

Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia

Ivan GARCIA SALA

ivangarcia@ub.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Filologia Eslava (1999) i doctor per la Universitat de Barcelona (2004). Treballa a la Secció de Filologia Eslava de la Universitat de Barcelona des del curs 2001-2002. Ha impartit classes de llengua i de literatura russes i també d'història del teatre rus i polonès. Els seus interessos de recerca se centren en la recepció de la literatura i cultura russes a Espanya i a Catalunya, i en l'estudi i recepció del teatre rus i polonès.

Resum

Quan es parla de la trajectòria vital i artística de Fabià Puigserver indefectiblement es fa referència a la seva experiència i a la seva formació com escenògraf a Polònia, on visqué i s'educà entre 1951 i 1959. Segons les seves biografies, no hi retornà fins al 1966; a partir d'aquell any mantingué un contacte professional i personal regular amb el seu país adoptiu. Ara bé, malgrat la importància que tots els estudiosos i coneguts de Puigserver donen a la primera època polonesa, la informació publicada encara és força general. L'objectiu d'aquest article, doncs, és aportar més dades sobre el període 1951-1959 a partir de la documentació trobada en arxius i d'entrevistes a coneguts seus, així com precisar certes qüestions relacionades amb Polònia i Puigserver després del seu retorn a Catalunya entre 1959 i 1966.

Paraules clau: Fabià Puigserver, teatre polonès, escenografia catalana, escenografia polonesa, Leokadia Bielska-Tworkowska, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Fira de Barcelona

Ivan GARCIA SALA

Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia

Introducció

Una de les moltes facetes de Puigserver que, per entendre la seva personalitat artística i originalitat teatral cal posar en relació amb d'altres (com el compromís ideològic i la militància política, el nivell dramàtic de les seves obres, la vida personal, etc.), és el seu vincle amb Polònia (Graells, 2012: 21). Com diu Anna Sawicka, «las referencias polacas aparecen sistemáticamente en las críticas dedicadas a la evolución del gran artista catalán, particularmente en los análisis de sus trabajos escenográficos» (Sawicka, 2007: 158). També aquelles persones que el van conèixer, especialment els primers anys després del seu retorn de Polònia, quan es refereixen al seu art i la seva aportació al teatre i l'escenografia, solen mencionar, d'una banda, el seu extraordinari talent, que li permetia encarar tota mena de reptes escenogràfics i de vestuari i, de l'altra, la formació i l'educació artística rebuda a Polònia. Un testimoni, per exemple, és Manolo Núñez Yanowsky, amb qui Puigserver assistí a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) des de l'any 1961, i que, en una entrevista que li vaig fer, em comentava:

Fabián era ya en aquellos tiempos una personalidad teatral revelada que hablaba de igual a igual con los profesores catalanes y sus invitados tales como Espriu, Brossa, Obiols, Moisés Villèlia, Subirachs, etc... y sabía exponer su experiencia teatral en un país socialista (Polonia) en términos para mi insospechados.

O també són il·lustratives les següents paraules de Carlota Soldevila, que en el documental «Fabià Puigserver, ànima de teatre» del programa *Noms* de TV3 (2006), posa al mateix nivell talent personal i formació polonesa: «Tenia unes mans d'or, privilegiades... Jo no sé com ho sabia fer tot... Suposo que a Polònia, quan t'ensenyen escenografia, t'ensenyen mil oficis».

De fet, era el mateix Puigserver qui subratllava la importància de la influència polonesa, tot afirmant que en el període en què visqué en el seu país adoptiu, entre 1951 i 1959, adquirí una formació artística i intel·lectual que

de cap de les maneres no hauria pogut rebre a la Barcelona d'aquells temps (Roig, 1978; Febrés, 1990: 44). Sobre aquesta educació, si es reuneixen les declaracions esparses de Puigserver, es pot dir que va ser «sòlida» i li donà per tota la vida «les bases conceptuals i formals respecte el que ha de ser un escenògraf i com cal plantejar el procés de creació escenogràfica» (Bravo, 1996: 30); que li proporcionà una concepció de l'escenografia sintètica i d'es-tilització, mentre que la d'Espanya de la mateixa època era realista (Roig, 1993: 266), i l'imbuí del principi que tota obra d'art, tota escenografia, havia de partir sempre d'una experiència real, viscuda, i no de la imitació d'una altra obra d'art (Bravo, 1996: 41). Afegia que de l'escenografia polonesa, «el que sí que vaig agafar-ne va ser el concepte segons el qual una obra no s'ha de vestir; s'ha d'explicar. Si convé, prescindir de les acotacions que marca l'autor —però per exemple els clàssics no en donaven— i remarcar, donar un paral·lel plàstic al sentit de l'obra. Sí, això mateix, traduir plàsticament la columna vertebral d'una obra» (Benet i Jornet, 1971: 52).

A més a més, Puigserver també reconeixia que haver viscut en un país socialista com Polònia, amb seriosos problemes econòmics, determinà el seu característic estil auster, «antiparafernàlia» (Gabancho, 1988: 159; Sagarra, 1993: 28).

La importància, doncs, de la polonitat de Puigserver ha atret l'atenció d'alguns dels estudiosos de la seva obra (Guillem Jordi Graells, Antoni Bueso, Isidre Bravo, Joan Abellán, Josep M. de Sagarra, Anna Sawicka), que han intentat entrellucar com l'influència l'experiència polonesa des de diverses perspectives, aportant, per exemple, dades biogràfiques i documentals (Sagarra, 1993; Graells; Bueso, 1996: 13, 15, 78-79, 90-99; Sawicka, 2007) o emmarcant-la en la tradició teatral i escenogràfica polonesa (Abellán, 1993: 223; Bravo, 1996: 25-29).¹ Tanmateix, com diu Sawicka, encara es pot aprofundir més en la qüestió (Sawicka, 2007: 157-158, 163), cosa que pretenc amb aquest article. Els resultats que hi presento són fruit d'una recerca feta al llarg de diversos anys a Varsòvia i Barcelona.

Inicialment, quan vaig emprendre la investigació, l'objectiu era reconstruir la formació teatral i intel·lectual de Puigserver a Varsòvia amb les aportacions de testimonis. Vaig parlar amb familiars, amics i coneguts del seu entorn català (Lola i Enric Puigserver, Manolo Núñez, Lluís Pasqual, Guillem-Jordi Graells, Francesc Nel·lo, Maite Lorés, Ernest Serrahima, Pilar Aymerich, Santos Hernández, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Humbert, Montserrat Ramos, Enric Bastardes, Antoni Codina) i del polonès (Carlos Marrodan, Xymena Zaniewska), però la informació que em donaren sobre la formació era menys concreta del que jo esperava. És per això que, finalment,

1. Cal mencionar, com a contrapunt, les opinions de Ricard Salvat sobre el tema, que afirma que quan Puigserver entrà a l'EADAG tenia molt poc bagatge com a escenògraf i figurinista, i qüestiona els comentaris d'alguns d'aquests estudiosos: «Visité Varsovia en 1962, invitado por el World Peace Council. Pasé por la escuela, donde había estudiado Puigserver, conocí a sus profesores y me hablaron de él. Nada de lo que explica el profesor Bravo corresponde a la estricta verdad, al menos como en Varsovia me la explicaron» (Salvat, 1994: 100). Ara bé, cal tenir en compte que aquestes opinions de Salvat s'expressen en un article que és una reacció aïrada a l'edició en castellà del diàleg entre Puigserver i Núñez Yanowsky en el llibre de Graells i Hormigón (1993). No és la meua intenció entrar en aquesta polèmica, però, tot i així, em sembla interessant reproduir el comentari que em féu Núñez, segons el qual a l'EADAG, «si bien Ricardo era una enciclopedia teatral andante, Fabián era la enciclopedia práctica del teatro en todos sus aspectos. Los dos hombres jóvenes (tenían pocos años de diferencia) se observaban con atención».

