
La participació de Sabadell en la construcció d'un teatre nacional català

Jordi Marrugat, crític i estudiós de la literatura / jordimarrugat@hotmail.com

El present article ressegueix algunes de les participacions més destacades dels sabadellencs en la construcció d'un teatre català modern: les peces vuitcentistes de Manuel Ribot i Serra; algunes de les activitats teatrals en el marc del Noucentisme; l'activisme teatral del Grup de Sabadell, principalment de Francesc Trabal, Armand Obiols i Joan Oliver; la presència de Maty Mont al Paral·lel, i la presència de diversos actors en els circuits nacionals creats durant la democràcia, principalment en el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya.

Paraules clau

Dramaturgs, Grup de Sabadell, Joan Oliver, Maty Mont, Sabadell, teatre nacional català



Fotografia 1. Manuel Ribot i Serra (Sabadell, 1859-1925), escriptor, arxiver i cronista municipal, anys 1920. Autor: Francesc Casañas i Riera (AHS).

Avui és un fet consolidat i percebut com a natural que Sabadell formi part d'un circuit teatral català. El Teatre Principal o La Faràndula acullen produccions estrenades als teatres barcelonins o d'altres indrets del Principat –de la mateixa manera que ho fan els grans teatres de ciutats pròximes a Sabadell, com Terrassa o Sant Cugat–. Actors originaris de Sabadell, com Ramon Madaula, Jordi Boixaderes o Montse Germán, assoleixen altíssimes quotes de popularitat nacional a través de les seves actuacions teatrals –així com cinematogràfiques o televisives–. I, al seu torn, companyies sabadellenques com la de la Joventut de la Faràndula o la del Centre Parroquial Sant Vicenç

programen textos del repertori teatral català –el gran exemple continua essent, encara, el d'*Els pastorets* de Josep M. Folch i Torres–, promouen peces originals o porten a altres teatres catalans les produccions pròpies. Aquest circuit entès com a nacional ha estat el resultat d'una creació històrica duta a terme bàsicament al llarg del segle xx. L'objectiu d'aquest article és esbossar uns primers apunts de la història de la participació amb marca sabadellenca en la construcció d'un teatre nacional català, és a dir, en l'articulació del territori català com a unitat nacional estretament connectada per institucions culturals entre les quals hi ha, és clar, el teatre.

La participació de Manuel Ribot i Serra en el teatre renaixentista

109

Com és sabut, el segle xix suposà el desvetllament de la consciència catalana d'identitat pròpia en el món modern. El moviment anomenat Renaixença va iniciar la creació d'una literatura moderna específicament catalana que, com a tal, necessitava una tradició, unes institucions, unes plataformes, una llengua i uns espais propis. Es proposà així el cultiu de literatura en les diverses variants de català, l'organització dels Jocs Florals, la creació de revistes i col·leccions de llibres (això sí, d'abast molt limitat), etc. (JORBA I JORBA, 1986). En el seu desenvolupament donà dues de les màximes figures del teatre català, Frederic Soler / Serafí Pitarra i Àngel Guimerà, autors que van ser representats arreu del territori. De fet, el teatre esdevingué una eina clau per al catalanisme, perquè sempre s'havia difós per circuits establerts que amb les noves obres històriques i de consciència catalanista podien aprofitar-se per donar unitat cultural a Catalunya.

A Sabadell, la Renaixença originà les peces poètiques i teatrals de Manuel Ribot i Serra, entre les quals destaca *Lo vectigal de la carn. Quadro dramàtic-històric*, estrenada al teatre de l'Ateneu Sabadellenc el 15 de juliol de 1888. Es tracta d'una dramatització patriòtica en vers de l'episodi de l'enfrontament del vectigal, succeït el 1416 perquè el nou rei Ferran d'Antequera es negava a pagar l'impost sobre els queviures adquirits per la seva cort. Ribot planteja així un enfrontament entre la monarquia castellana i el poble català, regit per institucions pròpies i diferents del

castellà. El rei es penedeix d’haver vingut a Barcelona i les especificitats del poble català acaben essent respectades gràcies a la fidelitat, la dignitat i la capacitat de sacrifici que demostra en la figura del conseller Fiveller. Triomfa, doncs, allò que en ple segle XIX cal fer “renéixer” –segons el nom que la Renaixença es posà a si mateixa.

Les característiques que trobem en els drames de Ribot i Serra –el tradicionalisme, el regionalisme, la mirada envers el passat, etc.– mostren els límits que la Renaixença, com a moviment cultural, tingué a l’hora de construir una cultura nacional moderna que articulés tota una societat. El Modernisme i el Noucentisme, en canvi, van suposar la superació d’aquests límits.

