
Viaje y fin de don Frontán v. DIESTE, Rafael
 VIAN, Boris III 276-277
 – *Le Goußer des généraux* III 276-277
 – *Les Bâtisseurs d'Empire* III 276
Via Partenope v. VIVIANI, Raffaele
Viatgea Itàlia v. GOETHE, Johann Wolfgang
Via Toledo di notte v. VIVIANI, Raffaele
 VICENTE, Gil I 231, 265, 266-267
 – *Amadis de Ganla* I 267
 – *Auto da Alma* I 267
 – *Auto da Canania* I 267
 – *Auto da Fe* I 267
 – *Auto da Sibila Casandra* I 266
 – *Auto da Visitação* I 266
 – *Auto de Mofina Mendes* I 267
 – *Auto dos Reis Magos* I 266
 – *Auto pastoril castelhano* I 266
 – *Breve Summario da Historia de Deos* I 267
 – *Comédia de Rubena* I 267
 – *Comédia do viudo* I 267
 – *Don Eduardos* I 267
 – *Templo d'Apolo* I 267
 – *Trilogía de las Barcas: Auto da Barca do Inferno, Auto da Barca do Purgatorio, Auto da Barca da gloria* I 267
 VICO I 45
 VICO, Antonio II 238; III 378
Vítimes del deure v. *Victimes du devoir*
Victimes du devoir v. ICONESCO, Eugène
 VICTOR MANUEL I III 112
Víctor o els nens al poder v. *Victor ou les Enfants au pouvoir*
- Victor ou les Enfants au pouvoir* v. VITRAC, Roger
Vida v. ALFIERI, Vittorio
Vida alegre v. DUMAS, Alexandre (fill)
Vida de Sant Nicolau v. JOAN EL DIACA
 VIDAL BOLAÑO, Roberto III 374
 VIDAL I VALENCIANO, Eduard II 242, 243, 244-245
 – *Cada ú per on l'enfila* II 245
 – *La Guardiola* II 245
 – *La taverna* II 246
 – *Qui juga no dorm* II 245
 – *Qui tot ho vol tot ho perd o la festa de l'ermita* II 244-245
 – *Tal faràs, tal trobaràs* II 243, 244
 – *Tants caps tants barrats* II 245
Vides paral·leles v. PLUTARC
Vidimatores v. NOVIUS
Vidua alegre III 280
Viedanden v. IBSEN, Henrik
Vietnam-Diskurs v. WEISS, Peter
Viet-Rock v. TERRY, Megan
Vieux-Colombier II 269, 270, 271, 293, 300, 301, 303
Viffredo el Velloso v. BALAGUER, Víctor
 VIGNY, Alfred de II 218
 – *Chatterton* II 218
 VILANOVA, Emili II 245, 246, 247
 – *A casa de l'alcalde* II 247
 – *Colometa, la gitana o el regrés dels confinats* II 247
 – *Gent de casa* II 247
 – *La viuda* II 247
 – *Les bodes d'en Ciril-lo* II 247
 – *Qui... compra maduixes* II 247
 VILAR, Jean II 307-308; III 229, 272
 VILAR PONTE, Antón III 369, 370
 – *O Mariscal* III 370
 – *Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro* III 370
 VILDRAC, Charles II 270; III 187
 – *La Brouille* III 187
 – *Le Paquebot Tenacity* III 187
 VILLAESPESA, Francisco III 383, 384
 – *Doña María de Padilla* III 383
 VIJALONGA, Llorenç III 410
 – *Aquil·les o l'impossible* III 410
 – *Faust* III 410
 – *Pedra* III 410
 – *Festa Major* III 410
 – *La marquesa es disposa a anar al teatre* III 410