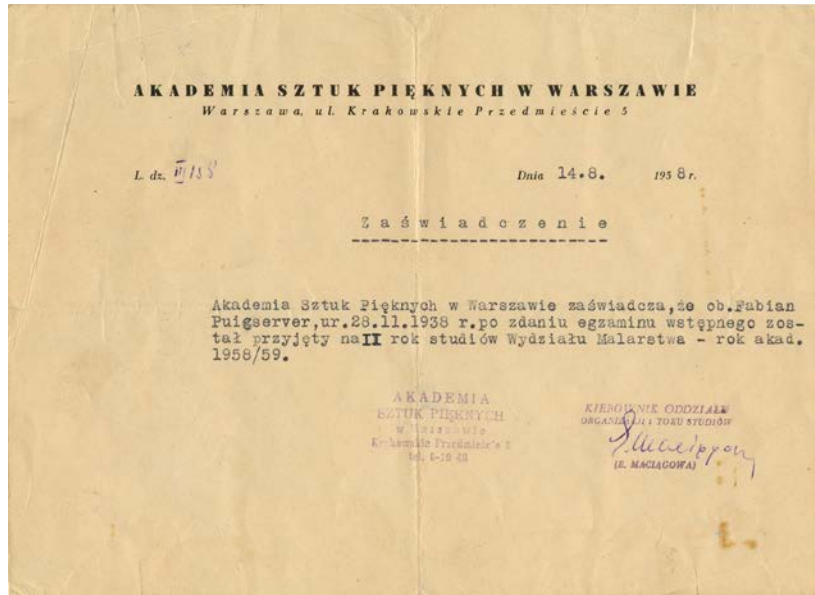
vaig centrar la meua recerca en arxius de Varsòvia i Barcelona. El resultat, tot i no ser tan exhaustiu com pretenia inicialment, aporta un conjunt d'informacions documentals (i alguns testimonis) que completen, amplien o precisen certes qüestions biogràfiques del període de la seva vida entre 1951-1966. El marc cronològic escollit, doncs, comprèn els anys d'exili de la família Puigserver a Varsòvia i el retorn a Barcelona fins al 1966, any en què, segons els biògrafs, Puigserver reprèn la relació directa amb Polònia.

La formació acadèmica

Al final de la guerra civil Fabià Puigserver i Plana (1938-1991) s'exilià juntament amb la seva família, primer a França i, més tard, l'any 1951, a Polònia. A Varsòvia, a desgrat del seu pare, que volia que estudiés disseny industrial, el 1953 Puigserver, amb quinze anys, es matriculà al Liceu Públic d'Arts Plàstiques (Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych), on estudià fins al 1957 (Febrés, 1990: 43-44). El Liceu s'havia fundat l'any 1945 i, si bé inicialment ofería una formació professional de dos anys, a partir de 1948 s'hi començà a impartir formació secundària regular de cinc anys on, a més de les matèries generals, es feien assignatures artístiques. Com ho explica el propi Puigserver: «Se empiezan los estudios a los 7 y hasta los 13 años se da a los alumnos enseñanza primaria. A partir de los 13 años y hasta los 18 la enseñanza secundaria se compone de asignaturas de bachillerato y bellas artes» (Bonet, 1963: 7).² El Liceu de Puigserver (actualment conegut com Zespół Państwowych Szkół Plastycznych im. Wojciecha Gersona w Warszawie) conserva en el seu arxiu l'expedient acadèmic amb les notes, que ens pot servir per concretar una mica més la formació que hi rebé. A part de les assignatures de ciències (matemàtiques, geografia, física, química, biologia) i d'humanitats (història, història de la cultura i història de l'art) estudià polonès, rus i francès (l'assignatura de la qual sempre obtingué la nota més alta). Pel que fa a les assignatures artístiques hi consta dibuix, pintura, escultura, composició, tipografia i dibuix tècnic. També, a més de formació militar, hi ha educació física, assignatura a la qual no solia anar, al·legant, pel que es dedueix dels expedients, problemes de salut. D'aquest període al Liceu es conserven diverses pintures i dibuixos reproduïts en el llibre de Graells i Bueso (1996: 92-95), juntament amb dissenys escenogràfics, figurins i estudis, alguns dels quals es troben en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).³ Durant el quart curs, el 1956-1957, feu pràctiques d'escenografia al Teatr Dramatyczny i col·laborà en el projecte escenogràfic d'Andrzej Sadowski per a l'espectacle *El diari d'Anna Frank*, dirigit per Jan Świdorski, i estrenat al Teatr Domu Wojska Polskiego el 8 de març de 1957

2. En aquest article Puigserver utilitza el terme «Escuela Superior de Bellas artes de Varsovia» per referir-se al Liceu. En altres entrevistes, com la que manté amb Montserrat Roig a la televisió (1978), fa servir una denominació semblant («Escola de Belles Arts»), que pot provocar una certa confusió, ja que no s'acaba d'entendre si es refereix al Liceu, a l'Acadèmia de Belles Arts o a ambdues coses alhora.

3. Es conserven els figurins i escenografies de *Balladyna* (1956), *Joana d'Arc* i *El somni d'una nit d'estiu* (ambdós probablement també de 1956) (Fons Fabià Puigserver Top. P 82). També, en el mateix topogràfic, sota el títol «Projecte d'escola» el MAE conserva estudis de vestuaris històrics, figurins i retrats. És difícil discernir si foren fets aleshores, o més tard, a l'Acadèmia de Belles Arts.



Certificat d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts. © MAE. Institut del Teatre.



Traducció jurada al francès del certificat d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts. © MAE. Institut del Teatre.

(Graells; Bueso, 1996: 96). Tot i que el seu nom no consta en el programa de mà de l'obra, Puigserver el recordava com el primer treball escenogràfic que realitzà (Sagarra, 1993: 27; Bonet, 1963: 7).⁴ El juliol d'aquell mateix any acabà els estudis del Liceu i, sense tenir gaire clar encara a quina disciplina teatral es volia dedicar, entrà a formar part d'un grup de teatre com a actor. Finalment, decidí estudiar escenografia i es matriculà a l'Acadèmia de Belles Arts el juliol de 1958, en l'especialitat de pintura. Segons explicava ell mateix, ho feu sense examen d'ingrés i directament al segon curs (Febrés, 1990: 44); així ho confirmen un certificat en polonès de l'Acadèmia i la seva traducció jurada al francès conservats al MAE, tot i que especifiquen que sí que feu l'examen. En canvi, segons la informació conservada als arxius de l'Acadèmia de Belles Arts a Varsòvia, entrà en el primer curs després d'haver aprovat l'examen.

A més d'aquesta informació, a l'arxiu també es conserven alguns documents que probablement presentà com a mèrits per ser acceptat a l'Acadèmia: les notes del Liceu del curs 1955-1956 (on es constata que obtingué excel·lent de dibuix, pintura i francès) i el catàleg d'una exposició de les seves pintures realitzades entre 1956 i 1958, organitzada pel Klub Przyjaciół Kultury Iberyjskiej (Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica) a la seu del Klub Międzynarodowej Prasy i Książki Warszawy el març de 1958. A l'Acadèmia no hi ha més informació, però al MAE es conserven projectes de figurins realitzats aquell curs (*Estiu a Nohan*, *Romeu i Julieta* i *La mort de Danton*).⁵ Alguns d'aquests treballs porten el pseudònim Slèvia, que utilitzaria després a Barcelona en els seus primers anys com a escenògraf, i que escollí perquè, segons deia, per als polonesos «mi apellido resultaba difícil» (Bonet, 1963: 7). També sembla que en aquest període realitzà projectes escenogràfics per a l'Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica i participà com a actor a *Los pobrecitos habladores* (Graells; Bueso, 1996: 96). Tot sembla indicar, però, que no pogué acabar la formació a l'Acadèmia de Belles Arts, ja que no apareix a la llista d'alumnes llicenciats del centre (Włodarczyk, 2008: 20-30); fet que, d'altra banda, no és estrany si es té en compte que els estudis tenien una duració de cinc anys i que ell, l'any 1959, tornà amb els seus pares a Barcelona aprofitant una amnistia (Febrés, 1990: 19).