110

El Modernisme, el Noucentisme i la construcció d’una cultura nacional

Modernisme i Noucentisme significaren, a Catalunya, la construcció d’una cultura nacional moderna específicament catalana (CASTELLANOS, 2013). El Modernisme fou un moviment que es proposà, a finals del segle XIX i principis del XX, la construcció de cap i de nou de la cultura, la societat i la política catalanes. Buscà la sincronització de la cultura catalana amb la del conjunt d’Europa, introduí i desenvolupà els principals corrents artístics del moment, posà les bases ideològiques d’un nacionalisme modern que superés el catalanisme regionalista, inicià la normativització del català i la construcció d’un mercat literari en aquesta llengua, etc. Però, tot seguit, fou el Noucentisme el moviment que assolí la majoria d’aquests objectius des d’unes estratègies oposades a les modernistes. Des de l’actuació política en aliança amb la burgesia, el Noucentisme constituí les institucions necessàries per articular tot un territori i una societat en forma de nació moderna amb una cultura moderna: l’Institut d’Estudis Catalans (1907), la Mancomunitat de Catalunya (1913-1914), la Biblioteca de Catalunya (1914), la xarxa de Biblioteques Populars... o l’Escola Catalana d’Art Dramàtic (1913), dirigida per Adrià Gual (MURGADES, 1987). Mitjançant aquestes institucions i plataformes com el diari d’abast nacional *La Veu de Catalunya* o altres publicacions, el Noucentisme buscà obertament la unitat del territori català en el camp cultural. De manera que fou sobretot a partir



Fotografia 2. Joaquim Folguera i Poal (Santa Coloma de Cervelló, 1893-Barcelona, 1919), poeta i crític literari, ca. 1915. Autor desconegut (AHS. Fons Ricard Simó Bach).

d’aquest moment que Sabadell s’integrà en un projecte de construcció nacional que acabaria donant forma al teixit teatral que coneixem avui dia. El Noucentisme deixà força de banda el teatre en dur a terme una jerarquització de gèneres que situà al capdamunt la poesia; tanmateix, inicià l’estructura nacional moderna que serví com a base per a un teatre nacional català.

Sabadell fou una de les ciutats a què el Noucentisme arribà en el seu intent d’articulació del territori (COMADRAN ORPI, 2014). En foren mostres el fet que el 1910 es creés el *Diari de Sabadell*, amb una clara empremta noucentista, o bé el 1914, *Ars. Revista quinzenal de literatura i arts*, ja directament integrada en aquell moviment. El redactor en cap era Joan Arús –que deixà inèdita una obra teatral (COMADRAN

ORPI, 2014, p. 400). Però també hi tingué un paper clau Joaquim Folguera, sabadellenc que aviat es convertiria en un dels principals autors del Noucentisme. Als números 8, 9 i 10 d'*Ars* (de març, abril i setembre de 1915) publicà un fragment de la seva traducció de *Monna Vana*, l'obra de teatre del dramaturg belga Maurice Maeterlinck. Aquest havia estat un dels principals referents del Modernisme per la seva obra simbolista i ara Folguera en reprenia una de les seves peces posteriors per continuar la incorporació al teatre català d'una de les principals obres identificades amb la modernitat europea.

També a *Ars* (núm. 7, març de 1915) Manuel Ribot i Serra publicà l'article "Nostre Teatre Principal". Amb motiu de la proximitat del cinquantenari de la institució, denunciava que s'hagués convertit en un "Music-Hall". Ribot explicava la història del teatre i s'enorgullia de les personalitats d'abast nacional que hi havien passat –principalment l'actor Iscle Soler, que va estrenar al Romea moltes de les obres de Pitarrà i algunes de Guimerà després d'haver estat una temporada al Teatre Principal–. Així mateix, remarcava les obres teatrals catalanes que s'hi havien representat i afirmava orgullosament: "Nostre Teatre Principal fou, i pot dir-se ben alt, després del Romea de Barcelona, el més ferm propagador i el més ardit sostenidor del Teatre Català".