- *La Tuta i la Ramoneta* III 410
 - *La vinguda de la infanta* III 410
 - *L'esfinx* III 410
 - VILLENA, Enric de I 257
 - VILON, François I 233
 - VINCI, Leonardo da v. LEONARDO DA VINCI
 - VINSON, J. III 358, 359
 - 20 mil pesos crime v. GRAÑA, Bernardino
 - VINYES, Ramon II 251; III 403, 408
 - *Ball de titelles* III 408
 - *Fum sobre el teulat* III 408
 - *L'arca i la serp* III 403
 - *Llegenda de boires* III 408
 - *Qui no és amb mi...* III 408
 - Vinzenz un die Freundin bedeutender Männer v. MUSIL, Robert von
 - Violet v. KANDINSKI, Vassili
 - VIOLETT-LE-DUC, Eugène-Emmanuel II 46
 - VIRGLI MARÓ, Publi I 26, 152, 171, 265; III 215
 - *Les geòrgiques* I 171
 - Virginia v. ALFIERI, Vittorio
 - Virgin's Joker v. DUNCAN, Ronald
 - Virgo v. ANDRÒNIC, Luci Livi
 - VISAKHADATTA I 127-128
 - *Rakshasa* I 127-128
 - VISCONTI, Luchino II 310-311
 - VISÉ, Donneau de II 45
 - *Nouvelles* II 45
 - Visitatio v. SANT FRANCESC DE BORJA
 - Visite à l'Exposition v. ROUSSEAU, Henri
 - VITALI, Bonafede II 82, 84, 85
 - VITALY, Georges III 229
 - Vita Nova I 210
 - Vite v. VASARI, Giorgio
 - VITRAC, Roger II 304
 - *Ventre brûlé ou La mère folle* II 304
 - *Victor ou les Enfants au pouvoir* III 228
 - VITRUVI I 25, 26
 - Vitznevi sad v. TXÉKHOV, Anton Pavlovitx
 - VITXNEVSKI, Vsevolod V. II 277, 295; III 80
 - *La tragèdia optimista* II 277, 295; III 80
 - *L'última decisiva* II 277
 - VIVES, Amadeu II 250; III 403
 - *Euda d'Uriach* II 250; III 403
 - VIVIANI, Raffaele I 190; II 89; III 110, 116, 130-135
 - *Borgo S. Antonio* III 131, 132
 - *Caffè di notte e di giorno* III 131, 132
 - *Campagna napoletana* III 131, 133
 - *Circo equestre Sguaglia* III 133, 134
 - *Eden Teatro* III 131
 - *Fatto di cronaca* III 133, 134
 - *Festa di Piedigrotta* III 131, 133
 - *Guappo di cartone* III 133, 134-135
 - *La Bobème de Viviani* III 131
 - *La figliata* III 133, 134
 - *Lo spozalizio* III 131, 132
 - *Marina di Sorrento* III 131
 - *Morte di Carnevale* III 133, 134
 - *Muratori* III 133
 - *Osteria di campagna* III 131, 132
 - *O' vico* III 131
 - *Pescatori* III 133, 134
 - *Piazza Ferrovia* III 131
 - *Piazza Municipio* III 131, 132
 - *Porta Capuana* III 131, 132
 - *Santa Lucia Nova* III 131
 - *Scalo marittimo* III 131, 132
 - *Via Partenope* III 131
 - *Via Toledo di notte* III 131, 132
 - *Zingari* III 133, 134
- Vladimir Maiakovski v. МАЙАКОВСКИ, Владимир
- Vlast tmy v. ТОЛСТОЙ, Лев Nikolàievitx
- Vne Zakona v. LUNTS, Lev
- Voces de gesta v. VALLE-INCLÁN, Ramón María del
- VOGEL, Henriette II 208
- Volksbühne II 286, 287
- VOILMOELLER, Karl Gustav II 274
 - *El miracle* II 274
- VOLODIN, Aleksandr III 82
- Volpone or the Fox v. JONSON, Ben
- VOLTAIRE II 24-25, 39, 68, 112, 218, 241; III 114
 - *Alzire* II 25
 - *Brutus* II 25
 - *Candide* II 68
 - *La Mort de César* II 25, 241
 - *L'Orphéon de la Chine* II 25
 - *Mabomet* II 25; III 114
 - *Semiramis* II 25
 - *Tancrède* II 25
 - *Zaïre* II 25, 39
- Von Morgen bis Mitternacht v. KAISER, Georg
- Vopiscus v. AFRANI, Luci
- Vor der Entscheidung v. UNRUH, Fritz von
- Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur v. SCHLEGEL, Wilhelm von
- Vor Sonnenaufgang v. HAUPTMANN, Gerhardt
- VOSKOVEC, Jiri III 308
- V.P.K.D. (Partit comunista alemany) II 289
- Vragi v. GORKI, Maksim

