

- Shepard, William P.: «Introducció», dins: *La Passion Provençale du manuscrit Didot, mystère du XIVe siècle*, ed. William P. Shepard, Paris: Honoré Champion, 1928, VII-XLIII.
- Sticca, Sandro: *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*, New York: State University of New York Press, 1970.
- Sullivan, Sister John: *A Study of the Themes of the Sacred Passion in the Medieval Cycle Plays*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1943.
- Young, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford: The Clarendon Press, 1933.

### C Referències bàsiques

- DCVB: Alcover, Antoni M<sup>a</sup> / Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca: Moll, 1968-1969.
- DECLLC: Corominas, Joan / Gulsoy, Joseph / Cahner, Max: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona: Curial, 1983-1992.
- Massó Torrents, Jaume: *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia, vol. I*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1932.
- Miquel Rosell, Francisco: *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, vol 3, Madrid: Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas, 1961.
- Morel-Fatio, Alfred Paul Victor: *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Paris: Imprimerie Nationale, 1882.

## Ferran Carbó (València)

### Panoràmica del teatre valencià de postguerra

#### 1 Introducció

La guerra havia acabat l'1 d'abril de 1939. Qualsevol crònica de la cultura catalana durant els primers anys del nou règim comporta de manera obligada l'esment de la persecució de la llengua i la censura pel que fa a la producció literària, i, per tant, la resistència i la clandestinitat com a condicionaments essencials fins a la creació d'una mínima infraestructura, la qual s'aconseguí a partir d'uns esforços que havien de tenir com a acció prioritària, almenys inicialment, la recuperació lingüística abans que no l'elaboració d'unes propostes estètiques determinades (FERRER 1981: 75-92).

Acabada la guerra, el teatre patí la prohibició taxativa de representar-se públicament i, sobretot, de publicar-se, fins a 1946 (GALLOFRÉ 1991: 238). Aquest panorama desolador es completà en el conjunt del domini lingüístic amb altres factors com l'exili d'autors, la desconnexió amb la producció de l'estranger, i un cert trencament de la relació entre l'escriptor i el seu públic (FÀBREGAS 1972). Tanmateix, abans de 1946 foren permeses algunes representacions folklòriques, les quals, però, no foren editades. La lletra impresa era considerada molt més perillosa que no el text oral, el qual no podia reproduir-se i circular amb les possibles lectures. A més a més, aleshores la frontera entre la representació i el text era delicada perquè en el rerefons no solament separava el discurs oral de l'escrit, sinó també el llenguatge col·loquial i el cultre. Sobretot calia prohibir les manifestacions que intentaven donar una certa dignitat a la llengua abolida.

El nou règim tractà de manera prou diferent els territoris de parla catalana. A Catalunya, la repressió franquista fou major i la censura més dura, perquè havia existit una tradició teatral molt més sòlida. No oblidem pas que l'Escola d'Art Dramàtic, anoma-

nada Institució del Teatre a partir de 1932, funcionava des de 1913. Quan el desembre de 1939 el govern civil de Barcelona establia disposicions mitjançant les quals solament es permetien representacions en català de caire religiós i fora dels escenaris, es constatava al capdavant l'existència d'una infraestructura que calia controlar i escapar. Com afirma Xavier FÀBREGAS (1978: 267-273), el teatre en català fou prohibit fins a 1946, any de la continuació de la col·lecció Catalunya Teatral, tot i que hi hagué representacions en àmbits particulars i restringits. La represa comercial fou el 10 de maig de 1946 quan la companyia de Jaume Borràs i Josep Burguera muntà *El ferrer del tall* de Frederic Soler, al Teatre Apolo de Barcelona. El 17 d'octubre de 1946, al Teatre Romea, s'estrenà la primera obra original de postguerra, *El prestigi dels morts*, de Josep Maria de Sagarra, la qual, com que no assolí l'èxit esperat de pre-guerra, motivà que l'autor tornàs a conrear la seua temàtica anterior. Malgrat aquestes primeres representacions, la censura dificultava qualsevol iniciativa, controlava la quantitat d'estrenes, mantenia la prohibició d'obres traduïdes, limitava les edicions ... (SIRERA 1979).

Les primeres manifestacions foren de caire religiós i popular i de caràcter oral, sense edició: es tractava de les *Passions* i *Els Pastorets*, unes representacions collectives que es feien durant la Setmana Santa i el Nadal. Les primeres no tingueren cap tipus d'entrebanc, en canvi les segones inicialment foren prohibides (GALLOFRÉ 1991). Després es consentiren les obres que sovint es debatien entre el sainet i el melodrama, sense perdre el costumisme, perquè aquesta producció feia oblidar les misèries quotidianes i era, òbviament, aquella preferida pel règim i, per tant, la menys problemàtica alhora de passar la censura. Com plantejà Jordi Sarsanedas, aquestes eren les manifestacions d'un teatre absolutament desconnectat de la realitat catalana: «Si no hi ha més remei, estem disposats a veure encara la comèdia del marit calçasses i la muller tirana o el drama de la gent pobra, però honrada» (cfr. GALLÉN 1988: 200).

Com a contraposició sorgí un teatre cultre, de qualitat, ambicions i digne, vertebrebat sobretot a partir de 1955 amb la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, mitjançant l'anomenat

teatre d'autor, dels Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa o Baltasar Porcel; el 1959 amb el Teatre Viú, i el 1960 amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, que encetaren l'orientació cap a les fórmules més lliures i agosarades del teatre independent. En aquesta línia s'afegiren posteriorment l'any 1962 el Teatre Experimental Català i Els Joglars, el 1967 el Grup de Teatre Independent i l'any 1970 l'Institut del Teatre de la Diputació (FÀBREGAS 1978: 283-300).

A Mallorca, les fases esmentades es dilataren més que no al Principat per la manca de tradició forta en la pre-guerra i d'un públic afeccionat, i per l'endarreriment que caracteritzava el gènere. El teatre costumista dominà des de 1948, any de la represa comercial, amb la companyia Artis, agrupació que interrompudament actuà fins a 1969 i aglutinà la major part de la producció en català. Sols a partir de 1970 s'inicià la renovació definitiva de l'escena balear (MIR 1970: 23-127).

El País Valencià mantingué bàsicament les directrius illenques a causa de condicionaments semblants. La victòria de Franco comportà un dur colp al valencianisme i al desenvolupament de la cultura. El teatre autòcton fou reduït al silenci fins a la segona part dels anys quaranta. Dels quatre teatres existents a València, en el moment d'entrar el Cuerpo de Ejército de Galicia, Apolo, Russafa, Alkàzar i Libertad (llavors s'anomenà Princesa), cap d'ells, però, no representava obres valencianes (BLASCO 1986: 181-188). A més, en cas de representar, calia interpretar l'«himno nacional durante el descanso, con el telón echado y sin intervenir para nada los artistas» (BLASCO 1986: 181). Això òbviament afectava les representacions en castellà, gairebé les úniques que es feren en teatres comercials abans de 1946.

