

la tria que dels seus poemes s'ha fet. El mite de la intradubilitat de Carner queda encara poc desemmascarat. Però, de tota manera, ja se sap, com deia Sartre, que la llengua poètica es converteix en una espècie de frontera de la realitat i les paraules acaben funcionant al revés, no com a signes, sinó com a objectes que reflecteixen màgicament el món. Tanmateix, d'alguna manera s'ha d'arribar a captar i a traduir un poema en llengua estrangera. Justament escrivia Riba, a propòsit de Carner traductor de La Fontaine, que «poeta intraduïble vol dir simplement que no es pot transportar i que cal transposar-lo». En aquest sentit, i en una visió de conjunt una mica parcial, s'ha d'admetre que la poesia de Carner, de la mà de Sansone, pot començar a ésser llegida a Itàlia i això és el que al capdavant calia.

La visió que ofereix de Riba és, sens dubte, la més coherent. Coherència que té dos motius evidents: el fet d'ésser ja conegut en aquell país i que l'antòleg sembla haver ben assimilat i comprès la peripècia estètica ribiana, matisada amb aquella progressiva «interiorització intel·lectual» i que cristallitza en un estat de poesia pura. (Cal recordar que Sansone ha unit a la seva tasca de filòleg la publicació d'un recull de poemes. *Parabolare*, Roma 1978).

Els poemes de Foix, que —com deia G. Ferrater— es va «amagar» per a la mateixa vida literària catalana força anys, han estat, en conseqüència, poc exportats. I, si tenim en compte la seva complexitat d'estils, notarem que la versió que en dóna Sansone és molt fluida des del punt de vista de la tria, el conjunt gaudeix d'una bona adaptabilitat,

que sorprèn si hom pensa en l'obsessiva eufonia del sonet foixià, assolida a través de la utilització de les formes verbals arcaïques amb l'elisió de la vocal final i que, curiosament, es resolen per a l'italià amb girs de gran efecte i bellesa. El *cacciatore di parole* que Sansone veu en Foix queda, a més, salvaguardat en el prestigi mètric del seu vers original, sense privar-ne la semanticitat de l'expressió poètica i deixant intacte la càrrega lexical.

Quant a Espriu, l'únic poeta català que, fins als primers anys setanta, podien conèixer els italians, el fet de presentar-ne encara un nou recull de versos n'amplia i en vivifica la imatge. S'ha de dir també que hi ajuda l'essencialitat del seu vers, fàcilment traslladable en aquesta llengua, i la seva expressió severa, estricta i eixuta, sense rima o, com rima blanca, dóna un resultat força ric. No s'ha d'oblidar que, tanmateix, un dels continguts de la poesia espriana —el tema de la resistència d'un poble els anys obscurs de la repressió— és el que li va obrir les portes, com a veu que clama la llibertat mancada de tota una col·lectivitat, i el féu positivament exportable.

Com a punt final, i tot intentant de fer una valoració mínima de conjunt, afegirem que hi ha un bon equilibri entre les dues possibilitats de la traducció: la filològica i l'estrictament literària. I que omple un buit del nostre obligat silenci i aconsegueix aquella missió ordenadora que Maragall albirava: imposar al ritme intern de la poesia la paraula viva.

ANNA MARIA SALUDES I AMAT

Teatre del proletariat - teatre de masses. Barcelona 1931-1934, per Christopher Cobb

La uniformitat imposada pels règims autoritaris i dictatorials en tots els ordres de la societat no eximeix les activitats culturals i, lògicament, la caiguda d'aquests règims dóna pas a un ressorgiment entusiasta de la participació política així com a totes les manifestacions de la creativitat popular. La Dictadura primoriverista correspon totalment a aquest model. Una mostra evident de la reacció davant la seva ensulsiada queda palesa amb la reaparició d'òrgans de premsa d'esquerra com ara «Solidaridad Obrera» i «La Batalla», la florida de revistes com «Nueva España» i «Nosotros» i l'amplitud de les col·leccions de títols d'obres políti-

ques, de traduccions de novel·les soviètiques i alemanyes publicades per Cenit, Historia Nueva i Oriente, per citar tres de les editorials més prestigioses.

En els debats sobre l'orientació futura dels pobles de l'estat espanyol molts insistiren en la pusillanimitat d'una revolució pretesament burgesa, per tal de subratllar la necessitat d'una vertadera transformació social, així com el bandejament dels valors morals i culturals de la burgesia i erigir, en el seu lloc, els del proletariat. A Catalunya aquest corrent queda palesament il·lustrat amb la premsa de la Federació Comunista Catalano-Balear i del Bloc Obrer i Camperol

(principalment «La Batalla», «L'Hora» i «Front»!).¹

Efectivament, al costat de molts articles i editorials de tema polític, aquestes publicacions dedicaren una part important de pàgines als afers culturals, amb declaracions de Gladkov sobre l'art proletari, crítiques severes a les pel·lícules nord-americanes i reportatges sobre Eisenstein i Dziga Vertov.