- VULPIUS, Christiane II 198
 Vyrozumeni v. HAVEL, Václav
 Vyszadl domu v. RÓZEVICZ, Tadeusz
- WACKENRODER II 196
 WAGENHEIM, Walter von III 242
 WAGNER, Heinrich Leopold II 199
 – *Kindersmörderin* II 199
 WAGNER, Richard II 206, 257-258, 259, 260, 261; III 48, 183, 184, 401, 402
 – *La Valquiria* II 259
 – *L'or del Rin* II 259
 – *Tetralogia* III 48, 184
 – *Tristany i Isolada* II 259
Waiting for Lefty v. ODETS, Clifford
 WALDEN, Herwarth III 235
Wallenstein: Wallenstein Lager, Die Piccolomini, Wallenstein Tod v. SCHILLER, Friedrich von
 WALLENSTEIN, duc de II 207
 WALPOLE, Horace II 199
 WALSER, Martin III 314
 – *Der Abstecher* III 314
 – *Der Schwarze Schwan* III 314
 – *Eiche und Angora, Eine Deutsche Chronik* III 314
Wariat i zakonnica v. WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy
 WASHINGTON, George II 34
 WATTEAU, Jean-Antoine III 258
 WEBSTER, John II 175, 178; III 250
 – *The Duchess of Malfi* II 178; III 250
 – *The White Devil* II 178-179
 WEBSTER, W. III 359
 WEDEKIND, Frank II 273, 279, 286; III 10, 202, 203, 232-233, 234, 235, 236, 237, 243, 249, 251, 272
 – *Die Büchse der Pandora* III 232-233
 – *Erdgeist* II 273; III 10, 232, 272
 – *Franziska* III 233
 – *Frühlings Erwachen* III 233
 – *Marquis von Keith* III 233
 – *Schloss Wetterstein* III 233, 243
 – *Tod und Teufel* III 233
 WEGENER, Paul II 274
 WEIGEL, Helen II 293; III 315
 WEILL, Kurt II 277, 302; III 249
 WEINGARTEN, Romain III 38
 – *L'Été* III 38
 WEISS, Peter III 315-318
 – *Der Gesang vom Luistanischen Popanz* III 318
 – *Die Ermittlung* III 317-318
 – *Dissertació sobre el preludi i el desenvolupament de la llarga guerra d'alliberament del Vietnam com a exemple de la necessitat de la lluita armada dels oprimits contra els opressors, i sobre els intents dels Estats Units de destruir els fonaments de la revolució* III 318
 – *Nacht mit Gästen* III 315-316
 – *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, representats al teatre de l'hospici de Charenton, sota la direcció del marquès de Sade* III 316-317
 WEKWERTH, Manfred II 297
 WELK, E. II 287
 – *Gewitter über Gottland* II 287
 WELLES, Orson II 298; III 331, 335
 – *Macbeth* III 331
 WELLS, Joseph I 19
 WERFEL, Franz III 232, 239
 – *Spiegelmann* III 239
 WERICH, Jan III 308
 WERNER, Zacharias II 196
 Wesela v. WYSPIANSKI, Stanislaw
 WESKER, Arnold III 94-95
 – *Chicken Soup with Barley* III 94
 – *Chips with Everything* III 95
 – *I'm talking about Jerusalem* III 94
 – *Roots* III 94
 – *The Kitchen* III 95
West Side Story v. ROBBINS, Jérôme, BERNSTEIN, Leonard i LAURENTS, Arthur
What a Lovely War! v. LITTLEWOOD, Joan
What Price Glory? v. ANDERSON, Maxwell i STALLINGS, L.
 Whitefriars II 176
 WHITMAN, Robert III 328
 WHITMAN, Walt II 262; III 158
Who is Sylvia v. RATTIGAN, Terence
Who's Afraid of Virginia Woolf? v. ALBEE, Edward
Widower's Houses v. SHAW, George Bernard
 WIELAND, Christoph M. II 81, 208
Wie lange noch, die Hure bürgerliche Gerechtigkeit? II 286
 WIENE, Robert III 241
 – *Gabinet del doctor Caligari* III 241
 WILAMOWITZ, Ulrich I 19
 – *Einleitung in die griechische Tragödie* I 19
 WILDE, Oscar II 273, 276; III 39-41, 65, 85, 88, 199, 280, 382
 – *Balada de la presó de Reading* III 41
 – *Lady Windermere's Fan* III 39