La postguerra valenciana s'inicià amb la curiosa autorització l'any 1939 de Lo Rat Penat, entitat anteriorment valencianista, ara caracteritzada per la seua incondicionalitat al règim dictatorial. Tres mesos després de la desfeta l'entitat convocava els *LVI Juegos Florales en valenciano*, que guanyà José Monmeneu amb un cant al conqueridor Franco, convocatòria en la qual hi havia el premi d'un lote de libros per a una composició escènica (BUR-

GUERA 1991: 26-31). Podem establir un lligam entre ratpenatisme i franquisme que durà gairebé tota la dècada dels quaranta i comportà que, en el moment de la persecució i la repressió lingüística i literària, es consentiren i manipularen aquestes manifestacions servils com a mostra de la tolerància exòtica en què es recolzava el dictador. El règim respectà l'ús de l'idioma en actes de tipus folklòric, aliens i de caire pintoresc, com foren els versets coents dels jocs i com anaven a ser les primeres representacions dramàtiques, també lamentables, de tipus costumista.

El debat que s'establí en la lírica durant els primers anys de la postguerra entre la poesia popular, ara defensada per Carles Salvador i alguns dels autors de la generació de 1930, i la poesia culta conreada pels jóvens que s'aglutinaren inicialment al voltant del projecte editorial Torre (1944), dirigit per Xavier Casp i Miquel Adlert (DOLÇ / BERNAL 1989: 113), pot ser revisat des d'una doble òptica: d'una banda, per les enveges personals del duet respecte a Carles Salvador a causa del seu protagonisme cultural com a responsable des del 12 de desembre de 1948 de la secció de literatura i filologia de Lo Rat Penat, i, d'altra banda, per les diferències estètiques que palesaven els versos populars de Salvador, partidari aleshores d'una lírica endarrerida i col·loquial per aconseguir un increment de lectors, respecte a la defensa pel duet d'una poesia culta, minoritària, i en sintonia amb la resta de la producció del domini català (BURGUERA 1991: 69-90). Al marge d'aquesta alternança, resultat al cap i a la fi de dues maneres de defensar la literatura catalana reprimida pel règim, hi havia el servilisme d'una poesia franquista i devota (CORTÉS / CATALUNYA 1988), propaganda de la ideologia dominant.

Quant al teatre, en certa manera reproduí part d'aquesta situació, amb un caire, però, singular. D'una banda, hi havia una producció devota a partir dels miracles vicentins representats popularment en català en la commemoració anual de l'onomàstica del sant. De l'altra, i gairebé simultàniament, el sàinet i en menor grau la comèdia i la revista costumista jugaven el paper de consolidar per alienació la ideologia feixista: aquesta era la producció més folklòrica i servil i sintonitzava plenament amb allò del *regionalismo bien entendido* que tant aprofità el règim

anterior. I en el vessant de producció culta i normativitzada, òbviament considerada com a més perillosa, hi havia temptatives aïllades, sotmeses a censura, que maldaren per renovar i dignificar l'escena valenciana, les quals havien de competir amb la producció castellana establerta i assumida com a culta i amb millors possibilitats econòmiques i polítiques (GARCÍA TEMPLADO 1992: 14-34). En el rerefons, amb aquesta diglòssia literària que sentenciava majoritàriament el castellà com a llengua de cultura i el valencià com a parlar graciós i casolà, es recuperava l'alternança entre la literatura culta i la popular, la qual els valencians havíem debatut des de la Renaixença. D'una banda, la continuïtat autòctona popular de teatre per fer riure, en vernacle, però sense cap tipus de respecte a la normativa lingüística, certament l'únic que assolí un cert èxit comercial a partir de 1946; i, de l'altra, algun intent esporàdic que s'ajustava a la normativa, pretenia una certa ambició estètica i literària i es vinculà al món de la cultura catalana marginal durant aquests anys al nostre país: al capdavall, aquest fou l'únic teatre digne que hem tingut els valencians. Certament, el primer teatre no sofrí la persecució, sinó més aviat el vist-i-plau — i en aquelles circumstàncies el suport — perquè servia el règim (RUIZ RAMÓN 1975: 297-300): a més a més, el seu èxit podia comportar de retruc la marginalitat del segon, el culte, perquè el públic analfabet era dirigit a propòsit devers uns altres gustos molt diferents.

## 2 Tendències i moments del teatre al País Valencià

Hem esmentat com a tendències principals el teatre vicentí, el sàinet i la comèdia costumista, i el teatre d'idees i culte.

Els miracles vicentins se celebraven anualment per commemorar l'onomàstica del sant als cadafals que s'alçaven a València. Òbviament, aquest tipus de representació fou permès perquè es tractava d'una temàtica piadosa, perquè el llenguatge era col·loquial, pel seu caire popular, la qual cosa fins i tot afavoria una certa imatge d'obertura i tolerància del règim, pel fet que es representaren un cop a l'any i puntualment, i per la consideració com a actes inofensius. Aquestes obres orals, al capdavall, folk-

lòriques, eren com un aspecte més de la llengua parlada i es representaven per la gent del poble i no per una companyia d'actors.

Pel que fa al sàinet i la comèdia costumista, el que hom ha anomenat *teatre valencià*, provenia de l'exitós sàinet del XIX: dialectalitzant, castellanitzant, reaccionari i anacrònic. Eren majoritàriament peces curtes, humorístiques i moralitzants, d'ambient rural o menestral, que insistien sempre en els mateixos temes i recursos. El mínim bagatge cultural dels autors, sovint actors, feia que es limitaren a repetir i explotar els tòpics. Primerament, a l'inici del segle, qualsevol intent de crear un drama naturalista o una comèdia vagament europea estigué condemnat al fracàs; sols després, amb la generació dels anys trenta, amb una renovació cultural i política innegables, s'havia intentat capgirar el destí de la nostra escena, el qual però encara no s'havia aconseguit (SIMBOR 1988: 218-223). La postguerra comportà l'estancament definitiu de les formes dramàtiques: els títols eren diferents, això no obstant, el teatre era el mateix. Aquest va sobreviure majoritàriament com a espectacle d'evasió fins gairebé l'any 1960, en què fou pràcticament substituït per la revista, la qual aportava més guanys econòmics als empresaris, i per la comèdia en castellà: el públic, cada cop més castellanitzat, trobà un teatre en castellà igualment humorístic i moralitzant, sovint amb unes pinzellades de modernitat que no ofería la producció en vernacle. El sàinet es recloïa definitivament durant els seixanta als festivals de la fira de juliol, que repetien, cada vegada més degenerada, la temàtica i les situacions, i, al capdavall, la ideologia més reaccionària.

La necessitat urgent de la renovació fou plantejada a nivell de discurs teòric. Francesc de Paula Burguera clamà durant la dècada dels cinquanta en les col·laboracions de premsa per una renovació i dignificació teatral en català. Miquel Adlert fou contundent a l'hora de definir la producció escènica que dominava les representacions de la primera postguerra: «L'apogeu d'aqueix baix teatre, veritablement *immoral*, que continua infectant els nostres escenaris» (ADLERT 1951: 29).