Emprendre una campanya com aquesta amb els pocs recursos de què disposava aquell petit grup de redactors representava, evidentment, una tasca enorme que inevitablement comportava crues simplificacions. Així, Àngel Estivill, en escriure *Per un art proletari a Catalunya*, desarticulà en unes ratlles tot l'art occidental i acabà amb unes generalitats utòpiques sobre l'art soviètic.² Tal com veurem després, la manca d'informació sobre les discussions que tenien lloc a Rússia i a Alemanya sobre la natura de l'art proletari i altres qüestions semblants, va influir molt negativament entre els activistes peninsulars.

A primer cop d'ull, el teatre es mostrà indiferent a aquest clima pujat de to, llevat d'unes temptatives amb una gran tendència oportunista per part del teatre comercial (podríem citar *Rosas de Sangre: el poema de la República*, presentat per la Compañía del Teatro Fuencarral durant l'estiu del 1931). Amb tot, al llarg dels anys vint se sentiren veus —com les de Rivas Cherif i Araquistain— que denunciaren aquest allunyament del teatre burgès de les preocupacions socials més punyents i, cap al 1930, comencen a arribar a l'estat espanyol notícies de les noves tendències teatrals de Rússia i Alemanya. Així, no sorprèn que, en el clima febril d'aquells anys, fos acollida amb tant d'entusiasme qualsevol referència a Piscator i Meyerhold o al teatre d'*agit-prop*.

Ja l'agost de 1929 Ramon Vinyes, en una conferència per a l'Associació Obrera de Teatre, donà unes breus indicacions sobre el teatre contemporani d'Alemanya i de Rússia. Encara fou més informatiu *El teatre polític proletari*, treball de l'assidu especialista sobre l'Alemanya contemporània Ricard Kalfoten, publicat a «Ideari» el primer de desembre de 1929.³ Cal remarcar dos aspectes d'aquest estudi: en primer lloc tenia com a col·laboradors d'«Ideari» Joan Vallespinós i Baptista Xuriguera, que més tard col·laborarien

regularment a «La Batalla» i «L'Hora» i formarien part de l'equip d'autors del Teatre del Proletariat; en segon lloc Kalfoten no va escatimar les complexitats tècniques del teatre de Piscator: «Els elements que la componien eren facsímils precisos: rètols, manifestos, cartells murals, articles periodístics, discursos, etc. Un film documental projectava els successos cabdals de la guerra i la revolució. Un notable compositor va escriure l'adaptació musical. I àdhuc l'aspecte exterior de la sala d'espectacles fou convenientment arranjat.» Malgrat aquestes adonacions, malgrat els consells entenimentats de Piscator mateix en el capítol d'*El teatre polític* dedicat al teatre proletari d'afecionats (traduït al castellà el 1930), durant tot aqueix període dominaria una idea un xic simplista del teatre d'agitació.

Pel que fa al teatre rus els coneixements eren encara més limitats: com que a la premsa burgesa les referències hi eren poc freqüents,⁴ calia acontentar-se a trobar casualment algun text en francès.⁵ No hem de menysprear l'element de l'atzar en considerar les influències estrangeres. Guillem Busquets ens ha parlat del seu primer viatge a Alemanya immediatament després de la Primera Guerra Mundial, de la impressió que li produí l'art expressionista alemany, els seus encontres amb el director Jessner, les visites que féu al Teatre de Cambra d'Hamburg, els records que tenia de l'estrena de *De la noche a la mañana*, de Georg Kaiser, etc.⁶ Més tard, el 1937, aprofitaria aquesta experiència i dirigiria amb molt d'èxit la Compañía del Teatro del Pueblo, que presentà a Barcelona *Venciste Monatko*. Encara són més curioses les notícies proporcionades per Oliver Brachfeld (intèrpret i guia d'Erwin Piscator durant la visita que aquest féu a Catalunya a finals del 1936) sobre l'existència d'un grup de teatre *amateur* alemany a Barcelona, creació de Paul Fabig i Paul Schlesinger, que el 1934 havia presentat obres de tendència revolucionària a la Sala Studium.⁷

Aquests antecedents serveixen per a enfocar millor l'obra d'agitació cultural de l'equip del BOC, emmarcat en l'ambient d'exaltació i expectativa imperants després del 1930, així com les dificultats que trobaria pel camí. Les primeres referències a qüestions teatrals apareixen a «L'Hora» del 25 de

1. «La Batalla» inicià la tercera època el 23 de maig de 1930; «L'Hora» sortí per primera vegada el 10 de desembre de 1930, coincidint així amb la fusió de la FCCB amb el Partit Comunista Català per a formar el BOC; el primer número de «Front» apareixia el 8 de juliol de 1932.

2. «L'Hora» (4-II-1931).

3. També col·laborava a «La Gaceta Literaria».

4. Vid., per exemple, *El teatre soviètic*, de Ramon DESCLAU, «Mirador» (9-I-1930).

5. Més endavant veurem la importància del llibre de Nina GOURFINKEL, *Le Théâtre russe contemporain* (París 1930).

6. La «mise en scène», factor essencial del teatre, «Timón», desembre de 1938.

7. *Teatre amateur, per què no?*, «Mirador» (22-II-1934).

febrer de 1931, quan Roderic Fonseca i Lluís Lucena lamenten el buit ideològic i l'explo-tació comercial prevalents aleshores a l'es-cena.⁸ A la segona part del seu article, pu-blicada la setmana següent, Lucena condem-na el fals reformisme burgès manifestat en el pròleg d'Araquistain al tot just publicat text de Romain Rolland *Teatro de la Revo-lución*, i després ataca Ignasi Iglésias en ter-mes no menys durs: «Iglésias vol dir una petita burgesia que pren l'ofensiva, dèbil i incoherent, un proletariat incipient, sense consciència de classe, arrossegat pel verbalis-me humanista àcrata i pel liberalisme burgès que en la persona de l'anomenat "Poeta del Poble" es refonen magníficament.»