Pel que fa al professorat del Liceu i l'Acadèmia, no he pogut trobar documents concrets de l'època, però Puigserver invocava com a mestres, a més de Sadowski, els escenògrafs Zenobiusz Strzelecki, que l'any 1963 publicà un dels estudis més complets d'escenografia polonesa, *Polska plastyka teatralna*, i Teresa Roszkowska (Bravo, 1996: 26).⁶

4. Se'n conserva un esbós escenogràfic al MAE, que porta la signatura «Slèvia» (Fons Fabià Puigserver Top. P 82).

5. Conservats al MAE, Fons Fabià Puigserver, Top. P 82 i reproduïts a Graells; Bueso, 1996: 90, 97-99.

6. No he pogut escatir en què consistí el mestratge de Strzelecki sobre Puigserver ni si realment el tingué com a professor al Liceu o a l'Acadèmia. Cal tenir present que Strzelecki, com a professor, sembla que treballà principalment a Łódź, a les escoles superiors de teatre i belles arts, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (1948-1950) i Państwowa Wyższa Szkoła Plastyczna (1949-1951), i més tard, entre 1954 i 1955, a l'Acadèmia Teatral de Varsòvia. Només a partir de 1972 començà a treballar a l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia. Vaig parlar amb l'esposa de Strzelecki, la també escenògrafa Krystyna Mazur, i no em pogué donar cap notícia sobre Puigserver. En tot cas, això no descarta que no hi hagués pogut tenir relació.



Fabià Puigserver actuant amb
l'Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica.
© MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

La família Tworkowski

A més dels estudis acadèmics, fou clau per a la formació de Puigserver com artista i intel·lectual el contacte que establí amb la *intel·liguència* de Varsòvia. Com diu ell mateix, «pràcticament em vaig traslladar a viure durant una època a casa de la filla d'una pintora famosíssima, al centre de la ciutat, relacionada amb tota la intel·lectualitat del país», i fou allí on conegué les obres de Sartre i altres autors francesos que a Barcelona eren difícils de trobar en aquells moments (Febrés, 1990: 44). La pintora en qüestió era Leokadia Bielska-Tworkowska (1901-1973), i la conegué gràcies a l'amistat que feu al Liceu amb la seva filla gran Maria, «Isia». En algunes entrevistes de 1966, Puigserver anomena Leokadia la seva mestra juntament amb Strzelecki (Manzano, 1966; A. del C., 1966).

Bielska-Tworkowska, que es dedicà també al disseny gràfic, abans de la guerra havia format part de l'Escola de Varsòvia (*Szkoła Warszawska*), agrupació de pintors sorgida als anys trenta dins de l'Acadèmia de Belles Arts al voltant de Tadeusz Pruszkowski, molt influenciada pel postimpressionisme francès. Bielska-Tworkowska exposà a Ginebra, Amsterdam, Estocolm, Londres i Brussel·les, i rebé diversos premis i distincions. Exercí de crítica en revistes i diaris d'abans i de després de la guerra. Una de les seves obres més conegudes és el retrat de l'escriptor Adam Ważyk, de 1932, conservat al Museu Nacional de Polònia (Serafińska, 1972: 39-40). El seu estil irònic i un xic expressionista, podria haver influenciat el jove Puigserver dels anys cinquanta; si més no, s'observen certes semblances estilístiques en les obres pictòriques que es conserven del català, especialment en alguns dels retrats reproduïts a Graells; Bueso, 1996: 92.

Leokadia, juntament amb les seves filles i el seu marit, Stefan Tworkowski (1907-1995), arquitecte i professor de l'Acadèmia de Belles Arts, vivia a la plaça del Mercat de la Ciutat Vella de Varsòvia, un lloc molt significatiu per als varsovians, ja que tot el barri antic, que havia estat destruït pels nazis com la major part de la capital, fou reconstruït fidelment durant els primers anys després de la guerra per iniciativa de la pròpia població. Concretament, els Tworkowski vivien al número 1 (35) de la plaça, edifici conegut com Kamienica Walbachowska (Gizińska), que datava de finals del segle xv. Després de la guerra només se'n conservà el soterrani i les parets de la planta baixa i es reconstruí entre 1951 i 1953. El jove Puigserver, que procedia d'una família humil i que vivia en un barri obrer, va quedar impactat vivament per aquella casa i per aquella família d'artistes i intel·lectuals que l'habitava, tal i com em va confirmar la filla petita dels Tworkowski, Helena.



Fabià Puigserver agafat al penell de la casa dels Tworkowski. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

Vaig poder conversar amb Helena Tworkowska-Cegięła, pintora i il·lustradora, en un dels cafès preferits de Puigserver del centre de Varsòvia, el Telimena. Com la majoria de persones que van tractar-lo, Helena en parlava amb una barreja de veneració i entusiasme. Helena em mostrà alguns objectes que conservava amb molt afecte com a record: fotos, dos llibres que Fabià li havia regalat pel seu aniversari (un de poesia de Mickiewicz i un altre de pintura de Wyspiański) i dos retrats que ell li va fer l'any 1956 i que, segons Helena, mostraven la sensibilitat i el potencial pictòric que tenia Puigserver. De les fotos familiars que em comentà, me'n mostrà dues amb Puigserver retratat a la casa dels Tworkowski, que reproduïxo en aquest treball.

Segons Helena, fou el Liceu el que donà la formació decisiva a Puigserver, ja que allí es feia una vertadera immersió en l'art, amb professors molt apassionats i exigents, que convertien els estudis en una experiència que marcava



Puigserver a l'estudi de Bielska-Tworkowska. Helena Tworkowska atribueix a la seva mare l'autoria del retrat davant del qual posa Puigserver, tot i que l'ampliació de la fotografia sembla indicar que la signatura és la d'ell. Segons Helena, el quadre de la jove de la cua és el seu retrat, també realitzat per Bielska-Tworkowska. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

decisivament tots aquells que els finalitzaven (recordava Helena, com un dels companys de curs de Puigserver, el cineasta Antoni Krauze). Aquesta experiència pedagògica també el deuria marcar com a futur docent, ja que els testimonis d'alumnes que van estudiar escenografia amb ell a l'Institut del Teatre justament el recorden, entre altres coses, per l'amor pel que feia i la seva exigència (Bravo, 1996: 45, 48). Al Liceu, segons Helena, eren freqüents les sortides i excursions artístiques (hi ha, per exemple, conservats al MAE uns quants quadres de Puigserver fets a Kazimierz Dolny i Sandomierz l'any 1956) i visites a museus. Entre d'altres qüestions, Helena considerava que fou important la influència de Maria Dołębina, professora de polonès, entusiasta, exigent, que fomentava l'amor pel teatre i que feia representacions teatrals a l'escola. I afegia que la formació literària al Liceu també va ser molt important, especialment assenyalava l'interès del jove Fabià per la literatura del romanticisme polonès, tot aventurant que potser hi veia un paral·lelisme entre els valors identitaris d'aquest moviment i els del nacionalisme català. De fet, a la biblioteca personal de Puigserver, conservada al Teatre Lliure, entre els llibres en polonès que hi ha destaquen els volums de les obres completes d'Adam Mickiewicz, el «Goethe» de la tradició literària polonesa, que, pel que fa al teatre, proposà un tipus de dramaturgia i posada en escena que influencià i condicionà tot el teatre i l'escenografia polonesos del segle xx. Així mateix, Helena recordava la passió de Fabià pel teatre, ja que procurava no perdre's res de la cartellera teatral de Varsòvia. Helena creu que Puigserver havia vist tot el que es representava aquells anys, i posava com exemple que en una ocasió li va recomanar una obra que ell havia vist fins a cinc vegades.