Entre el 10 de juny i el 4 de juliol de 1959, Joan Fuster publicà al diari *Jornada* cinc col·laboracions en castellà sobre el

teatre valencià, que traduí el 1969 sota el títol *Consideracions sobre la situació del teatre valencià*. Aquell treball esdevenia el primer diagnòstic rigorós sobre els problemes que secularment arrossegava el nostre teatre. La revisió fou completada el 1966 amb *Nota complementària*. El savi de Sueca atribuï la crisi a les renúncies per part dels autors, a la incapacitat de reformar un gènere que reclamava un capgirament del seu esdevenir i dels factors preexistents. Com esbossà Fuster, els autors valencians de teatre en iniciar-se la postguerra continuaren la tradició valenciana anterior perquè «el segle XIX valencià hauria d'haver-nos donat la versió local d'un Guimerà, d'un Rusiñol i d'un Ignasi Iglésias: és a dir, el drama històric, social o rural, la tragèdia, la comèdia mesocràtica [...]. Els nostres autors s'han reduït a continuar fent riure al públic i prou» (FUSTER 1977a: 368). El conformisme i la mediocritat foren, doncs, dos factors importants per a no superar l'exclusivitat del sàinet. Segons Fuster, «el teatre per riure reiterat a l'infinit, es convertia a poc a poc en un simple joc de clixés escènics i verbals sense cap atractiu. El sàinet ho era tot. I als teatres valencians acudia incessantment un cert públic addicte al gènere, públic que continuaria acudint-hi avui, per poc que tingués l'ocasió. Hi ha gent que se la passa la mar de bé amb les brometes bilingües i la gràcia vana dels nostres sàinets, i si ha desertat les placetes autòctones, ha estat perquè els autors no han sabut retenir-la. Va implícit en tot això, doncs, que la resta dels possibles espectadors, els que s'haurien agradat més d'un drama o d'una comèdia *normals* que quedaren gairebé exclosos, automàticament, del nostre teatre» (FUSTER 1977a: 366).

Lluís Aracil enfocà l'any 1968 l'estudi del sàinet des de l'òptica sociolingüística. Tot i que les seues afirmacions es basaven en l'obra d'Escalante, el rerefons ideològic servia per a tot el discurs sàineter. Entre la burla, l'abandonament i la degeneració de l'idioma, aquest discurs feia comicitat d'unes classes determinades i de la seua llengua, al capdavall, vàlida i exclusiva per riure, mentre n'hi havia una altra de culta, la de les classes urbanes que no apareixien habitualment ridiculitzades. El sàinet, el teatre característic del *levante feliç*, consagrava l'assumpció de la diglòssia lingüística i literària: si calia fer riure, resultava absurd tenir

qualsevol cura en la llengua, la qual, a més, els autors analfabets desconeixien a nivell escrit. No podem pas oblidar que aquests en cas d'escriure alguna cosa que no fos per a riure, ho feien en castellà. «Consum immediat, localisme i absència d'ambició lingüística i literària són les tres deficiències interdependents que han afligit la literatura popular valenciana» (ARACIL 1968: 86).

El reviscolament del sàinet es caracteritzà, doncs, per la seua triple limitació: la lingüística, la dramàtica i la temàtica (SIRERA 1981: 36-38). La lingüística perquè la tradició dialectalitzant feia del valencià un ús folklòric per fer riure a l'escenari, cosa que el règim devia agrair illimitadament. La dramàtica, perquè el teatre de qualitat i de cultura es feia en castellà, la qual cosa palesava que l'ús del castellà i el seguiment dels models de Madrid esdevien veritable pauta per a qualsevol aspiració literària. I temàtica, perquè el correlat d'un llenguatge no normalitzat i d'una escena per fer riure exigia una temàtica tòpica d'entreteniment i d'evasió, aliena, d'acord amb la ideologia del règim i, el que és més trist, en sintonia amb el gust i les exigències del públic.

Tanmateix, durant els anys cinquanta sorgiren intents seriosos de fer un teatre culte amb obres d'autor: hi ha Francesc de Paula Burguera, Martí Domínguez, Rafael Villar, i sobretot la creació del Teatre Estudi, l'Ateneu Mercantil i l'Aula Ausiàs Marc. Tot plegat foren uns esforços dignes que no tingueren el ressò que sens dubte es mereixien. Els intents de renovació foren d'obres que vehicularen reflexions de caràcter ètic. Val a dir que aquest teatre, tot i que era un revulsiu per a l'escena valenciana, anava endarrerit respecte al del Principat i a l'espanyol. Cap autor no tractà les conseqüències de la guerra o la vivència difícil de la postguerra ni simbòlicament ni amb paràboles del tipus Sastre, Vallejo, Espriu o Pedrolo. La veritable sintonia amb la resta del teatre ocorregué ja en els anys setanta, amb la producció sobretot de Rodolf Sirera i les representacions dels grups de teatre independent encapçalats pel Centre Experimental de Teatre i després per El Rogle.

Podem establir uns moments en el teatre valencià de postguerra a partir de la infraestructura i de la producció. En primer lloc, cal parlar de l'etapa 1939-1945 en què la producció prime-

renca fou bàsicament oral i al marge de circuits comercials. Des de 1946 s'inicià el funcionament comercial i aparegueren les primeres publicacions. Si en els anys quaranta les úniques obres permeses, excepte dos casos de tendència culta, foren de les dues primeres tendències — miraculosa i còmica —, en els cinquanta progressivament el sàinet i la revista dominaren en l'escena valenciana, i, en canvi, el teatre culte gaudí de les temptatives aïllades més dignes de tot el període, amb el sorgiment dels autors més representatius, alguns dels quals a la fi de la dècada tractaren la temàtica religiosa i fins i tot prestigiaren els miracles. Durant els anys seixanta assistim a una davallada considerable del sàinet, mentre els intents de dignificació també minvaren: tanmateix, sorgí un clima favorable a la renovació definitiva que ocorregué a l'inici dels setanta amb l'empenta de l'anomenat teatre independent.

### 3 La producció teatral

#### 3.1 Les primeres manifestacions: entre la represa i la repressió

Hem establert entre l'any 1939 i el 1945 un primer moment de manifestacions escèniques en què només es permeteren unes poques obres en la línia piadosa. El 17 d'abril de 1939, coincidint amb la festa de Sant Vicent, es representaren miracles als altars alçats al Mercat i al Tossal de València. El 1941, Lo Rat Penat creà una secció de teatre, la qual patrocinà concursos de miracles en el teatre de la Casa de los Obreros. Tot plegat, es tractava d'unes obretes testimonials que no comportaven ni la renovació del repertori teatral ni estimulaven l'aparició de nous escriptors.

També hi hagué una producció còmica esporàdica: així, l'any 1939 Lo Rat Penat inclogué en els Jocs Florals un premi de teatre guanyat per Eduard Mallent Albert amb l'obra *Mals consellers són els cels*, la qual fou publicada, però no representada (BLASCO 1986: 183). En aquesta línia, el 12 de novembre de 1939 a Castelló de la Plana, l'Agrupación Artística del Sindicato Español Universitario presentà al Teatre de la Unión Musical una peça en

castellà *Las Codornices*, acompanyada de dues altres de curtes en valencià, *Els calçoncillos de Roc*, de Josep Forcada, i *Tots els pillos tenen sort* de Manuel Soto Lluch (BLASCO 1986: 185).