Curiosament, el tema del teatre obrer va sorgir novament al cap d'uns dies quan l'As-sociació Obrera de Teatre presentà *L'ànc salvatge*, d'Ibsen; el cronista no remarcà ni el contingut ni l'escenificació de l'obra sinó el fet que es tractava d'una versió en català.⁹ En l'esperit del seu fundador —Adrià Gual—, l'Associació (creada el 1927) queda-va molt lluny del compromís actiu del tea-tre en campanyes d'agitació i propaganda previst per alguns redactors de «L'Hora»: en aquest context eren previsibles les crítiques formulades per Enric Amo contra l'Associa-ció Obrera de Teatre pel fet de no ser un teatre autènticament de classe.¹⁰

Seguint aquestes discussions, durant els mesos d'abril i maig de 1931 es van publi-car una sèrie de declaracions sobre el teatre proletari que abocaren a la formació d'un grup patrocinat pel BOC. En descriure els requisits d'un teatre proletari M. Faure fixa l'atenció quasi exclusivament en les finali-tats didàctiques: «Cal emprar-lo per a des-vetllar en el proletariat el seu instint de classe, vivioseccionant en la escena tota l'ab-jecció de l'existència burgesa, demostrant-li com és víctima d'una minoria que l'explota.»

Molt en la línia política del diari, Faure insisteix que «ha de ésser un teatre de pro-letaris per proletaris» sense esmentar els pro-blemes de repertori i d'actors que, en una situació semblant, necessàriament s'han de plantejar.¹¹

El seu col·lega C. P. Llopart és encara més taxatiu quan es refereix als actors pro-fessionals: «Dels professionals no podem dir-ne res, perquè tots són una colla d'inútils.» Quant a les companyies d'afecionats, «no cal ni perdre el temps parlant-ne». Podem advertir una certa familiaritat amb les idees

de Meyerhold quan afirma que «un actor ha d'ésser abans que tot un atleta»; tanmateix, la manca de realisme és evident quan l'au-tor assegura als lectors que «d'actors joves en trobarem, plens d'entusiasme i que seran els puntals més fermes del teatre català».¹²

Molt més encertada és l'anàlisi que Fau-re fa del «teatre proletari com a teatre de propaganda política»,¹³ diferenciant el tea-tre revolucionari rus del postrevolucionari. Al primer corresponen «obres que a l'aca-bament el públic sortia amb una exaltació extraordinària i anava en manifestació pels carrers llançant crits d'entusiasme». Acaba-da aquesta primera etapa hom se serveix del teatre per a donar suport al govern en les tasques de reconstrucció, per exemple en el desenvolupament de la indústria petrolífera: «Volien també la conformitat del poble amb la seva tasca. I organitzaren una sessió de teatre on representaren una obra pro cons-trucció petrolífera. El públic s'hi entusiasma i una setmana després començaven les obres amb l'ajuda moral i material de les masses.»

El desig de servir-se del teatre com a mit-jà de propaganda política queda igualment remarcats a l'article *Teatre*, de Faure, apare-regut la setmana següent i que conclou: «S'imposa, doncs, la creació d'un teatre pro-letari. Cal escriure, traduir obres teatrals d'i-deologia proletària. Cal convertir aquests petits escenaris obrers en tribunes de la no-va doctrina de classe.»

Aquesta campanya va culminar amb la de-claració publicada el 13 de juny de 1931 i signada per Faure, Llopart, J. García Miran-da i A. Pérez anunciant la creació d'«una agrupació de teatre polític d'avançada, pro-pagandista de les idees marxistes per ele-ments afectes al Bloc Obrer». Cal subratllar la intenció, recalcada des del principi, d'or-ganitzar el grup sobre una base ambulants: «...fer llargues *tournees* pels pobles. Por-tar fins a les més llunyanes poblacions, amb un esforç de suprema voluntat, totes les no-ves idees creades en torn de la revolució so-cial».

Des del punt de vista de l'eficàcia de la seva propaganda política la decisió fou to-talment lògica, però els organitzadors no es mostraren, una altra vegada, conscients de les característiques tan específiques d'aques-ta mena d'agitació de grups.

En la unió d'articles i estudis sobre el tema que aparegueren a «La Batalla» i «L'Hora» per aquestes dates emergeixen di-versos esculls que no sempre aconseguiren evitar els adherents al moviment. Podem

8. R. FONSECA, *En torn de teatre*; L. LUCENA, *Per un teatre proletari*.

9. «La Batalla» (12-III-1931).

10. A l'Associació Obrera de Teatre, «L'Hora» (8-IV-1931).

11. «L'Hora» (30-IV-1931).