Per concloure aquesta part sobre la formació acadèmica, seguint la darrera reflexió de Tworkowska-Cegieła, potser cal dir que, més enllà del que va aprendre estudiant al Liceu i a l'Acadèmia o veient la seva mare tallant i cosint vestits (Roig, 1978), la freqüent assistència als teatres varsovians de l'època, amb unes propostes tan diferents i avançades a les que es trobaria a la Barcelona dels anys seixanta, va ser, de fet, la seva primera gran escola teatral, tal i com em comentà Lluís Pasqual en una entrevista.

L'article sobre Grotowski

Com ja s'ha dit, Puigserver arribà a Catalunya l'any 1959 i, segons la cronologia de Graells i Bueso, no retornà a Polònia fins al 1966 (Graells; Bueso, 1996: 79). Tanmateix, durant aquells anys, en què feu el servei militar, treballà en tallers d'escenografia barcelonins i treballà per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), no perdé els vincles amb Polònia, tal i com he pogut comprovar per diverses fonts. Segons em digué Núñez Yanowsky, escrivia cartes als seus coneguts polonesos que, com que no haurien passat la censura franquista, «mandaba por vía de su hermana Lola que vivía en Francia». Quan Núñez i Puigserver es van conèixer al port de Barcelona als peus d'un vaixell procedent de Polònia, l'any 1959, Puigserver no només hi va anar per parlar el polonès amb els mariners (Febrés, 1990: 21) sinó també perquè «queria probar de mandar cartas por vía de aquel barco». També sembla que feu una estada a Polònia entre 1963 i 1964, segons m'asseveraren Núñez, Tworkowska-Cegieła i Joan-Lluís Marfany.⁷

Un bon exemple dels vincles que mantenia amb Polònia és l'article sobre Grotowski que publicà l'octubre de 1962. L'article, titulat «Un teatre laboratori a Opole (Polònia)» i publicat a *Serra d'Or* (Puigserver, 1962: 47-48), fou la primera notícia a Espanya sobre el director polonès (Yaycioglu, 1995: 20; Kacprak, 2000: 88; Aszyk, 2009a: 120; 2009b: 124). Apareixia en una nova secció de la revista, «Els escenaris de fora», que tanmateix només pervisqué dos números més, fins l'abril de 1963.⁸

7. És possible que l'estada coincidís amb el parèntesi de 1964 en la seva activitat professional, assenyalat en la cronologia (Graells; Bueso, 1996: 80).

8. Sobre la secció de teatre i el seu funcionament, Joan-Lluís Marfany, que n'era el secretari, em comentà: «*Serra d'Or* es feia d'una manera molt artesanal. Hi havia una mena de comitè de redacció, amb responsables de les diverses seccions (economia, literatura, urbanisme, cinema, etc.). El responsable de la secció de teatre era Jordi Carbonell, m'imagino que, inicialment, perquè no hi havia cap altre candidat obvi. Calia, però, omplir les planes de la revista d'alguna manera. El que en Carbonell feia, aleshores, era reunir a casa seva, al vespre havent sopat, amb una relativa regularitat —un cop al mes o potser cada quinze dies, ja no ho recordo— un grup de persones més o menys relacionades amb el teatre. [...] A les reunions aquestes, a part de fer, inevitablement, tertúlia, decidíem de què parlaríem al pròxim número o, més ben dit, intentàvem trobar coses amb què omplir les dues o tres planes que ens poguessin tocar. Si en algun teatre es feia alguna cosa en català, algú s'oferia a fer-ne la crítica. El mateix si s'havia publicat alguna cosa: en Carbonell ho treia i demanava si algú se'n volia encarregar. Si no hi havia ni representacions, ni llibres a ressenyar, calia pensar en alguna altra cosa, i aleshores tot depenia del pur atzar que algú tingués alguna idea. Va ser així, sense cap mena de dubte, com es va publicar l'article d'en Fabià, que, en efecte, feia pocs anys que havia arribat de Polònia i que, de fet, encara es deia, professionalment, Fabià Slèvia. El grup era molt fluïd. De fixos, fixos, només érem en Carbonell, la Maria Aurèlia Capmany, i jo. [...] I la Maria Aurèlia mirava d'introduir-hi gent jove de l'EADAG: un dia hi va portar en Montanyès, que em sembla que no va tornar-hi mai, un altre l'Adrià Gual, que era company meu de curs i amic i que va ser una mica més assidu, més tard en Pepe Ruiz Lifante. I va ser així com en una ocasió hi va dur en Fabià, ocasió que jo diria que també va ser única. No en tinc cap record concret, però donades les característiques d'aquestes reunions, pot estar segur que el que va passar és que ens vam dir, com de costum, ¿què tenim per al número que ve?, va resultar que no gaire cosa, o en Fabià va dir que ell podia fer l'article aquest o, més probablement, la Maria Aurèlia va dir que en Fabià podria fer alguna cosa sobre el teatre a Polònia i en Fabià hi va estar d'acord i, com que era home seriós, ho va fer».

La notícia de Puigserver era una informació que arribava molt d'hora si es té en compte que Grotowski començà realment a ser popular a Europa només a partir de 1963 gràcies als articles en francès de Raymonde Temkine (Osiński, 1980: 105, 110). Abans d'aquesta data havien aparegut algunes petites notícies a Hongria, Romania, Suïssa, Finlàndia, Dinamarca i Noruega (Osiński, 1997: 96-97), entre les quals cal comptar l'article de *Serra d'Or*. Totes elles, i també la de Puigserver, foren conseqüència dels esforços i la «campanya evangelitzadora» d'Eugenio Barba.

El *Teatre de les 13 files* de Jerzy Grotowski i Ludwig Flaszen fou fundat el setembre de 1959. L'any 1962 Eugenio Barba, que era a Polònia gràcies a una beca, conegué el teatre grotowskià i es convertí en el seu gran divulgador, tant a l'estranger com entre els intel·lectuals de Varsòvia (com, per exemple, els ja mencionats Strzelecki i Mazur), que abans amb prou feines el coneixien (Barba, 2000: 71-72). Com que les autoritats d'Opole eren contràries a la continuïtat del grup, Barba i Grotowski havien planejat una estratègia per assegurar-ne la pervivència:

Gracias a mi pasaporte italiano podía entrar y salir de Polonia cuando me daba la gana. Lo aproveché para realizar algunas salidas al extranjero, todas ellas muy breves. Tenían el doble objetivo de difundir el Nuevo Testamento del Teatro y dar la impresión a los críticos y a las hostiles autoridades polacas de que Grotowski era conocido. En mi habitación o en el restaurante de la estación, Grotowski y yo proyectábamos el itinerario. Se trataba de colocar mis artículos sobre el Teatr 13 Rzędów en revistas y periódicos, de visitar partidos políticos, personalidades teatrales, ambientes artísticos y hacer conocer el teatro de Opole, dejando materiales, artículos, fotos, dibujos. Fue de esta manera que empecé a escribir. Lo hacía en francés porque era una lengua internacional, más fácilmente comprensible que la mía, el italiano (Barba, 2000: 72).