El castellà fou l'única llengua dominant a l'escenari, al capdavant, la guanyadora, i el català, a banda del luxe dels Jocs Florals, esdevingué la llengua reduïda a l'àmbit domèstic. Els autors consagrats de l'escena valenciana durant la pre-guerra, com Jesús Morante Borràs, Faust Hernández Casajuana, ara acceptaven submissament claudicar de l'idioma i sotmetre's al servei del triomfador.

L'únic intent digne n'entestí Manuel Segarra Ribes el 1939 escrivint la farsa per a titelles titulada *La filla del Rei Barbut*, inspirada en el llibre *Tombatossals* (1930) del castellanenc Josep Pasqual Tirado. La farsa motivà una òpera còmica amb música de Matilde Salvador, estrenada el 31 de març de 1943 al Teatre Principal de Castelló de la Plana. La premsa, tot i que ressenyà el fet, qualificà l'obra amb mots tan curiosos com els següents: «La nueva obra tiene una modalidad muy especial y ultramoderna, como podía esperarse de su autora» (*Las Provincias*, 2-IV-1943). Aquesta estrena fou especialment significativa perquè trencava la prohibició franquista d'usar la nostra llengua en públic i en un escenari, i apareixia el valencià com a idioma de cultura. A més a més, palesava una voluntat estètica de desmarcar-se dels models tradicionals que havien caracteritzat el teatre valencià dominant, el sainet, i, per tant, hi havia una clara voluntat renovadora. Tanmateix, tots els sainers ignoraren les conseqüències que calia treure de l'esdeveniment.

### 3.2 Del miracle vicentí al teatre religiós

Hem esmentat que les primeres representacions permeses foren les dels miracles de Sant Vicent Ferrer. El que inicialment havia estat una mostra popular al voltant de la manifestació tradicional, posteriorment esdevingué tota una producció religiosa interessant al llarg dels anys de postguerra. Alguns dels autors més significatius hi participaren.

Entre el teatre religiós publicat que incorporà la temàtica vicentina cal esmentar *Lleida vicentina* (1947), de Josep Calatayud Bayà; el volum *Dos miracles de Sant Vicent Ferrer* (1955), *Miracles de Sant Vicent* (1956) de Josep Maria Bayarri; *El Sant Crist posà la pau entre Russafa i el Grau* (1960) i *Jofré i el pare Vicent* (1963), de Germà Gil Florència; *El miracle dels miracles* (1969), de Martí Domínguez; i, ja en els setanta, *L'aparició de Sant Vicent* (1971) i *Palau misteriós* (1972), de Bernardí Rubert Candau. Cal afegir altres obres religioses com *L'aigua de Déu* (1961), de Vicent Cervera i Grifol, les obres *¿No n'eren deu?* (1960), de Martí Domínguez, *I Sant Francesc digué* (1962), de Josep Sanç Moia, i *Arribada d'una imatge de la verge a Benidorm* (1971), de Pere Maria Orts i Bosch ((PÉREZ MORAGON 1974).

D'entre tota la nòmina hem d'esmentar Josep Maria Bayarri, que solament s'acostà al gènere amb aquests miracles; Josep Sanç Moia, que havia publicat a Torre dins la col·lecció l'Espiga, *Raïmet de pastor* (1949) i *Els pells roges* (1958); editorial en què també es publicà el seu text dramàtic. I sobretot cal fixar-se en les dues obres de Martí Domínguez, en la línia renovadora, sense cap dubte l'intent més seriós de fer un teatre de qualitat al nostre país. La resta són autors sense importància que s'acostaren a una de les directrius del teatre valencià de postguerra, el religiós, tendència que tot i ser lògica al llarg dels quaranta i cinquanta es mantingué durant els seixanta i en part dels setanta. Hi hagué un intent d'aconseguir un muntatge de cambra però vicentí: *El sembrador de prodigis* (1962).

### 3.3 Teatre d'evasió i d'entreteniment: el sainet, la comèdia costumista i la revista

Cal situar la recuperació de les representacions comercials en català al País Valencià alhora que al Principat (1946 segons Fàbregas) i un poc abans que a les Illes (1948 segons Mir). El teatre valencià no tornà als escenaris fins que no passaren alguns anys des de l'acabament de la guerra. El mes de juny de 1945 se celebrà un homenatge a Escalante al Teatre Principal de València on es representaren dues de les seues obres: *Cheroni i*

*Riteta i L'escaleta del dimoni*. La causa d'aquesta representació fou el desgreuge pel robatori ocorregut de l'estàtua del sainer (BURGUERA 1991: 100). L'acte fou presentat per Martí Domínguez i reuní autors (com Hernández Casajuana, Peris Celda ...) i actors (Juli Espí, Pep Alba, ...).

L'1 de febrer de 1946 es va reprendre l'activitat al teatre Alkàzar amb obres com *Crusigrama familiar*, una obra còmica de Beltran i Sendín Galiana. El 20 d'abril s'estrenà *La cotorra del mercat*, una revista valenciana en dos actes, amb lletra de Francesc Barchino i música del mateix Magenti. L'autor de la lletra, Barchino, que en 1936 havia creat un teatre de guerra, escrivia deu anys més tard aquella revista folklòrica, l'èxit de la qual comportà que passàs del Serrano al Russafa i després a l'Apolo, ja el 1947. L'obra assolí més de mil representacions:

La singular longevidad de esta popular revista valenciana, fué festejada anoche en que alcanzaba el grado milenario, ofreciéndose juntas la *cotorra* y su *cria*, programación que se acogió com alborozo por el público que llenaba la sala y que mostró su complacencia con el aplauso ininterrumpido en el curso de la representación. (*Las Provincias*, 5-VII-1947).

L'obra havia estat representada també a Barcelona el mateix any en què feia delirar els valencians:

Voló *La cotorra*, y en todas partes la quisieron retener; últimamente a Barcelona, se impuso, llenando la sala de espectáculos a diario, y en pleno éxito hubo que arrancarla de allí, porque los empresarios del teatro Ruzafa de Valencia no accedieron a demorar su *reprise* en nuestra ciudad. (*Las Provincias*, 7-IX-1946).

No cal dir que l'èxit assolit motivà un estel d'intents de repetir la pruija amb sainets com *El tio Estraperlo* del col·laboracionista Jesús Morante Borràs o *La cria de la cotorra* de Barchino i Leopold Argentí. Mentrestant, la representació de *Terra Baixa* de Guimerà al teatre Alkàzar el 28 de setembre de 1946 havia passat quasi desapercibuda:

La sala se vió muy animada y el público siguió com creciente interés el firme desarrollo de la obra, aguzando la fijeza en gracia a la dificultad de captación del lenguaje catalán y saliendo complacido del halagueño comienzo de campaña tan prometedor. (*Las Provincias*, 29-IX-1946).

El signe de la represa del teatre valencià no fou el de la renovació. La bona resposta d'un públic fidel als cànons tradicionals del teatre de costums hipotecava la voluntat dels empresaris de no arriscar-se amb innovacions. A més, cap d'aquests autors de sainets i revistes dels anys quaranta tenia contacte amb els cenacles literaris de les editorials Torre, Sicània i Lletres Valencianes, cosa sospitosa, que apunta, malgrat l'èxit, la total marginalitat literària d'aquesta producció.