12. *Pro creació d'un teatre proletari*, «L'Ho-ra» (14-V-1931).

13. «L'Hora» (21-V-1931).

esmentar el triomfalisme d'Enric Amo¹⁴ i Joan Vallespinós, el qual acaba el seu breu informe titulat *Nuestro teatro* amb aquestes paraules: «*Teatro humano, teatro social, teatro de multitudes, teatro de todos y para todos los explotados. He aquí nuestro teatro.*»¹⁵ Igualment problemàtic (i sens dubte inevitable si tenim en compte les dificultats per a obtenir informació sobre la natura del teatre d'agitació a Rússia i a Alemanya) fou el confusionisme present en l'entrevista a Faure i Llopart publicada a «L'Hora» el 8 d'agost de 1931. En parlar del repertori proposat per al nou Teatre del Proletariat es refereixen a les possibilitats d'incloure obres russes i franceses (sense cap altre detall) al costat d'altres de Piscator: aquestes darreres, no cal dir-ho, quedarien completament fora de les seves possibilitats. Finalment, per a completar-ho, esmenten una obra escrita per un col·lega, redactor també de «L'Hora» (i sense experiència teatral), Antoni Bonet, titulada *Ella era una bona camarada*. Si el desig, tan característic del Bloc, d'allunyar-se de qualsevol contacte amb la burgesia era totalment comprensible, no es podia esperar, com per art d'encantament, la creació immediata d'un repertori d'obres «proletàries», sense passar per alt el sentit de les discussions a Rússia sobre art proletari durant els anys vint. Hem d'admirar l'entusiasme i la fe dels joves organitzadors, però ens preguntem si les seves il·lusions no preparaven els desenganys ulteriors. A la *Crida a la classe treballadora*,¹⁶ publicada el 15 d'agost de 1931, declaraven: «Tots som joves —estudiants i obrers— perquè estem convençuts que una empresa tan aridada, tan costosa, només pot portar-la a terme un esperit, un cos de tremp jove. Per això hem posat en el nostre teatre tot el nostre entusiasme, tota la força de la nostra convicció, tota la fe del nostre ideal. No hem intervingut mai en teatre i, per aquesta mateixa raó, el que fem tindrà l'originalitat d'una cosa no gastada, tota la novetat, la frescor d'una cosa intuïtiva.»

Efectivament, els obstacles més seriosos no es feren esperar. En el seu conjunt, la premsa del BOC es distingia per l'atenció que prestava a les qüestions culturals, les quals considerava essencials si volia aconseguir una verdadera transformació social, però hi hagué adeptes que miraven de reüll aquests projectes teatrals. En arribar al mes d'octubre Joan Vallespinós esbossà el sentit d'aquesta oposició en una breu nota amar-

ga: «*Hay quien cree que el teatro, en las filas comunistas, no puede tener ninguna eficacia revolucionaria, que no son momentos estos de distraer a la juventud militante con unos ensayos absurdos y cuatro muecas vacías.*»

Per a Vallespinós foren més importants les implicacions d'una concepció tan limitada de l'acció política per part dels seus crítics: «*Es notoria la ausencia de esta preparación, que caracteriza a los verdaderos teóricos de la política y de la filosofía en nuestras filas comunistas. Se ha querido bostilizar los principios teóricos, para submergir los espíritus combativos dentro del marco de la acción.*»¹⁷

Només al cap d'uns dies es produïa una deserció important, la d'Antoni Bonet, autor d'*Ella era una bona camarada*. Tot i que els comentaris que fa sobre l'actuació anterior del grup solament figuren com a pròleg a un article sobre *La valor intuïtiva del teatre de la revolució russa*¹⁸ podem deduir que la crítica que fa va adreçada a la poca importància atribuïda fins aleshores als elements teatrals: «La vitalitat d'un teatre depèn del seny coordinador i del seny creador. La creació és enemiga de l'estridència, la creació és producte de l'instint. Les obres totes presentades en el Teatre del Proletariat són d'una valor nul·la, tota vegada que són la negació de l'instint... Cal, doncs, que comencem de nou.»

En una nota a peu de pàgina afegeix: «Faig relació a totes les obres presentades al Teatre del Proletariat de Barcelona», cosa que ens permet de suposar que ja havien presentat alguns assaigs que no havien merescut cap ressenya a la premsa. És una làstima que «L'Hora» acabés la primera etapa al cap de pocs dies, impeding-nos de veure fins a quin punt podien seguir la seva autocrítica.

Amb l'any nou s'anuncia l'organització d'un acte previst per al 16 d'abril de 1932 a la Sala Capsir, per a celebrar el primer aniversari de l'inici de les gestions per a establir el Teatre del Proletariat.¹⁹ Uns dies abans de la data prevista fou ajornat fins al diumenge 24 d'abril, potser amb el propòsit de fer-lo coincidir amb la Diada de Sant Jordi. Per a aquesta estrena hom va realitzar una campanya publicitària d'una certa intensitat. En primer lloc, van decidir de traslladar-se de la Sala Capsir al Palau de Projeccions de Montjuïc i amb això van aconseguir d'interessar Ràdio Barcelona en la presentació, i fou acordada una retrans-

14. *El nostre teatre revolucionari*, «L'Hora» (27-v-1931).