- *Salomé* II 273, 276
 – *The Importance of being Earnest* III 39-40
 WILDER, Thornton III 165
 – *Our Town* III 165
 – *The Skin of Our Teeth* III 165
 Wilhelm Meister v. GOETHE, Johann Wolfgang
 Wilhelm Tell v. SCHILLER, Friedrich von
 WILLIAMS, Tennessee II 310; III 165-169, 173
 – *A Cat on a Hot Tin Roof* III 169
 – *A Streetcar Named Desire* III 167-168
 – *Camino Real* III 168
 – *Orpheus Descending* III 168
 – *Summer and Smoke* III 168
 – *Sweet Bird of Youth* III 169
 – *The Glass Menagerie* III 167
 – *The Night of the Iguana* III 169
 – *The Rose Tattoo* III 168
 – *27 Wagons Full of Cotton* III 166
 WILLIAMS, William Carlos III 287, 336
 – *Many Loves* III 287, 336
 WINTERSET v. ANDERSON, Maxwell
 WISENBORN, Günther III 242
 Within the gates v. O'CASEY, Sean
 WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy III 298, 299-300
 – *Kurka Wodna* III 299
 – *Szewcy* III 299, 300
 – *Wariat i zakonnica* III 299
 WITTGENSTEIN, Ludwig III 288
 WITTLINGER, Karl III 281
 – *Kenne Sie die Milchstrasse?* III 281
 WOLF, Friedrich III 242
 WOLF, P.A. II 203
 WOLFE, Thomas III 171
 WOLZOGEN, Charlotte von II 205
 Women Beware Women v. MIDDLETON, Thomas
 Woyzeck v. BÜCHNER, Georg
 WRIGHT, Richard III 334
 Wunder um Verdun v. CLUMBERG, Hans
 WUOLIJOKI, Hella III 250
 WYCHERLEY, William II 188
 – *The Country Wife* II 188
 – *The Plain Dealer* II 188
 WYSPIANSKI, Stanislaw III 203-204, 298
 – *Akropolis* III 305, 307
 – *Dziady* III 203
 – *Sedziowie* III 203
 – *Wesele* III 203
 Xelmirez ou a groria de Compostela v. CORTEZÓN, Daniel
 XEN XI-TUNG III 84
 – *A través de rius i muntanyes* III 84
 XERXES I 38
 XIRGU, Margarida II 251; III 207, 388, 389, 390, 391, 394, 395
 YACINE, Kateb III 99, 333
 – *La Poudre d'intelligence* III 333
 – *Le Cadavre encerclé* III 333
 – *Les Ancêtres redoublent de férocité* III 333
 YEATS, William Butler III 199, 361
 – *Deirdre* III 200
 – *Four Plays for Dancers* III 200
 – *The Countess Cathleen* III 199
 – *The Hour Glass* III 200
 – *The Land of Heart's Desire* III 199
 – *The Only Jealousy of Emer* III 200
 – *The Shadowy Waters* III 200
 YENNINGS ROSE, Herbert I 19
 – *A Handbook of Greek Literature* I 19
 Yerma v. GARCÍA LORCA, Federico
 Yes, peut-être v. DURAS, Marguerite
 Yoshitomo v. TORAHIKO KORI
 YXART, Josep II 236; III 377, 378, 384, 399
 ZACCONI, Ermete III 111, 113, 115, 116
 ZAGO, Carlo I 187
 Zavadni flavnost v. HAVEL, Václav
 Zaïre v. VOLTAIRE
 ZAKHAVA, Boris II 283
 ZAMIATIN, Eugene III 20
 – *Blokha* III 20
 ZAN MUZZINA I 208
 ZANNONI, Atanasio I 188, 208, 209
 ZAPOLSKA, Gabriela III 70-71
 – *Moralnos pani Dulskiej* III 70-71
 Zaratustra v. NIETZSCHE, Friedrich
 Zeim re dei Genii v. GOZZI, Carlo
 Zelanto v. MONDAY, Anthony
 ZENARI, Andrea I 195
 ZENGE, Wilhelmine von II 208
 Zente refada v. GALLINA, Giacinto
 Zerbrochener Krug v. KLEIST, Heinrich von
 ZEROMSKI, Stefan III 70
 – *Sulkowski* III 70
 – *Turon* III 70
 Zibaldone v. LEOPARDI, Giacomo
 ZIEGLER, Konrad I 18

- *Tragedia* I 18
- Zikovii v. GORKI, Maksim
- Zingari v. VIVIANI, Raffaele
- Zirkus de Max Reinhardt II 219, 274
- Zizim v. JOPOLO, Beniamino
- ZOLA, Émile II 246, 257; III 62, 67, 68, 117, 232, 377, 382
- *L'Assommoir* II 246
- ZORRILLA, José II 233-236
- *Don Juan Tenorio* II 234-236
- *El zapatero y el rey* II 233
- *Traidor, inconfeso y mártir* II 233-234
- ZOTXENKO III 81
- ZUCKMAYER, Karl III 281
- Zu ebener Erde und im ersten Stock oder Die Launen des Glücks* v. NESTROY, Johannes
- ZWEIG, Stefan III 201
- ZWINGLI, Ulrich II 28