Durant els anys cinquanta es repetiren els models, cosa que progressivament comportà el cansament del públic i el fracàs del gènere, curiosament, quan l'anomenat teatre de cambra començava a assolir les seues màximes quotes. En la fira de juliol de 1960 es féu un Festival de Sainet Valencià, el qual es repetí l'any següent. Progressivament, sobrevivien els sainets reclosos a les festes locals com les fogueres d'Alacant, les falles de València, la Magdalena de Castelló o els Moros i Cristians d'Alcoi, allunyats definitivament de qualsevol circuit comercial. Fins i tot en aquesta darrera ciutat autors consagrats en altres gèneres participaren del sainet local, com és el cas de Joan Valls Jordà, que aplega el 1972 el volum *Sainets alcoians*, i que mai no deixà d'escriure per a les festes de la seua ciutat.

Quant a les edicions, la Societat Castellonenca de Cultura pública, l'any 1948, *Del meu raval*; el 1951, *Del mateix raval*; l'any 1952, *Les trapisondes de Tafolet*, totes tres de Josep Barberà i Ceprià, el màxim exponent del sainet local a les terres del nord, que foren aplegades després sota el títol *Tres comèdies* (1952).

A València, el 1950, Josep Maria Beltrán Pérez edità *El yayet*, a Elx Vicent Alarcón Macià publicà *El Tenòrio de Alsabares*. Durant els cinquanta s'editaren *Tio, yo vull ser gos* (1951), *Obres completes (Nelo bacora, Més allà de la lley, President de honor, Tercera part del Tenòrio, El debut de col y flor, Un fallero més)* (1953), de Peris Celda; *En la frescor de la nit* (1958), d'Enric Albi,

i *Els majorals del Corpus* (1958), un quadre de costums morellanes publicat a la capital dels Ports. En els seixanta es publicaren *La masia de Masià* (1964), premiat l'any 1952 amb el premi València—Literatura de Teatre, *València és teua* (1962), *El sol de la Bolseria* (1962), *La bella dona: Òpera flamenca* (1963), *Gildo* (1965), totes de Faust Hernández Casajuana; *La rosella* (1962), *L'últim sermó* (1968), *Gaya, el mentidor ...* (1970), *Cinquanta anys d'amor* (1970), totes de Peris Celda; *Voreta el Xúquer* (1962) de Josep Arminyana; *Primer la festa que els mobles* (1970), d'Armand Santacreu Sirvent, premiat amb el premi Sant Jordi de Teatre a Alcoi; i ja l'any 1972 els sainets de Joan Valls *El primer tro*, *La visita del Blavet*, *La filla del cop* i *El crit de la festa*, inclosos a *Sainets alcoians* (PÉREZ MORAGÓN 1974).

### 3.4 La dignificació dels intents renovadors

El 13 d'octubre de 1947 s'inaugurà la temporada del teatre Apolo amb la representació de *Les Malaenes* de Martí Domínguez, el primer dels pocs intents aïllats de fer un teatre digne en valencià, obra que després de la seua representació romangué inèdita. Intentar trencar l'esquema del teatre valencià per fer riure era un risc empresarial ja que aleshores la major o menor assistència de públic garantia o no la continuïtat de la representació. L'obra tingué un cert ressò a nivell de premsa, com ho palesa la ressenya que López Chavarri publicà el dia 14 d'octubre amb mots com els següents:

El público se encontró una obra con caracteres nuevos. Era otra cosa que el teatro de oficio. Ante todo era una añoranza de aquella vida valenciana que perduraba en los pueblos; aún madres, hijos, hermanos en valenciano piensan y hablan. (*Las Provincias*, 14-X-1947).

El 25 d'abril de 1952 s'intentà fer teatre valencià desmarcat del sainet amb l'obra *Tornar a voler*, de Francesc de Paula Burguera i de Rafael Duyos. Aquest 1952, el mateix Burguera havia elaborat una versió de *Medea* de Sèneca i ell mateix i Fuster (qui la traduí) prepararen la de *L'annonce faite a Marie* de Paul

Claudel que es representà a Sueca l'11 d'octubre de 1952. Ràdio València intentà emetre la transmissió, però la censura no ho consentí, argumentant que el valencià sols era permès per a obres originals i no per a traduccions (BURGUERA 1991: 106). L'any 1957 hi hagué un altre intent seriós d'un teatre digne, amb *L'home de l'aigua* de Burguera que quedà finalista al premi València convocat per la Diputació.

L'any següent, el 1958, Rafael Llorens va decidir crear a València el Teatre Estudi, com una secció de Lo Rat Penat en la línia dels teatres d'assaig o teatres de cambra per oferir al públic allò que no es representava als teatres comercials. El 15 de febrer de 1959 s'estrenà l'obra de Burguera *L'home de l'aigua* a les sales de Lo Rat Penat i els dies següents a l'Ateneu de València. La mateixa temporada, al Teatre Estudi, es representaren, en la vigília de la festa, *Misteris del Corpus de València*, peces anònimes dels segles XV i XVI, concretament aquest any foren tres misteris tradicionals: el d'Adam i Eva, el del Rei Herodes i el de Sant Cristòfor. El 5 de març de 1960 s'estrenà *Els condemnats* de Baltasar Porcel, obra guardonada amb el premi Ciutat de Palma, al saló d'actes de Lo Rat Penat, i després passà a l'Ateneu. Es feren quatre representacions sota la direcció escènica de Burguera. El mateix any, Martí Domínguez estrenà *¿No n'eren deu?*, de tema bíblic, durant la setmana de passió, representada pel grup de l'Aula Ausiàs Marc dirigit per Josep Maria Morera, grup que també interpretà el drama *Vençut per la ironia* (1959) de Rafael Villar. L'any 1961 s'organitzaren per Lo Rat Penat les conferències «Teatre d'ahir i d'avui», impartides per Jordi Carbonell, Baltasar Porcel, Joan Fuster i Manuel Sanchis Guarner. El 1962 al Teatre Estudi s'estrenà *El sembrador de prodigis*, un sòlid intent de dramatitzar miracles de Sant Vicent. Tanmateix, l'any de *Nosaltres els valencians* es cloïa el projecte més important dut endavant als escenaris valencians, el de Teatre Estudi. Posteriorment, amb la creació del premi Joan Senent, s'incorporaren noves obres al teatre en català com *Barracó 62* (1963), de Juan Alfonso Gil Albers, obra que era una traducció del castellà, *Les paraules i la urgència* (1967), de Vicent Cardona i Llabata i *La pluja a les teulades* (1969), de Rafael Villar.