15. «La Batalla» (23-vii-1931).

16. Signat per Faure, Llopart, Garcia Miranda, A. Pérez i Joan Vallespinós.

17. *¿Qué es el teatro del Proletariado?*, «La Batalla» (29-x-1931).

18. «L'Hora» (13-xi-1931).

19. «La Batalla» (17-iii-1932).

missió.²⁰ Al mateix temps, anunciaren una conferència de Jaume Miravittles sobre la *Funció política del teatre* a l'Ateneu Enciclopèdic Popular i, encara més important, distribuïren una nota introductòria a les redaccions de tots els diaris barcelonins. El 9 i el 13 d'abril «La Publicitat» va incloure dues notes sobre l'acte i el 21 d'abril publicaven el programa: «Goug, posada en escena per C. P. Llopart i Joan Vallespinós. El propòsit essencial d'aquest pamflet és una simple idea simbòlica. Una voltereta grotesca damunt el públic. Uns quants crits al primer període del teatre del proletariat. La segona, *Les veus*, de Joan Vallespinós, és un pamflet d'una crueltat desesperadora. Finalment es representarà una moderna producció soviètica: *Els bastidors de l'ànima*, de Nicolaevitx Evreinov.»

El programa anava acompanyat d'un article de Joan Vallespinós, el qual incorria en el triomfalisme que li era habitual: «Diumenge, al Palau de Projeccions, s'iniciarà una nova estructura de teatre... Fer un teatre d'avançada, modern, assequible a les multituds, és l'obra que només pot menar-la un grup d'obrers, ja que són ells els instigadors d'una nova moral i d'una nova creença.»

La campanya tingué el mèrit de posar clarament de manifest els límits de les llibertats de la societat burgesa. Organitzar representacions a la Sala Capsir o a l'Ateneu Enciclopèdic per a un públic obrer podia passar; però estrenar al Palau de Projeccions el dia de Sant Jordi amb publicitat a tota la premsa i retransmissió per Ràdio Barcelona era tota una altra cosa. «La Publicitat» va alertar l'opinió benpensant, mostrant la seva hostilitat a «...aquests puríssims comunistes... abrandats joves. L'article del senyor Vallespinós i tota la literatura pedant-comunista que s'ha fet a l'entorn d'aquesta gesta del Palau de Projeccions, són francament alarmants.»

La reacció no es féu esperar i en el darrer moment les autoritats van prohibir la representació amb el pretext que el Palau de Projeccions no reunia les condicions de seguretat necessàries. «La Batalla» assenyalava com a veritables responsables «...la burgesia, viendo que el Teatro del Proletariado venía a romper los viejos moldes, que el teatro iba también a recibir el soplo vivificante de las nuevas generaciones que trabajan y combaten, realizó una campaña implacable contra el Teatro del Proletariado. "La Publicitat", el órgano de la reacción republicana catalanista arremetió contra el Teatro del Proletariado con furia implacable.»²¹

Els socis no es desanimaren davant d'aquest cop (fins projectaren la formació d'un nou grup del seu teatre a Sitges), però tingué més gravetat el conflicte ideològic sorgit el 4 d'agost amb la publicació de la següent nota a «La Batalla»: «*Debido a unas diferencias surgidas entre los elementos que componen el comité directivo del T. del P. el BOC se desentiende por completo del mismo, corriendo a cargo de los camaradas que han permanecido fieles a la disciplina del partido y que figuraban en el citado comité el crear una sección de teatro obrero dentro de nuestras filas que responda a las características que siempre han sido norma del BOC.*»

La setmana següent va aparèixer una nota aclaratòria a la mateixa revista: tal com era de suposar no es tractava ni de «*las concepciones artísticas o técnicas*» sinó de «*la línea política que algunos componentes del comité querían seguir*». Es donava la culpa al secretari (M. Faure) «*la actitud y los actos del cual se hacían sospechosos desde hacia algún tiempo*», parlant fins i tot de «*la mala fe y los procedimientos anticomunistas empleados por el citado secretario*». S'esmentà també «*otro individuo, sospechoso también por sus concepciones políticas, totalmente enemistadas del BOC*». Atesa la importància de C. P. Llopart durant aquests primers mesos i el fet que el seu nom desaparegué de totes les ressenyes ulteriors fa pensar que es tractava d'ell. La conclusió de l'article indica la causa immediata d'aquesta escissió: «*La resistencia de estos dos individuos al ser propuesta la idea de hacer del T. del P. una sección del BOC ha dado como resultado la separación del BOC del T. del P. para crear una sección de teatro proletario dentro de nuestro partido, un teatro eminentemente revolucionario y eminentemente obrero.*»

Veiem una altra vegada la importància atribuïda pel BOC al teatre com a mitjà de propaganda, una secció més al servei del partit com el Servei de Llibreria. Podem pensar que Faure potser no hauria reconegut aquest paper i que, a més, hauria volgut atreure la col·laboració d'altres elements aliens al BOC: en efecte, quan l'anònim cronista de «La Batalla» esbossa les línies generals del nou grup teatral, subratlla el fet que serà «*sin ingerencias de elementos extraños a la organización*». Era de preveure un conflicte així sobre els objectius d'un grup de teatre d'agitació i el seu paper dins el partit, així com sobre la qüestió d'una possible col·laboració amb individus fora del partit o, en termes més generals, de les relacions amb el teatre burges.