Els primers articles, doncs, que apareixien a la premsa europea, eren obra de Barba, que a vegades els signava ell mateix o utilitzava pseudònims. La majoria eren extractes d'un opuscle de trenta pàgines, *Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów* (1962), imprès gràcies a la intercessió d'un dels censors d'Opole, que admirava el teatre grotowskià (Barba, 2000: 70).⁹ En el cas de l'article de *Serra d'Or*, Puigserver també partí del mateix opuscle: en va fer una selecció i va traduir-ne fragments (Garcia, 2012: 179). La informació elegida feia referència al caràcter de laboratori del grup, que buscava, en primer lloc, trencar la separació entre públic i espectador, transformant tota la sala en escenari i fent que l'actor interactués directament amb l'espectador, convertint l'espectacle en una psicomàgia entre actor i públic, en una mena de ritual laic. En segon lloc, feia referència al treball corporal i vocal dels actors, al seu entrenament per aconseguir el domini del cos, i l'ús lliure del text dramàtic, que no s'utilitzava per crear uns personatges sinó per explorar-ne les possibilitats sonores. En canvi, no feia esment a espectacles concrets del grup ni a dramaturgs polonesos com Witkacy o Mickiewicz, citats per Barba en el seu article,

9. Tot i que no he pogut llegir sencers aquests articles, crec que la majoria es basen en l'opuscle mencionat. M'ho fan pensar els fragments d'aquests textos recollits en un text de Barba posterior al que sí que he tingut accés: Barba, 1964: 16-48.

probablement perquè haurien estat informacions excessivament llunyanes per al lector català. Puigserver tampoc no citava altres qüestions llargament tractades en el text de Barba, com la relació del teatre amb els arquetips i el subconscient i el vincle del ritual amb el misteri i el teatre religiós. Ara bé, també obvià incloure una de les qüestions centrals de l'estètica del teatre pobre grotowskià: la renúncia a la decoració, la música i els efectes de llum, plantejament amb el qual, probablement, no hi sentia afinitat. Es pot dir, doncs, que Puigserver llegí el text de Barba i en seleccionà els fragments a partir de la seva mirada com a escenògraf. És per això també que, de tot el material gràfic i fotogràfic de l'article, escollí un dels dibuixos de Jerzy Gurawski, l'escenografia de *Kordian*, que probablement li semblà interessant per la proposta espacial que s'hi feia: el públic es distribuïa per tota la sala al voltant d'unes estructures en forma de lletres, on actuaven els actors (Barba, 1962: 18). Com diu Antoni Bueso, amb l'article de *Serra d'Or* es constata fins a quin punt Puigserver «centrava la posada en escena en l'establiment d'una correcta relació entre actor i espectador, entre escenari i públic» (Bueso, 1996: 51).

No he aconseguit saber com li arribà l'opuscle sobre Grotowski a Puigserver. Potser a través de la correspondència o d'algú que el va portar de Polònia via França. Però l'important és constatar que Puigserver estava al cas de l'estratègia de Barba (publicar sobre Grotowski a l'estranger i fer-ho constar a Polònia perquè les autoritats no clausuressin el teatre) ja que, al cap de pocs mesos després que aparegués l'article a *Serra d'Or*, a Opole ja s'havien assabentat de la seva publicació. En el programa de mà del *Doctor Faustus*, obra estrenada per Grotowski el maig de 1963, n'apareixia citat un fragment en francès que anava signat per Puigserver. És lògic pensar, doncs, que fou ell mateix qui feu arribar a Polònia un exemplar del seu article perquè havia entès perfectament quin paper hi havia d'acomplir en l'estratègia de supervivència del grup de Grotowski. Eugenio Barba em va dir al respecte: «Recuerdo muy bien el artículo de Puigserver, pero no recuerdo como lo recibí y como él se enteró de Grotowski. Hasta el 1975 —fecha de la muerte de Franco— yo no viajé a España y después no tuve la ocasión de encontrarlo».

Fos com fos, crec que aquest episodi demostra que Puigserver, després del seu retorn, mantenia un cert contacte amb Polònia i la seva cultura. Pel que fa a una hipotètica coneixença directa amb Grotowski i el seu teatre aquells anys, no he aconseguit cap dada que ho avaluï. Sembla que Puigserver el conegué personalment una mica més tard, segons el que em comentà Francesc Nel·lo. A finals dels seixanta Puigserver, Carlota Soldevila i el mateix Nel·lo anaren a Ais de Provença per veure la representació d'*Akropolis*. Quan hi van arribar, la sala estava plena i no hi cabien més espectadors; però gràcies a la conversa en polonès que Puigserver mantingué amb Grotowski, van poder assistir a l'espectacle sense problemes.

La Fira de Mostres

A partir de 1966 Puigserver viatjarà sovint a Polònia i hi realitzarà nombrosos projectes gràcies a l'amistat amb Xymena Zaniewska-Chwedczuk. Segons explica aquesta escenògrafa, el va conèixer a la Fira de Mostres de

Barcelona a principis dels seixanta i gestionà el visat perquè Puigserver pogués visitar el seu país (Sagarra 1993: 27; Zaniewska 1997: 30). A la Fira de Mostres, des que Puigserver va tornar de l'exili, cada juny hi feia d'interpret del polonès. Fou una feina que li serví de guanyapà durant uns quants anys mentre s'introduïa en el món teatral barceloní. Tot i ser un fet conegut, hi ha poca informació sobre aquesta faceta. D'una banda, perquè fou una activitat professional secundària i, de l'altra, per la dificultat que suposa habitualment aportar evidències sobre l'activitat de qualsevol intèrpret.¹⁰ En el nostre cas, les evidències disponibles fins ara eren una fotografia de Puigserver fent d'intèrpret a la Fira, conservada al MAE i publicada a la monografia de Guillem-Jordi Graells i Antoni Bueso (Graells; Bueso, 1996: 80), i el testimoni de Zaniewska. Ara bé, a l'arxiu de Fira de Barcelona es conserven alguns documents que, juntament amb el testimoni de Manolo Núñez, ens permeten ampliar la informació fins ara existent sobre aquesta qüestió.



Puigserver fent d'intèrpret a la Fira de Barcelona. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

Després de la Segona Guerra Mundial es produí un trencament de relacions diplomàtiques i econòmiques entre Espanya i Polònia.¹¹ D'una banda, Espanya fou un dels pocs països que no reconegué el nou govern de la Polònia comunista i continuà acollint la representació diplomàtica del Govern polonès

10. La història de la interpretació, malgrat la importància que ha tingut al llarg del temps, és la història d'una invisibilitat. Aquesta invisibilitat és fruit de les particularitats de la pròpia activitat interpretativa: la volatilitat del suport oral, la dispersió de fonts primàries i la subjectivitat i la versemblança d'algunes fonts (Cronin, 2002: 47-49; Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 430-434). Per això, la historiografia que intenta reconstruir l'activitat d'un intèrpret determinat ha de treballar amb fonts molt diverses (textos personals i autobiogràfics, arxius sonors, actes de reunions internacionals, cròniques, documents d'arxiu, etc.) que, sovint, il·luminen només de forma indirecta l'objecte d'estudi (Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 436).

11. Sobre les relacions diplomàtiques entre Polònia i Espanya durant la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial, vegeu Eiroa 2001: 21-22, 45-48.

a l'exili (Eiroa, 2001: 121-125; Podolska, s.a.). De l'altra, l'abril de 1946 Polònia, instigada per l'URSS, denunciava davant del Consell de Seguretat de l'ONU que el règim de Franco era una amenaça per a la pau mundial. La denúncia inicià el procés de sancions diplomàtiques que l'ONU emprengué contra Espanya i que portaren el país a l'ostracisme diplomàtic i a l'aïllament econòmic (Eiroa, 2001: 70-71; Cavalieri, 2014: 35).