El 1968, Antonio Díaz Zamora muntà dues obres d'Escalante a l'antic edifici del seminari de València, obres que s'editaren, amb la introducció de Lluís Aracil. Es crearen grups com el Centre Experimental de Teatro o Grup 49, mentre d'altres com l'alcoià La Cazuela iniciaven les representacions en català. L'any següent, Fuster publicava en català la seua reflexió sobre el teatre valencià, abans referida. El 1970, el Centro passava a Centre Experimental de Teatro i, entre altres obres en català, representava a Burjassot el primer text de Rodolf Sirera: *La pau (retorna a Atenes)*. El mateix any es muntaven l'adaptació teatral de *Tirant lo Blanc* feta per Maria Aurèlia Capmany, i *Homes i no* de Manuel de Pedrolo als actes del I Congrés d'Historia del País Valencià. L'any 1971 s'atorgava per primera vegada el Premi Ciutat d'Alcoi i es guardonava l'obra *Homenatge a Florentí Monfort* dels germans Sirera, i l'any següent Rodolf guanyava el premi Ciutat de Granollers amb *Plany en la mort d'Enric Ribera*, probablement l'obra més ambiciosa del nostre teatre en l'inici de la nova dècada. L'any 1972 es creava a València el Concurs de Teatre, sobretot dirigit a grups *amateurs*. Finalment, el 5 de febrer de 1974, l'any en què es publicaren les primeres obres guanyadores dels premis Octubre, apareixia el *Manifest del Teatre Valencià* al diari *Levante*, en el qual es proclamava la necessitat d'actualitzar el nostre teatre, de fer una producció que incorporàs el present del país i els seus problemes reals, que posàs a l'abast del públic la cultura i la normalització del llenguatge, que investigàs en l'estètica. Tot plegat constata la renovació definitiva ocorreguda a l'escena valenciana perquè havia arribat, definitivament, la consagració del teatre independent.

Els tres autors més significatius de l'època foren Martí Domínguez, Francesc de Paula Burguera i Rafael Villar. Burguera (Sueca, 1928) inicià els anys quaranta la seua trajectòria valencianista que mai no ha abandonat. El 1949 publicà el poemari *Ara que sóc ací*, posteriorment es dedicà al teatre, i finalment a l'assaig amb obres com *De cara al país* (1974) i *És més senzill encara: digueu-li Espanya* (1991), premi Joan Fuster. La seua producció teatral abraça les obres *Tornar a voler* (1952), escrita en col·laboració amb Rafael Duyos, la qual es representà el 25 d'abril de

1952 a l'Alkàzar i tingué un ressò significatiu, tot i que mai no es publicà, i *L'home de l'aigua* (1957), la seua obra més important, finalista l'any 1957 del premi València de Literatura, publicada per Torre a L'Espiga l'any 1958 i que es representà el 15 de febrer de 1959 al Teatre Estudi i posteriorment a l'Ateneu de València. També realitzà adaptacions com *Medea*, estrenada parcialment a la Casa de València a Madrid el juny de 1952, *La bona nova a Maria*, basada en l'obra de Paul Claudel, representada l'11 d'octubre del mateix any a Sueca i *La barraca* sobre la novella de Blasco Ibañez, la qual mai no arribà a estrenar-se (BURGUERA 1991: 104-111). *Tornar a voler* és una comèdia que presenta la història del triomf d'un pintor valencià a París i el retorn i el retrobament de la seua antiga núvia. *L'home de l'aigua* és un drama en sis quadres que mostra la història de Lester, el barquer respectat per tothom, sobre qui circulen nombroses llegendes. Lester coneix Marta, la qual ha deixat Michael. Després de casar-se, esperen un fill, però ella és condemnada per assassinar Michael, que havia intentat posseir-la. L'obra es caracteritza per la barreja de temàtica amorosa i moral.

Rafael Villar (Canyamelar de València, 1931) també inicià la seua producció literària amb el conreu de la poesia, en la línia temàtica de Xavier Casp: l'amor, la condició humana i la poesia religiosa. Els seus poemaris han estat *Cendra* (1949), *L'alba als ulls* (1951), *Entre la set i els llavis* (1958), *Història d'unes hores* (1970), premi València de Literatura, i *La lluna dins d'un cànter* (1981), premi Ausiàs March. Les dues obres de teatre són *Vençut per la ironia* (1959) i *La pluja a les teulades* (1969). La primera, la seua obra més agosarada i innovadora, fou publicada el 1959 per Torre a la col·lecció L'Espiga i fou representada l'any 1960 pel grup de l'Aula Universitària Ausiàs Marc dirigit per Josep Maria Morera. *Vençut per la ironia* és un drama organitzat en quatre actes, on intervenen vuit personatges, quatre masculins i quatre femenins. El primer acte, el plantejament, presenta el lladre Joan i el seu servent Ramon, i la coneixença d'Elena, a qui intenten robar. El segon i el tercer acte, el nus, presenten la relació amorosa impossible que s'estableix entre Joan i Elena, a causa de l'enamorament del pare d'ella amb l'ex-muller d'ell. El quart acte, el desenllaç,

mostra l'assassinat de Joan per part d'Elena mitjançant la pistola que ella li prengué a l'inici de l'obra, com una mena d'ironia sobre la situació amorosa impossible que els ha pertocat viure i que els ha vençut. Si aquesta obra s'emmarca en els pocs intents de teatre digne i ambiciós literàriament de l'època, la seua segona obra res no aporta a les innovacions produïdes en el teatre dels setanta.

#### 4 L'obra de Martí Domínguez

Martí Domínguez (Algemesí, 1908 — València, 1984) ha estat un escriptor prou desconnectat de les tendències dominants i dels cenacles literaris del seu temps. Si no es vinculà durant la pre-guerra a la generació valenciana de 1930, després, en la post-guerra, tampoc no ho féu a la colla dels participants en l'editorial i en les tertúlies vinculades a Torre. La seua important producció periodística assolí un gran prestigi en l'àmbit valencià: participà entre molts altres en *Llevant*, *Diario de Valencia*, *Informaciones*, *El Mercantil Valenciano*, *Avance*, *Levante* i, en els anys anteriors a 1960, a *Las Provincias*: primerament com a col·laborador des de 1932, com a sub-director des del 1942 i, després, com a director entre 1949 i 1958. En aquest càrrec succeí Teodor Llorente Falcó, fill del poeta renaixencista. L'any 1959, Domínguez fou cessat pel règim a causa d'algunes manifestacions seues contra la política central i el tractament que en rebia València, i fou substituït per José Ombuena. Mai no volgué tornar a col·laborar amb aquest diari. Posteriorment participà, entre altres, en *Valencia-Fruits* i *Al dia*.

Quant a la seua producció lírica, els seus primers textos literaris, cal situar-la a partir de 1920. Primerament en castellà, després amb poemes de «paisatgisme sentimental» (FUSTER 1980), desvinculats de la modernització de la generació valenciana de 1930. Durant la pre-guerra col·laborà a la revista *El vers valencià*, i en la postguerra va publicar el poemari *Arbres* (1955), l'únic recull de poesia que ha editat, el qual guanyà la Flor Natural dels Jocs Florals de València.

Pel que fa a la seua producció en prosa narrativa, cal esmentar la novella *Els horts* (1972) i les reflexions *L'ullal* (1986). La primera es caracteritza per la temàtica amorosa i per la riquesa i el domini del llenguatge, tot i que passà prou desapercebuda en el moment de la seua publicació. La segona és una mena de memòries sobre la infantesa i la joventut. La prosa no narrativa, l'ha conreada amb treballs entre costumistes i històrics com *Els nostres menjars* (1978) i *Els Borja* (1985).