20. «La Publicitat» (22-iv-1932).

21. «La Batalla» (1-v-1932).

22. «La Batalla» (26-v-1932).

Lluny d'ofegar les activitats teatrals, aquestes discussions semblaren estimular la formació, a final de setembre, d'un nou grup teatral batejat amb el nom Teatre de Masses del BOC, per a evitar confusions.²³ Resoltes les ambigüitats, aquest grup gaudí d'un suport incondicional i constant de tots els òrgans del BOC i durant els mesos següents podem seguir el ritme accelerat de les seves actuacions.

Per primera vegada la fortuna els afavorí i pogueren anunciar l'estrena de *Subhombres*, escrita especialment per Ramon Magre per al grup, el conegut periodista de «Solidaridad Obrera» la «conversió» del qual al comunisme acabava de ser feta pública amb la sortida del seu llibre *Del anarquismo al comunismo*. A més del periodisme, Magre havia publicat diverses «novelles socials» curtes, per exemple *La tragedia de don Zenón*²⁴ i *Un periodista*.²⁵ El programa per a aquesta primera sessió del Teatre de Masses inclogué una conferència de Miravittles sobre *El teatre obrer*, però, a part de l'obra de Magre, els altres elements pertanyien a la més antiga tradició de la «vetllada artística»: «Concert per un acreditat quintet» i un altre «concert pel gran baríton Gimeno i el tenor Maiosky». Hom publicà ressenyes a «La Batalla» el 27 d'octubre i a «Front» el 29 d'octubre, aquesta darrera a càrrec de Joan Ventura, el qual, reflectint les discussions del mes d'agost, insistí en el caràcter totalment proletari de tots els participants: «L'obra era escrita per un camarada obrer; les decoracions eren pintades per obrers; els actors eren obrers espontanis... la direcció anava també a càrrec d'obriers.» L'únic aspecte de l'escenificació destacat per Ventura fou el tercer quadre sobre la manifestació, que provocà l'entusiasme del públic: aquesta mena de «quadre de costums» de la revolució esdevindria molt popular i, amb el temps, seria repetit fins arribar a atipar. L'argument de l'obra (el capitalista, propietari d'un diari, manipula la informació) podem comparar-lo amb la seva novel·la curta *Un periodista* o amb *Reportatge*, la segona de les seves obres presentada pel Teatre de Masses. És interessant de notar com el tema de la premsa torna sovint a les presentacions dels grups d'agitació: per exemple, *La conquista de la prensa*, escrita el 1934 per Irene de Falcón per al grup teatral Nosotros, fou representada diverses vegades durant la guerra.

La segona sessió, que tingué lloc el 5 de novembre per a celebrar el xv aniversari

de la Revolució Russa, consistí en l'estrena de *Batecs del carrer* de Joan Carol, periodista, els treballs del qual apareixien a «La Batalla». No disposem de cap descripció d'aquesta obra però sí de la versió ampliada atribuïda a Joan Vallespinós, que examinarem més endavant. Com a indicació del suport proporcionat pels dirigents del partit hem d'esmentar que Joaquim Maurín introduí l'obra amb una conferència titulada *L'art i la revolució*, i també hi assistí Julián Gorkin, el qual parlà breument al final de l'acte, «dando aliento para proseguir en la labor magnífica que el BOC lleva a cabo en todos los sentidos».²⁶

A començament de desembre el comitè va passar revista a totes les obres que pensaven representar els mesos següents, esmentant una peça nova de Magre sobre Rússia, la versió ampliada de *Batecs del carrer*, dues contribucions de Joan Roure i acabaren demanant l'ajuda de traductors del rus.²⁷ Com si volguessin subratllar la impossibilitat de comptar solament amb les composicions de llurs col·leges, en la propera presentació del 17 de desembre posaren en escena *Hinkemann* d'Ernst Toller, i Joaquim Maurín hi participà novament, aquesta vegada amb la conferència *Ernest Toller i el seu teatre*.²⁸ És interessant de remarcar que, el mes de setembre, el grup de teatre proletari madrileny Nosotros havia presentat *Hinkemann*, estrena que fou esmentada per la revista barcelonina «El Carrer» el 29 de setembre. Malauradament, no sabem si hi havia alguna forma de col·laboració amb el grup de César Falcón per a la utilització de textos traduïts.

A la ressenya del 22 de desembre el corresponal de «La Batalla» assenyalava que *Hinkemann* seria representada la setmana següent a Badalona, i el 5 de gener de 1933 afegia que hi hauria visites a Olot, Girona, Alfarràs, Vilanova i Sabadell. Aquesta *tournéc* tingué indubtablement un èxit considerable, estimulant l'emulació dels companys en aquests pobles. El 2 de febrer el Comitè féu la següent declaració: «Ponemos en conocimiento de los camaradas de los pueblos que piden obras de Teatro de Masas que, para mandarles un libro a precio de coste de copia, deben mandar el importe por giro postal.» La relació d'obres disponibles incloïa *Subhombres* (de Magre), *Batecs del carrer*, *Les veus* (de Joan Vallespinós) i *Hinkemann*, totes estrenades ja (tot i que *Les veus* fou víctima de la prohibició oficial). S'hi afegia *Reportatge*, *Els forjadors* (de Magre) i *El*

23. «La Batalla» (29-ix-1932).