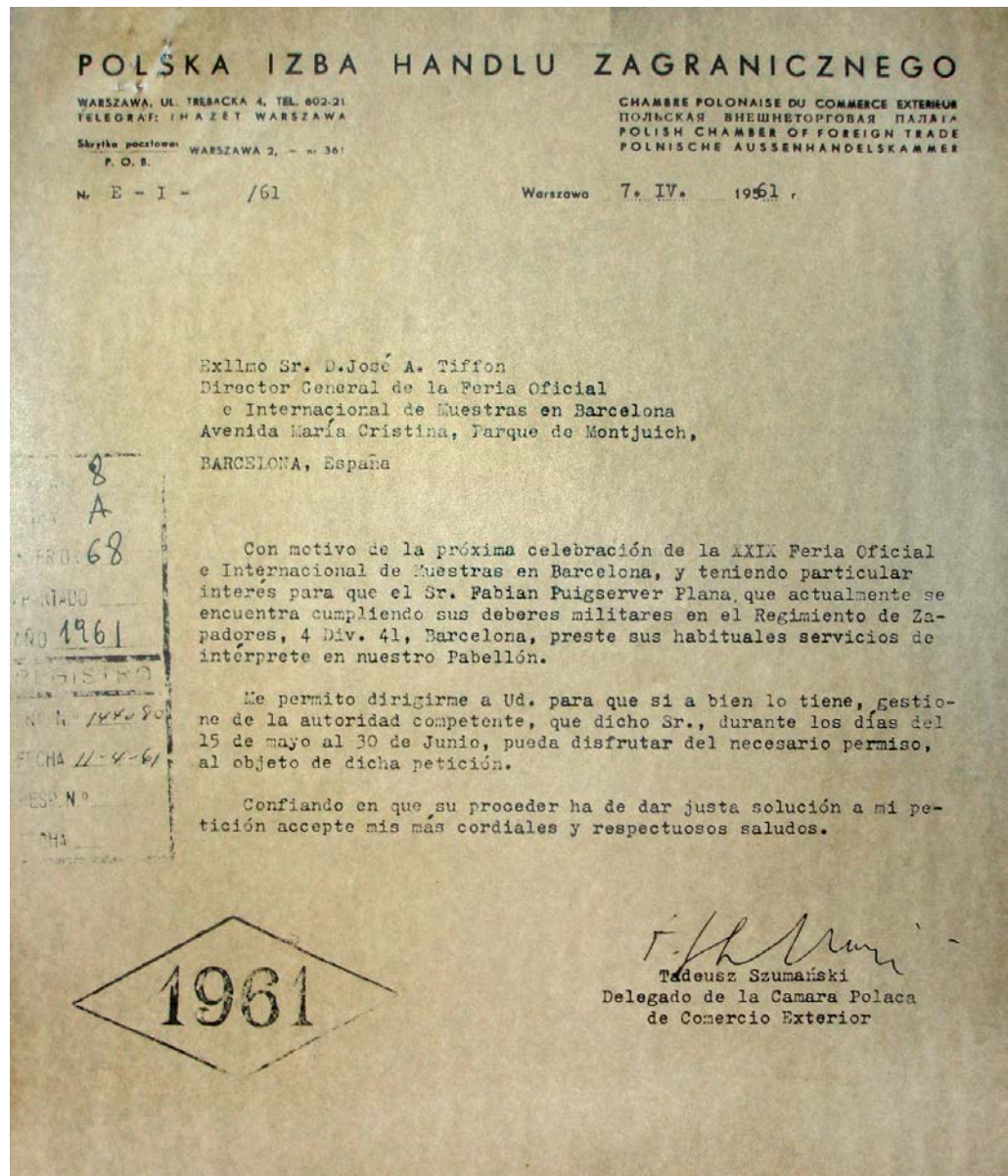
Les relacions econòmiques entre ambdós països es reprengueren a partir de 1954, tot i que els primers contactes havien començat ja el 1948 (Eiroa, 2001: 126; Miró, 2007: 85). Malgrat totes les reticències, a Espanya li interessava establir aquestes relacions comercials per tres raons: 1) per pressionar les potències occidentals, demostrant que, per sortir del seu aïllament, era capaç d'aliar-se econòmicament amb els països de darrere del teló d'acer; 2) per la seriosa situació econòmica, que no li permetia menysprear les bones condicions que alguns d'aquests països oferien per certs productes; 3) a partir de 1957, pels problemes que li podia generar l'aparició de la CEE (Miró, 2007: 83-84).

La tardor de 1957 el Banc Central de Polònia i l'Institut Espanyol de Moneda Estrangera signaren a París un *Conveni de pagaments* que permetia la regulació dels pagaments derivats de l'intercanvi comercial entre els dos països. Gràcies a aquest acord, Espanya començà a importar de Polònia carbó, productes siderúrgics i químics, maquinària i material industrial i, a mitjan anys seixanta, carn i ciment; i a exportar cítrics i ferro, entre altres productes (Miró, 2007: 92-93, 105-108), a més de permetre als vaixells espanyols i polonesos de fer escala en els ports d'ambdós països (Anònim, 1957c: 38). Aquell mateix any Polònia començà a participar a la Fira de Mostres. El *Diario de la Feria* d'aleshores anunciava la novetat tot dient que «las finalidades económicas de la humanidad hacen superar circunstancias de otra índole, porque es imposible cerrar a las necesidades humanas caminos de intercambio imprescindibles» (Anònim, 1957a: 11).

Polònia, amb set expositors, organitzats per la Cambra Polonesa de Comerç Exterior, presentava a la Fira tretze empreses de productes d'origen animal i químic, pell, cautxú, teixits, maquinària de mineria, aparells electrònics i científics, maquinària i productes agrícoles, transaccions de compensació, reciprocitat i reexportació a les cooperatives de treball i d'operacions d'exportació i importació mercantil (Anònim 1957b: 15; Anònim 1957a: 11). L'any 1958, a més de Polònia, exposaren també Txecoslovàquia i Hongria.

No hi ha cap document que indiqui quin any hi començà a treballar Puigserver, ja que l'arxiu de la Fira bàsicament conserva exemplars del *Diario de la Feria*, llistats amb els noms dels membres de les delegacions estrangeres i algunes cartes amb informació tècnica. Tot i així, el nom de Puigserver apareix documentat l'any 1961, quan l'escenògraf estava fent el servei militar. El delegat de la Cambra Polonesa de Comerç Exterior, Tadeusz Szumański, escrigué el març d'aquell any una carta al Director General de la Fira, José A. Tiffon, per sol·licitar que Puigserver, que en aquells moments estava en el 4t Regiment de Sapadors, pogués prestar «sus habituales servicios de intérprete» en el Pavelló polonès, i per això demanava que se li donés un permís del 15 de maig al 30 de juny. Tiffon va escriure unes quantes cartes sobre l'assumpte al capità general de Catalunya, el tinent general Pablo Martín Alonso,

on en una d'elles, la del 25 de maig, pocs dies abans de l'inici de la Fira, li demanava que es resolgués urgentment la qüestió ja que «ninguno de los que forman la Delegación Polaca puede entenderse con el personal español que tiene que montar su Stand, por desconocer el idioma». Finalment, el 29 de maig Martín va concedir el permís a Puigserver de l'1 al 20 de juny.



Carta de Szumański sol·licitant un permís per a Fabià Puigserver. Arxiu de Fira de Barcelona.

Puigserver ja no consta en cap més document de la Fira, només en un llistat de 1962 dels membres de la delegació polonesa com a intèrpret. Tot i així, aquests llistats de les delegacions, normalment enviats per la Cambra de Comerç Polonesa per sol·licitar els visats, permeten determinar l'any en què Xymena Zaniewska arribà a Barcelona per primer cop: el 1966. Zaniewska hi consta com a dissenyadora del pavelló.¹² Justament aquell any, en què es

12. Cal tenir en compte, però, que el llistat de membres de la delegació polonesa de 1964 no s'ha conservat.

dedicà una jornada sencera al país, la superfície de l'estand polonès es multiplicà per cinc respecte els anys anteriors (1.100 m² coberts i 500 m² a la intempèrie) i s'oferiren tota mena d'activitats informatives i culturals per al públic (Anònim, 1966a: 4; Anònim, 1966b: 18).