La producció dramàtica abraça obres en català i en castellà. Bàsicament, cal insistir en quatre títols: *Les Malaenes* (representada el 1947), *No n'eren deu?* (1960), *El miracle dels miracles* (1969) i *Els cignes fora de l'aigua* (1977), que tenen com a tret definitori l'allunyament del discurs saineter i el desig d'aconseguir un teatre digne i de qualitat escrit en català. Si considerem que la renovació de l'escena valenciana ocorre arran de 1970, podem afirmar que veritablement les dues obres de Domínguez que suposen un intent quasi únic de dignificar l'escena valenciana respecte al seu context i a la producció majoritària, són les dues primeres: l'una, la de 1947, un tímid intent; l'altra, la de 1960, tal vegada l'obra més significativa del teatre valencià de postguerra. Les altres dues res no innoven per al seu moment ja que la de 1969 s'inclou en la tradició valenciana de representar els miracles vicentins, intent que ja s'havia realitzat des dels anys seixanta, i la de 1977 sembla poc ambiciosa en un context en què Rodolf Sirera ja havia escrit algunes de les seues obres més agosarades, com és el cas de *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972).

*Les Malaenes* fou estrenada per la companyia de Pep Alba el 13 d'octubre de 1947 al teatre Apolo de València i romangué inèdita. Presenta al llarg dels tres actes el conflicte existent entre dues germanes a causa de l'enamorament del fill d'una d'elles respecte a la filla d'un home que havien estimat totes dues. L'obra manté en moments la tonalitat del sainet tot i que cal situar-la a cavall entre el drama rural i la comèdia de costums. *¿No n'eren deu?* fou estrenada al Teatre Eslava de València pel grup de l'Aula Ausiàs Marc sota la direcció de Josep Maria Morera durant la Setmana Santa de 1960, el mateix any en què s'edità a l'editorial Cosmos. També fou representada a Alzira i

Algemesí (SANSANO 1992: 20). *El miracle dels miracles*, editada a la impremta Villanueva, és una obra de miracles vicentins en la més fidel tradició valenciana tot i que el seu llenguatge és normatiu. *Els signes fora l'aigua*, editada per Tres i Quatre, presenta en sis taules el tema de l'educació de l'individu apartat de les pautes socials en un indret imaginari i és una meditació sobre la vida social i política.

¿*No n'eren deu?* és l'obra més important de la seua producció dramàtica. L'autor parteix de textos bíblics, de l'Evangeli de Sant Lluc, i, més concretament, de la curació dels deu llebrosos per Jesucrist (com indica i reproduïx a la nota introductòria «La fonteta evangèlica», que precedeix el text), i intentà elaborar una obra culta que traspue una reflexió ètica i moral. El text, com diu Domínguez a la nota inicial, ret homenatge a la Companyia de Jesús i, en especial, al sanatori de Fontilles, i va precedit d'un advertiment de l'autor sobre la unitat de la llengua catalana i sobre les seues preferències per les formes dialectals valencianes.

L'organització formal és en tres actes precedits d'un pròleg i amb un epíleg. Els dos primers actes tenen quatre taules cadascun. El pròleg i l'epíleg mostren l'acció present: respectivament l'arribada i la partença del personatge Eleatzar, mentre els tres actes són la representació de la història del passat, la de la curació física i espiritual dels llebrosos i els esdeveniments ocorreguts aleshores. Es tracta, doncs, d'una història d'històries ja que primer és Cora qui conta la del passat (pròleg i epíleg), i dins la representació del passat (els tres actes) s'insereixen els esdeveniments particulars de cada personatge que participà en aquella curació col·lectiva. Hi intervenen catorze personatges: els deu curats, el mariner Sadoc i les tres dones.

L'espai escènic és obert. El decorat és unitari al llarg de tota l'obra. Es tracta de l'exterior d'una casa de camp, prop d'Engannim, entre Galilea i Samaria. Hi ha pòrtics blancs, un forn i un pou, amb arbres i muntanyes al fons sota un cel blau, clar i fosc, en funció del moment del dia.

El pròleg presenta un diàleg des del present entre Eleatzar i Cora, mare d'Azael. Hi són també les dones Sela i Eluzai, tot i

que no intervenen. Eleatzar va a veure Azael i llavors Cora comença a recordar el passat.

L'acte primer presenta a la primera taula, de dia, un diàleg en el passat quan Cora comunica a Sadoc, el mariner, la història del descobriment de la malaltia del seu fill, qui és a la vall dels llebrosos. La segona taula, de nit, quatre dies més tard, és la segona visita de Sadoc, que comunica a Cora i Azael el que ha sentit dels miracles de Jesucrist i la seua presència al dia següent pel camí d'Engannim. A la tercera taula, el dia següent, Azael conta la vivència del miracle ocorregut als deu llebrosos. La quarta taula completa les referències a la confirmació del miracle i el retorn a casa per part d'Azael. El conjunt de l'acte ha presentat la curació física dels malalts.

El segon acte ens mostra els curats i llurs històries particulars de rebuig que han patit. La primera taula mostra Abarim solitari i pobre que enyora quan era a la vall dels llebrosos. Cora refereix que Azael, l'únic feliç dels curats, fou també l'únic dels deu llebrosos que anà a agrair la curació a Jesucrist. La segona taula presenta Natahan, Ruben i Yusef, també infelços, que contenen les seues respectives tres històries de fracàs. La tercera taula, de nit, és la reunió del sopar dels curats — nou perquè falta Eleatzar —; Natael i Eliasim contenen la causa de l'amargor que senten. La quarta taula presenta el diàleg entre Azael i Sadoc i la necessitat que els altres han de reveure Jesucrist i agrai-li el miracle.

L'acte tercer presenta, mitjançant el diàleg entre Cora i Eluzai, la realitat d'Osén, un dels curats. Mitjançant el diàleg d'Azael i els altres hom refereix la mort de Jesucrist i la redempció espiritual dels que l'han contemplat. Ara tots, els nou, se'n van a la vall a ajudar els malalts. L'epíleg és, com el pròleg, el present que emmarca l'obra: Eleatzar, el desè curat, coneix la història contada per Cora i decideix anar-se'n també.

Podem afirmar que l'obra palesa amb un llenguatge ric i acurat una estructura emmarcada, en què s'insereixen els tres actes que funcionen com a plantejament, nus i desenllaç. El primer mostra la curació col·lectiva; el segon, les històries particulars dels personatges; i el tercer, el desenllaç amb un plantejament també col·lectiu.

## 5 Cloenda

Fou Fuster qui havia plantejat obertament els mals seculars del teatre valencià de postguerra. Certament, no tots motivats pels condicionaments poc favorables i adversos, per la tradició nefasta, per la manca de suport o per la vigilància amenaçant del règim. La mediocritat dels autors fou també inqüestionable. Sols Burguera, Villar o Domínguez tingueren una mínima ambició literària i una exemplar dignitat lingüística, en un context valencià desèrtic i absolutament desconnectat de la producció del Principat. Cal buscar les seues relacions en el fet de conrear amb dignitat altres gèneres literaris, sobretot la poesia: foren escriptors que també provaren el teatre. Els dos primers ho encertaren dignament quan s'acostaren de tant en tant al gènere sense tenir una ferma voluntat dramàtica. El darrer, l'únic que tingué una clara voluntat d'esdevenir dramaturg, perquè aspirava a construir una producció teatral sòlida en castellà, també ho aconseguí en el conreu de la seua llengua. Quant a les representacions fou el grup de l'Aula Ausiàs Marc, i el Teatre Estudi i l'Ateneu Mercantil els que sortosament possibilitaren aquestes úniques manifestacions rellevants de la nostra postguerra.