24. «Estudios» (València, març del 1929).

25. *La novela proletaria* (s/d, probablement del 1932).

26. «La Batalla» (10-xi-1932). Vegeu també «Front» (5-xi-1932).

27. «Front» (3-xii-1932).

28. «Front» (17-xii-1932).

metalúrgic (de Xuriguera), programades per als mesos de febrer i març. *Amèrica, vell país i Imatges*, de Joan Vallespinós, també eren ofertes, tot i que sembla que no havien estat presentades pel Teatre de Masses. Curiosament, incloïen *Fuenteovejuna* i *Daniel*, de Dicenta, la qual cosa suggereix que el grup era molt lluny d'haver-se separat de la vella tradició del teatre social, tan diferent de les campanyes d'agitació que discutien. La nota ens revela altres aspectes de les idees que tenien sobre el desenvolupament d'aquestes activitats. En realitat semblaven considerar les obres que acabem d'esmentar (de caràcter molt divers) com si fos un material de propaganda (llibres i fulletons) que es podia distribuir entre les altres seccions del partit, on podrien ésser utilitzades com els plagués. Sorgeixen novament els dubtes quant a la comprensió de les dificultats d'establir equips adequats de teatre d'agitació.

El grup barceloní va prosseguir el seu programa amb la representació l'11 de febrer de 1933, al carrer del Setge, de dues obres ja anunciades a la relació que acabem d'examinar: *Reportatge* i *El metalúrgic*. El 23 de febrer sortí la publicitat per a l'estrena d'*Els forjadors*, que Ramon Magre havia adaptat del conte de Lebedinski *La setmana*,²⁹ cosa que remarcava l'absència de textos apropiats. Les notícies el 23 de febrer i el 16 de març a «La Batalla» ens informen de la freqüència dels assaigs (els dilluns, els dimecres i els divendres a les deu del vespre) durant les tres setmanes que precedien la representació. Un ritme tan reduït per a actors novells ens suggereix que no es preocupaven gaire dels detalls de l'actuació, sobretot durant el període entre la tardor del 1933 i l'estiu del 1934, en què es procedia a l'estrena d'almenys onze peces noves. Per a algun tipus de teatre d'agitació molt definit el treball d'aquests afeccionats hauria pogut resultar eficaç, però llurs comentaris sobre els decorats ens mouen a pensar que es deixaven portar per una escenificació força convencional: «*El montaje de la obra, debido a su complejidad de acción y al ambiente ruso de los decorados y vestuario, requiere una suma bastante considerable.*»

Això no obstant, el grup s'imposava a Barcelona, almenys entre el públic del partit, i «La Batalla» començà a dedicar-li més espai. Al número del 7 d'abril sortiren articles de Baptista Xuriguera (*Arte revolucionario*), Joan Carol (*El teatro y la clase obrera*), J.

Nicolau (*El arte proletario*) i Ramon Magre (*Necesidad de un congreso de teatros de masa*), on s'estudiava una altra vegada la possibilitat d'estendre l'acció propagandística fora de Barcelona.

Durant l'estiu no hi hagué més representacions i només cap a final d'agost eren publicats els detalls de la inauguració de la propera temporada. El primer programa consistia en un extracte de *Batecs del carrer* (el cinquè quadre, «El negoci és el negoci») i *L'Hèroe*, «obra de propaganda anti militarista y contra la guerra» (possiblement un extracte de *Hinkemann*).³⁰ Més tard, el 7 d'octubre, hi hagué una altra representació de *Batecs del carrer*, acompanyada de *Juventut*, obra en un acte (sense indicació d'autor), i el 19 d'octubre fou estrenada *Herrumbre roja*, de Kirkon i Uspensky. L'hivern passà sense cap altra notícia d'activitats, però el 17 de març de 1934 fou presentada l'obra que hauria d'impressionar més el públic, *La guerra estalla mañana*, de Julián Gorkin, basada en la història recent del moviment obrer a Alemanya. Baptista Xuriguera, en la ressenya que féu a «La Batalla», parlà de l'entusiasme del públic que omplia la Sala Capgir i durant l'estiu s'organitzà una *tournee* per tot Catalunya.³¹

Acabem aquesta recollecció de representacions amb una referència a l'estrena de *Cuerpos*, obra adaptada del portuguès per la diputada socialista Margarita Nelken, que fou precedida d'una conferència de Nelken mateixa sobre *El teatro y la política*. Aquesta obra era acompanyada d'una peça satírica en un acte, *Cara gruixuda*, adaptada del francès per Julián Gorkin i Joan Carol.³²

Els esdeveniments de l'octubre de 1934, que reduïren les activitats de tots els partits d'esquerra, expliquen la desaparició del Teatre de Masses, però les seves gènesi i evolució durant més de tres anys ens ofereixen una il·lustració molt precisa de les transformacions socials i artístiques dels anys trenta i dels problemes d'adaptar l'experiència d'altres països europeus a la circumstància hispànica.³³

En primer lloc hem de preguntar-nos com entenien els objectius i el contingut d'un teatre d'agitació. Malgrat que s'havia produït un debat sobre les orientacions polítiques d'alguns adherents, persistia un element de contradicció entre el desig de rea-

30. «La Batalla» (24-VIII-1933 i 31-VIII-1933).