POLSKA IZBA HANDLU ZAGRANICZNEGO
 POLISH CHAMBER OF FOREIGN TRADE • ПОЛЬСКАЯ ВНЕШНЕТОРГОВАЯ ПАЛАТА
 CHAMBRE POLONAISE DU COMMERCE EXTERIEUR • POLNISCHE AUSSENHANDELSKAMMER
 CAMARA POLACA DE COMERCIO EXTERIOR

WARSAWA 1, SKRYTKA NR 361

José A. Tiffon, Esq.
 General Manager
 International Fair
 in Barcelona

BARCELONA
 Avenida Maria Cristina

Warszawa, 18.III.1966
 Trebacka 4

Dear Mr. Tiffon:

Herewith we request you to help us by obtaining visas to come and stay in Spain for the first group of our representatives who will attend the next Fair in Barcelona:

- 1/ Manager of our Pavilion
 Mr. Zdzisław Geppert
 born in Lwów on January 13th, 1928
 Passport No FA0009079
 Validity of visa: May 5th-June 30th, 1966
- 2/ Designer of our Pavilion
 Mrs. Xymena Zaniewska
 born in Poznań on June 4th, 1927
 Validity of visa: May 10th-June 5th, 1966

Commercial delegates

- 3/ Mrs. Lucyna Górewicz
 born at Ujazd on December 1st, 1923
 Passport No FA0002702
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 4/ Mr. Jerzy Rutowicz
 born at Wieluń on January 19th, 1926
 Passport No FA0014175
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 5/ Mrs. Alina Zielińska
 born in Łódź on February 20th, 1921
 Passport No FA0014691
 Validity of visa: May 15th-June 30th, 1966

./.

Tel.: 81631. POLCHAMBER WA

Tel.: 26-02-21

Telegr.: POLCHAMBER, WARSZAWA, Tel.: 26-02-21

966

REGISTRO

CARPETA *22*

LETRA _____

INTERIOR _____

APARTADO _____

AÑO *1966*

N.º *129498*

FECHA *8/3/66*

RESP. N.º _____

FECHA _____

Lista dels delegats de Polònia a la Fira de Barcelona el 1966. Entre ells, hi figura Xymena Zaniewska. Arxiu de Fira de Barcelona.



Estand polonès a la Fira de Mostres l'any 1966. Arxiu de Fira de Barcelona.

Deixant de banda la documentació d'arxiu, el testimoni de Núñez Yarnowsky permet divisar una mica com era l'activitat de Puigserver a la Fira:

Cada junio, si no recuerdo mal, en Barna se celebraba la expo en Montjuic. En el 62 fui a ver a Fabián a la expo, me presentaba polacos, principalmente gente de la industria y del comercio. Sé que Fabián era serio en sus relaciones profesionales con esa gente. Por aquel entonces existía en Barna un consulado polaco que no tenía nada que ver con la Polonia socialista, era un consulado del gobierno polaco en exilio. Una dama de la nobleza polaca era la cónsul general.¹³ Quería muchísimo a Fabián, a veces nos invitaba a tomar el té en el consulado. Hablaban en polaco por los codos, para él era importantísimo mantener su idioma académico vivo. Los representantes de industria y comercio polaco que Fabián conocía en el marco de su trabajo en la expo acababan tomando el té en el consulado polaco en el exilio. Fabián no solo era un intérprete sino también un relaciones públicas importante entre las dos Polonias. Puesto que la representación polaca era la única presencia «socialista» oficial en la Feria de la Barcelona franquista, muy pronto el estand anual polaco se convirtió en lugar de reunión de amigos nuestros catalanes de izquierda que venían a ver a Fabián pero en realidad venían a charlar con los polacos para tener noticias e información sobre el mundo socialista al otro lado del telón de acero.

13. Núñez fa referència a Wanda Morbitzer Tozer (Febrés, 1990: 21). Sobre la seva tasca al Consolat Honorari de Polònia a Barcelona abans i després de la Segona Guerra Mundial, i especialment sobre l'afer dels nens polonesos refugiats a Espanya, vegeu Calvet, 2009; Morbitzer, 2009 i Podolska, s.a.

A partir de 1966

Uns mesos més tard de conèixer Zaniewska a la Fira, i gràcies a la seva intervenció, Puigserver era a Polònia i projectava escenografies per a espectacles de la televisió: *Antygona*, *Nauczyciela tanca* i *Żołnierz królowej Madagaskaru* (Graells; Bueso, 1996: 132-133, 135).

A partir d'aleshores es pot dir que comença un nou període, molt prolífic, de les relacions de Puigserver amb Polònia. No és objectiu d'aquest treball parlar-ne, ja que mereixeria una anàlisi profunda i detallada, però em sembla interessant apuntar breument només alguns fets que permeten copsar la importància del nou període.

D'una banda, des de 1966 fins al final de la seva vida Puigserver viatjà sovint a la seva pàtria adoptiva i mantingué una fluïda relació amb el seu teatre, de manera que es pot parlar d'una clara interacció i d'un intercanvi entre l'escenografia polonesa i la puigserveriana. Un exemple petit, però il·lustratiu, el donà Guillem-Jordi Graells en una conferència dedicada a Puigserver en el marc de l'exposició *Pawel Rouba. El gest que perdura*, celebrada el 22 de març de 2010. Graells hi explicà que la idea del cèlebre prat de gespa de *Leonci i Lena* (1977) fou utilitzada més tard per Xymena Zaniewska en una de les seves escenografies a Varsòvia.

De l'altra, cal recordar també que Puigserver, a partir de 1966, també intensificà el seu paper de vincle entre la cultura polonesa i la catalana. Fou el responsable de l'arribada a l'Institut del Teatre de professors polonesos de mim i dansa (Vilà, 2009-2010; Graells, 1990: 144-145; Ciurans, 2009: 13-14) i també, gràcies a la seva mediació, artistes catalans com Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Manuel Esteban i Lluís Pasqual visitaren Polònia als anys setanta; fins i tot les televisions polonesa i espanyola establiren contactes per crear un conveni de col·laboració (Sagarra, 1993: 27). També tingué relació amb accions i actes dedicats a la cultura polonesa. A tall d'exemple, al MAE es conserva una foto amb Puigserver assistint a la inauguració d'una exposició dedicada al cartellisme polonès celebrada el 1973.¹⁴

A tall de conclusió

Com s'ha pogut veure a partir de les dades aportades, la relació de Puigserver amb la cultura i el teatre de Polònia fou estreta tant en la seva estada per l'exili familiar com després del seu retorn a Barcelona. Al Liceu d'Arts Plàstiques hi rebé la seva principal formació acadèmica i hi començà a fer les primeres aproximacions a la pintura, l'escenografia i el figurinisme. No acabà la formació a l'Acadèmia de Belles Arts però el coneixement que havia adquirit com a espectador del teatre polonès li donà un bagatge molt superior al que hauria pogut tenir a Barcelona. A més, la relació amb la pintora Bielska-Tworkowska li obrí el món de la intel·lectualitat polonesa i completà la seva formació pictòrica i personal. Quan retornà a Barcelona, malgrat les dificultats, pogué mantenir el vincle amb Polònia, com demostra l'article de Grotowski. Es pot

14. Topogràfic F 545-22.

dir que a partir de 1966, tot i que no ho he estudiat en aquest article, tot sembla indicar (tant la bibliografia puigserveriana com els materials del MAE) que es consolidà una ferma relació d'interacció entre Puigserver i l'escenografia polonesa. Treballà per a la televisió, col·laborà amb Zaniewska i altres escenògrafs polonesos, fou l'artífex de l'arribada de professors polonesos a l'IT i participà en la difusió de la cultura polonesa a Catalunya. No és estrany, doncs, que després de la seva mort, Xymena Zaniewska, en un fragment d'entrevista no inclòs en el programa televisiu *Noms*, intentant explicar l'art de Puigserver, conclogués dient que «a la cultura europea hi va aportar una cosa increïble, perquè ell —com ho diria?— de l'esperit polonès... D'alguna manera, partint d'una mena de pensament polonès, va ensenyar al món el que tenia d'increïble la seva cultura catalana i espanyola. Com si, parlant en polonès, expliqués el seu país» (Farré-Escofet; Garcia, 2006).