## Bibliografia

- Adlert, Miquel (1951): «La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat», dins: *Ariel* 21, pàgs. 29-31.
- Aracil, Lluís (1968): «Introducció» a Escalante, Eduard: *Les xiques de l'entresuelo / Tres forasters de Madrid*, València: Garbí, pàgs. 9-88.
- Bartomeus, Antoni (1976): *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona: Curial.
- Blasco, Ricard (1986): *El teatre al País Valencià durant la Guerra civil (1936-1939)*, vol. 2, Barcelona: Curial.
- Burguera, Francesc de P. (1991): *És més senzill encara: digueu-li Espanya*, València: Tres i Quatre.

- Carbó, Ferran / Simbor, Vicent (1993): *La recuperació literària en la postguerra valenciana*, València: Institut de Filologia Valenciana; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Cortés, Santi / Catalunya, Anna (1988): «La poesia franquista valenciana», dins: *Caplletra* 5, pàgs. 109-123.
- Dolç, Mavi / Bernal, Assumpció (1989): «El moviment poètic de la postguerra valenciana», dins: *Els Marges* 41, pàgs. 110-120.
- Escrivà, Vicent (1992): «Els miracles de Sant Vicent com a text teatral específic en la dramàtica del País Valencià (segles XVIII-XIX)», dins: *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. 5, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 121-169.
- Fàbregas, Xavier (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial.
- Fàbregas, Xavier (1978): *Història del teatre català*, Barcelona: Millà.
- Fàbregas, Xavier (1984): «La sàtira política al teatre», «El drama realista» i «El teatre d'avantguarda», dins: *Història de la literatura catalana*, vol. 3, Barcelona: Ed. 62; Orbis, pàgs. 213-248.
- Ferrer, Enric (1981): *Literatura i societat: País valencià, segle XX*, València: Tres i Quatre.
- Fuster, Joan (1975): «Plantejaments històrics del teatre valencià», dins: *Els Marges* 5, pàgs. 11-63.
- Fuster, Joan (1977a): «Consideracions sobre la situació del teatre valencià», dins: *Obres completes*, vol. 5, Barcelona: Ed. 62, pàgs. 359-377.
- Fuster, Joan (1977b): «Nota complementària», dins: *Obres completes*, V, Barcelona: Ed. 62, pàgs. 379-390.
- Fuster, Joan (1980): *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, València: Tres i Quatre.
- Gallén, Enric (1988): «El Teatre», dins: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel, pàgs. 191-220.
- Gallofré, Maria Josep (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- García Templado, José (1992): *El teatro español actual*, Madrid: Anaya.
- Mir, Gregori (1970): *Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*, Mallorca: Moll, en especial pàgs. 23-127.
- Oleza, Joan / Sirera, Josep Lluís (1985): *Història i literatures*, València: Diputació Provincial.
- Pérez Moragon, Francesc (1974): *Publicacions valencianes (1939-1973)*, València: Caixa d'Estalvis.
- Pérez Moragon, Francesc (inèdit): «Cultura catalana al País Valencià (1939-1974)».
- Ruiz Ramón, Francisco (1975): *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Sanchis Guarner, Manuel (1980): *Els inicis del teatre valencià modern (1884-1974)*, Barcelona: Institut de Filologia Valenciana; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sanchis Guarner, Manuel (1982): *Renaixença al País Valencià*, València: Tres i Quatre.
- Sansano, Biel (1988): «Obra teatral valenciana de Martí Domínguez Barberà (1908-1984): Les Malaenes», tesi de llicenciatura, Universitat d'Alacant.
- Sansano, Biel (1992): «Martí Domínguez o la voluntat de renovació teatral», introducció a *¿No n'eren deu?*, Alzira: Bromera, pàgs. 7-25.
- Simbor, Vicent (1988): *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, Barcelona: Institut de Filologia Valenciana; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sirera, Josep Lluís (1979): *El fet teatral dins la societat valenciana*, València: Lindes.
- Sirera, Josep Lluís (1981): *Passat, present i futur del teatre valencià*, València: Diputació Provincial.

## Enrique J. Nogueras Valdivieso / Lourdes Sánchez Rodrigo (Granada)

### Els poetes com a traductors: Kavafis en català, Kavafis en castellà

Del ja nombrós conjunt de traduccions al català i al castellà del poeta grec Konstantin Kavafis<sup>1</sup> n'hi ha moltes que no són versions directes del grec,<sup>2</sup> enfront d'aquelles que sí ho són però no han estat fetes per especialistes en «Filologia Neohel·lènica», llevat d'alguna excepció,<sup>3</sup> sinó per coneixedors del grec clàssic:

<sup>1</sup> La primera va ser la de Carles Riba (*Poemes de Kavafis*, nota preliminar de Joan Triadó, Barcelona: Teide, 1962), més tard reeditada a cura d'Alexis E. Solà com *K. P. Kavafis, Poemes II*, Barcelona: Curial, 1977) i, fins ara, i per les nostres notícies, en català només n'han aparegut dues més, la de Joan Ferraté (*Vuitanta-vuit poemes de Kavafis*, Barcelona: Edicions 62, 1975), completada més tard per *Les poesies de C. P. Cavafis*, Barcelona: La Gaia Ciència, 1978, i amb el mateix títol a Barcelona: Quaderns Crema, 1987, i la d'Alexis E. Solà, que completa la de Riba (*K. P. Kavafis: Poemes*, [en posteriors edicions: *Poemes I*], Barcelona: Curial, 1975), encara que ambdues només ens donen 142 poemes. En castellà, la primera és la d'Elena Vidal i José Ángel Valente (*Veinticinco poemas*, Màlaga: Cafarena, 1964), a la qual n'han continuat moltes més, gran part d'elles breus reculls antològics, com l'últim de Silván Rodríguez. A Sud-Amèrica només tenim notícia d'una edició deguda a M. Castillo Didier (Caracas: Embajada de Grecia en Venezuela, 1983).

<sup>2</sup> Podem veure una bona relació d'elles, a gran part de les quals ens ha estat lògicament impossible d'accedir, en la bibliografia que inclouen les següents edicions: Luis de Cañigral: *Cavafis*, estudi i antologia bilingüe, Madrid: Júcar, 1981; C. P. Cavafis: *Poesía Completa*, 1991 [1982], introducció i notes de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid: Alianza, 1991 [1982] i K. V. Kavafis: *Prosas*, traducció de José García Vázquez i Horacio Silvestre Landrobe, pròleg i notes de Horacio Silvestre Landrobe, Madrid: Tecnos, 1991.

<sup>3</sup> Remarcablement, l'última obra apareguda, que es deu a Alfonso Silván Rodríguez, C. P. Cavafis: *Obra Poética completa*, Madrid: La Palma, 1991, des del punt de vista estrictament filològic la més rigurosa i completa, encara que la traducció sigui, al nostre parer, una mica pretensiosa.