31. «La Batalla» (16-VI-1934).

32. «La Batalla» (20-VII-1934).

29. L'absència d'obres dramàtiques russes traduïdes va ocasionar l'adaptació de novel·les i contes. Vid. per exemple *Primero de Mayo*, «drama social» d'Isaac Pacheco (Madrid 1934), inspirat en la novel·la *La mare* de Màxima Gorki.

33. Hem de reconèixer els factors que dificulten aquest estudi: brevetat de la majoria dels comentaris a la premsa del BOC, inexistència dels textos esmentats, absència de qualsevol informació sobre els actors, etc.

litzar campanyes d'agitació i propaganda a favor del partit i el contingut dels seus actes que, tal com hem vist, semblen més aviat vinculats a la ben establerta tradició de «teatre social». El pes de les velles fórmules, com ara les vetllades artístiques als ateneus obrers i les cases del poble, era constant i després del 1934 reapareixen notícies sobre reunions del mateix tarannà.

Hem subratllat les dificultats que travesaven aquests pioners per trobar textos i informacions fiables sobre les experiències portades a terme a Rússia i Alemanya. En un dels articles més relacionats amb el tema, *Els teatres errants*,³⁴ Faure esmenta el llibre de Nina Gourfinkel *Le Théâtre russe contemporain* (que, per casualitat, havia estat adquirit precisament el 1931 per la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès), però aquest encontre, potser fortuït, n'és un dels pocs exemples. Com sabem, Faure fou allunyat del grup i les referències a un gran projecte sobre l'incendi del Reichstag³⁵ —molt piscarrià— confirmen la perennitat de les dificultats ocasionades pel que podem anomenar el seu aïllament cultural. S'havien de referir de les obres de Magre, més a prop, potser, de les tradicions àcrates de literatura «social», i de Joan Vallespinós, excellent crític de la comercialització del teatre i del cinema burgesos, però amb una desafortunada tendència a una exaltació sovint superficial. La incipient col·laboració de Julián Gorkin hauria pogut produir resultats fructífers i és possible que, en estrenar el 1934 una obra de Margarita Nelken, estiguessin reconeixent la impossibilitat de continuar tancats dins del seu propi grup. En el context d'aquest exclusivisme és interessant especular sobre la possible influència de l'orientació política del BOC i la seva hostilitat cap a qualsevol tipus de col·laboració amb els partits burgesos.

Al llarg d'aquest estudi ens hem referit a la inexistència de relacions entre aquest teatre i el professional i les deficiències que en resultaren (assaigs, decorats, etc.). Aquesta separació s'hauria pogut evitar. L'Associació Obrera de Teatre (deixant de banda

per un moment el paternalisme de la seva direcció) havia aconseguit la cooperació de professionals³⁶ i d'individus com Ramon Vinyes, que haurien pogut contribuir-hi valuosament. El grup madrileny Nosotros sabé aprofitar-se amb molt d'avantatge de l'ajut de professionals simpatitzants, preparant així l'èxit de grups d'*agit-prop*, com Altavoz del Frente, en esclatar la guerra civil.

Pel que fa a les relacions que tingué amb el públic i el desig de realitzar campanyes de propaganda eficaces no solament a Barcelona sinó a tot Catalunya, hem d'esmentar un problema lingüístic. El bilingüisme de la premsa del BOC («La Batalla» era redactada en castellà, «L'Hora» i «Front» en català) és testimoni de l'objectiu d'entrar en contacte amb tots els obrers, sense distinció d'origen. Quant al grup teatral, tots els títols citats a «La Batalla» (per a castellano-parlants) són en català, la qual cosa ens fa suposar que les representacions també ho eren. Les úniques excepcions són les dues darreres representacions: *La guerra estalla mañana*, de Julián Gorkin, i *Cuervos*, de Margarita Nelken, obres escrites per descomptat en castellà.

Les activitats del Teatre del Proletariat - Teatre de Masses durant aquests tres anys remarquen els obstacles que trobaven pel camí, però l'experiència per a molts fou benèfica. Joan Vallespinós, almenys, va clarificar les seves idees sobre aquestes qüestions i començà a considerar-les amb més realisme. El 1936 escrivia a «Mirador» el següent comentari: «Sembla, però, que el teatre proletari, el teatre obrer, no ha estat prou analitzat dintre les nostres files per tenir-ne una noció del seu caràcter peculiar al voltant de les altres manifestacions artístiques.»³⁷

A més de constituir, doncs, una il·lustració del notable vigor de l'acció del Bloc Obrer i Camperol, ajudarien també a familiaritzar els esperits amb aquestes nocions de la cultura al servei de la causa popular.

CHRISTOPHER COBB

34. «L'Hora» (9-x-1931).

35. «La Batalla» (12-x-1933).

36. «La Batalla» (12-III-1931).

37. *Consideracions sobre l'art dramàtic*, «Mirador» (19-xi-1936).