ÍNDIX

L'esperit del <i>vaudeville</i>	5
De la Foire al <i>vaudeville</i>	5
El nou teatre italià i la Foire	5
Scribe	6
Labiche	7
El triomf del <i>vaudeville</i> parisenc	9
Courteline	9
Feydeau	10
El riure germànic	11
La comèdia satírica russa	15
Fonvizin	15
Griboedov	15
Gogol	16
Sukhovo-Kobilin	19
El <i>vaudeville</i> soviètic	20
Caragiale i el teatre romanès	22
El teatre de <i>boulevard</i>	25
Del segle XIX al segle XX	25
Salacrou	26
Anouilh	29
Permanència del teatre de <i>boulevard</i>	36
La comèdia anglesa	39
Wilde	39
Coward, Rattigan, Ustinov	41
La investigació social	43
Dumas fill	43
Hebbel	46

Ibsen	48
Strindberg	61
Becque	65
Hauptmann	66
Àustria	68
Hongria	69
Polònia	70
Ostrovski	71
Tolstoi	72
Txèkhov	73
Gorki i el teatre soviètic	78
El teatre xinès	83
Shaw	85
Priestley	91
Els «angry young men»	91
El moviment irlandès	96
Formes del teatre d'agitació	98
La tendència existencialista	99
Regionalisme i universalisme a Itàlia	109
El gran actor	109
De la <i>commedia dell'arte</i> al cinema	109
Psicologia i art de l'actor	112
Modena	113
La Duse	115
Del naturalisme al simbolisme	117
Verga	117
Giacosa	120
Repertori dialectal i drama verista	122
D'Annunzio	128
La comèdia humana de Nàpols	129
Scarpetta	129
Viviani	130
De Filippo	135
Luigi Pirandello i els seus epígons	143
Pirandello	143
Rosso di San Secondo	151
Bontempelli	152
Betti	153
El desenvolupament del teatre als Estats Units	157
O'Neill	157
Intents de teatre social	165
Tennessee Williams	165
Arthur Miller	170

El repertori de Broadway	174
Mite i simbolisme	179
De Maeterlinck a Ghelderode	179
Tagore	183
Claudèl	183
La <i>Nouvelle Revue française</i>	186
Cocteau	188
Giraudoux	190
Montherlant	193
Audiberti	196
L'Abbey Theatre	198
Hofmannsthal	201
Panizza	202
Wyspianski i el teatre polonès	203
El teatre jueu	204
El renovament del teatre espanyol	204
El mite a la cultura anglosaxona	213
L'avantguarda	223
De Jarry al surrealisme	223
El teatre al Bauhaus	229
L'expressionisme alemany	231
L'obra de Brecht	246
Maiakovski	256
L'avantguarda italiana	259
Perspectives contemporànies	263
Teatre i història	263
El teatre de la guerra freda	267
La nova avantguarda parisenca	267
La postguerra a Alemanya	281
Off Broadway	282
Pinter	290
El teatre de costums a Itàlia	293
A l'Est	297
URSS	297
Polònia	298
Txecoslovàquia	307
El teatre polític d'avui	311
L'herència de Piscator	311
Els dramaturgs del Berliner Ensemble	315
Weiss	315
Handke	319
Gatti	319
Peter Brook	322

Dario Fo	323
El <i>happening</i>	327
El teatre del Tercer Món	331
Césaire	331
Kateb Yacine	333
El "Black power"	333
Una altra Amèrica	335
El Living Theatre	335
El teatre de carrer	340
Off off Broadway	341
Indústria cultural i raó de ser del teatre	345
El món subaltern	345
El món dominant	350
Apèndixs	355
El teatre basc	357
Glossa del teatre gallec fins al començament dels anys setanta	365
El teatre espanyol (1890-1960)	377
El teatre durant el Modernisme	380
Les avantguardes teatrals dels anys vint	386
El teatre espanyol durant la Segona República (1931-1939) ...	390
El teatre de l'exili (1939-1960)	393
El teatre durant la dictadura franquista (1939-1960)	396
Teatre català. Entre el Modernisme i la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona	399
El Modernisme	399
Del teatre d'idees	399
Del teatre simbolista	401
Del teatre líric al teatre poètic	402
Del Noucentisme fins a la guerra civil	404
Continuïtat dels autors modernistes	404
Josep M. de Sagarra	405
Renovació dramàtica de preguerra	407
Un solar per edificar	408
La represa	408
L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: al servei d'un nou teatre	410
Índex de noms	417

Aquesta primera edició del tercer volum, i últim, de
la *Història del Teatre* es va acabar d'imprimir el dia set de setembre
de mil nou-cents noranta-tres a la ciutat de Barcelona

ISBN 84-7784-22-5



9 788477 94224 5

MATERIALS PEDAGÒGICS