Referències bibliogràfiques

- ABELLÁN, Joan. «Fabián Puigserver. Escenógrafo. 1961-1983. Los años decisivos». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio, 1993, p. 195-225.
- A. del C. «Fabián Puigserver presenta su exposición de escenografía y figurines». *El Noticiero Universal* (25 febrer 1966).
- ALONSO, Icíar. «Historia, historiografía e interpretación. Propuestas para una historia de la mediación lingüística oral». A: PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÀS, M.; BERNAL, E. (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. 2, 2008, p. 429-440.
- ANÒNIM. «Dos participaciones nuevas: México y Polonia». *Diario de la Feria* (2 juny 1957a), p. 11.
- ANÒNIM. «Polonia». *Diario de la Feria* (11 juny 1957b), p. 15.
- ANÒNIM. «El acuerdo de pagos entre España y Polonia». *ABC* (11 setembre 1957c), p. 36.
- ANÒNIM. «Primera Jornada dedicada en la Feria a Polonia». *Diario de la Feria* (5 juny 1966a), p. 4-5.
- ANÒNIM. «Polonia, en la XXIV Feria de Barcelona del año 1966». *Diario de la Feria* (4 juny 1966b), p. 18.
- ASZYK, Urszula. «O recepcji „teatru ubogiego” w Hiszpanii». *Didaskalia*, núm. 94, 2009a, p. 120-123.
- «Sobre la recepción del “teatro pobre” en España». *ADE teatro*, núm. 128, 2009b, p. 124-130.
- BARBA, Eugenio. *Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow*. Opole, 1962.
- *Le théâtre-laboratoire “13 Rzedów” d’Opole ou Le théâtre comme auto-pénétration collective. Matériaux bibliographique annexes au mémoire «le théâtre psychodynamique»*. Opole, 1964.

- *La tierra de cenizas y diamantes*. Traducció de l'italià de Lluís Masgrau. Edició original: *La terra di cenere e diamanti* (1998). Buenos Aires: Octaedro, 2000.
- BENET I JORNET, Josep M. «Fabià Puigserver, l'ofici d'escenògraf». *Serra d'Or* (agost 1971), p. 52-53.
- BONET, Jesús. «El actual decorador de teatro debe estar más cerca de la arquitectura que de la pintura». *Solidaridad Nacional* (15 maig 1963), p. 7.
- BOWEN, Margareta. «Interpreters and the Making of History». A: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (eds.). *Translators through History*. Amsterdam, Filadèlfia: John Benjamins, 2009, p. 245-273.
- BRAVO, Isidre. «Fabià Puigserver, escenògraf: alumne, agitador, artista i mestre». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, p. 25-49.
- BUESO, Antoni. «Espais per al teatre: la recerca d'un model de relació entre espectacle i públic». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, p. 51-67.
- CALVET, Josep. «Història del Consolat Honorari de Polònia a Barcelona (1939-1944). La tasca en favor dels refugiats de la Segona Guerra Mundial». A: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pels nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, p. 48-64.
- CAVALIERI, Elena. *España y el FMI: la integración de la economía española en el sistema monetario internacional, 1943-1959*. Madrid: Banco de España, 2014.
- CRONIN, Michael. «The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies». A: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (eds.). *Translation and Power*. Amherst i Boston: University of Massachusetts, 2002, p. 45-62.
- EIROA, Matilde. *Las relaciones de Franco con Europa Centro-Oriental (1939-1955)*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- FARRÉ-ESCOFET, Gerard; GARCIA, Uri. «Fabià Puigserver, ànima de teatre». *Noms*. TV3, 2006. <<http://www.tv3.cat/noms/puigserver/talls.htm#5>> [Consulta: 10 octubre 2010].
- FEBRÉS, Xavier. *Fabià Puigserver. Manolo Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona 1990 (Diàlegs a Barcelona; 38).
- GABANCHO, Patrícia. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- GARCIA, Ivan. «Pierwszy artykuł o Grotowskim opublikowany w Hiszpanii». A: ASZYK, Urszula; OLKUSZ, Piotr (eds.). *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaturgia ostatnich stu lat*. Cracòvia: Księgarnia Akademicka, 2012, p. 177-190.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre (1913-1988). Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.
- «Una personalitat completa i un activista constant». *Catàleg de l'exposició: Fabià Puigserver. Teatre en llibertat*. MAE, IT. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012, p. 21.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni. *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996.
- MANZANO, Rafael. «Fabián Puigserver, escenógrafo, estudió la carrera en Varsovia». *Solidaridad Nacional* (9 març 1966), p. 9.

- MIRÓ, Lourdes; FERRERO, María Dolores. «Motivaciones y dificultades en la evolución de las relaciones económico-comerciales hispano-polacas (1950-1970)». *Ayer*, núm. 67 (3), 2007, p. 81-118.
- MORBITZER, Wanda. «La meva primera i última missió consular a Barcelona». A: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pel nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, p. 74-85.
- OSIŃSKI, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Varsòvia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- *Teatr "13 Rzędów" i Teatr laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959-1964. Kronika – bibliografia*. Opole, 1997.
- PODOLSKA, Hanna. *Polònia i Catalunya. Les relacions diplomàtiques durant els anys 1918-1969*. (s. a.). <<https://bit.ly/2klVJFL>> [Consulta: 2 gener 2015].
- PUIGSERVER, Fabià. «Un teatre laboratori a Opole (Polònia)». *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), num. 10 (1962), p. 47-48.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Fabià Puigserver*. TVE Catalunya, 1978. <<https://bit.ly/2kLBZkU>> [Consulta: 12 setembre 2018].
- «Fabià Puigserver: poeta de la escenografia. Entrevista». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- SAGARRA, Josep M. «L'herència polonesa de Fabià Puigserver». A: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, núm. 13 (1993), p. 26-28.
- SALVAT, Ricard. «Acerca del libro *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*, publicado por la Asociación de Directores de Escena de España». Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 98-102 (*ADE*; 34).
- SAWICKA, Anna. «Fabià Puigserver: de Varsovia a Barcelona». A: ZIARKOWSKA, Justyna; LOSADA PALENZUELA, José Luis (eds.). *Estudios Hispánicos. Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*. Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, p. 157-163.
- SERAFIŃSKA, Maria. *Słownik artystów plastyków; artyści plastycy okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945-1970*. Varsòvia: Okręg Warszawski ZPAP, 1972.
- VILÀ, Jordi (coord.). *Pawel Rouba. El gest que perdura*. Catàleg DVD. Reus: COS-CAER; Institut del Teatre; JUANDESAFINADO produccions, 2009-2010.
- WŁODARCZYK, Wojciech. *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948-2008*. Varsòvia: Akademia Sztuk Pięknych, 2008.
- YAYCIOĞLU, Mukadder. *El teatro polaco en España (Desde los años sesenta hasta nuestros días)*. Tesi doctoral dirigida per Andrés Amorós. Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- ZANIEWSKA, Xymena. «Carta des de Polònia». A: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, núm. 21 (1997), p. 30.