La queixa de Ribot és significativa de l'existència d'un teatre popular al marge de tota voluntat programàtica de construcció nacional moderna. Era un teatre que existia simultàniament al Noucentisme, que es representava en llengua catalana o espanyola i que, evidentment, arribava a Sabadell. No només el conformava el *music hall*, sinó tota mena de formes teatrals, com la comèdia, el vodevil, la revista, etc. Un exemple d'aquest teatre popular escrit per un sabadellenc l'ofereixen algunes obres de Miquel Poal i Aregall, que havia iniciat la seva trajectòria dins del Noucentisme, però que a la meitat de la dècada de 1910 se'n començà a distanciar i desenvolupà una extensa activitat com a dramaturg i home de teatre. En aquest àmbit destaquen, també, les figures dels sabadellencs Ramon Ribera i Bartomeu Soler (COMADRAN ORPI, 2014, p. 392-401).

Fou, amb tot, el desenvolupament de la base noucentista allò que va permetre la creació d'un teatre nacional català modern, ja que aquest només podia existir amb un complex d'institucions molt difícils de crear sense aliances amb el poder polític –tal com demostrà la resta del segle XX.

El Grup de Sabadell

La gran integració de la vida cultural sabadellenca al territori nacional en termes totalment moderns, amb voluntat programàtica i amb plena consciència, va ser duta a terme pel Grup de Sabadell a partir de la seva herència noucentista (BACH, 1991, 1992; BALAGUER I CAMPILLO, 2001, 2010; COMADRAN ORPI, 2014, p. 402-449; MARRUGAT, 2008, 2013).

Des de diversos articles a *La Veu de Catalunya* i des de l'emblemàtic "Les veus amigues",¹ Eugeni d'Ors, el capitost del Noucentisme, predicà la necessitat que "els solitaris de Catalunya" estrenyessin els lligams culturals fins a esdevenir una unitat. Els demanava que alcessin la veu en actes, institucions i plataformes i que es responguessin els uns als altres constituint així un sol tramut definit per la seva cultura moderna. Moltes ciutats catalanes van respondre a la crida. I Sabadell en fou una. L'11 de desembre de 1919 Francesc Trabal hi pronunciava una conferència titulada "Les ciutats solitàries", en la qual acabava proposant la creació d'una Associació de Música a Sabadell que es federés amb altres de semblants d'arreu del país. Era el tipus d'articulació cultural del territori que aniria desenvolupant el Grup de Sabadell i que arribaria a propostes semblants en el camp del teatre. De fet, el grup es creà com a mitjà de consecució d'una societat catalana plenament moderna per mitjà de l'acció cultural. És per això que els seus membres principals, el mateix Trabal, Armand Obiols i Joan Oliver, actuaren sempre, des de mirades molt crítiques, en diversos fronts culturals que inclogueren, és clar, el teatre.

Així, ja als anys 1918-1919, Trabal s'incorporava a *La Veu de Catalunya* com a corresponsal a Sabadell i al *Diari de Sabadell* com a crític musical, teatral i de qüestions municipals. El 28 de gener de 1926, en un article molt definidor de la seva activitat, "O! L'art i la cultura!", Trabal ja mostrava la serietat amb què

1 *Quaderns d'Estudi*, vol. 6, núm. 1 (febrer de 1918).



112

Figures 1-2. Article “Nostre Teatre Principal”, publicat a la revista ARS, núm. 7, 15 de març de 1915, p. 3-5, en què Manuel Ribot i Serra fa una forta crítica a la conversió d'aquest teatre en Music Hall (AHS).

es prenia aquesta tasca. Defensava que calia distingir entre l'art i la cultura de veres i aquelles coses que passaven per art i per cultura:

“A Catalunya, s’han fet tantes i tantes de coses estranyes i esparveradores amb la capa de fer cultura i fer art, que tots els cabells se’ns posen tibants al so d’aquests mots. Per molta gent fer cultura vol dir, per exemple, organitzar una conferència, i fer art, penjar unes teles en una sala d’exposicions, o fer cantar, per cor; com fer pàtria volia dir per molts fer teatre d’aficionats i representar *Dos com s’ofeguen*.

No hi ha cap poble de Catalunya, que no tingui, avui, el seu grupet carregat de bones intencions, amb dos mots a la bandera: Art i Cultura! I això que en el fons està tan bé, de quina manera ens fa tremolar ara com ara!

Avui podem dir que dins d’aquests dos mots hi encabim totes les activitats nostres: dins l’Art o la Cultura, i a l’ombra de les seves lletres, hem anat emparant-hi des de les sardanes

al couplet català, des de l’obra de teatre infame fins a la conferència grollera; des de la revista o publicació carrinclona fins a les novel·les de motlle; des del dibuix pornogràfic fins a l’òpera buida. Tot cabia en una d’aquestes branques. Algú preparava qualsevol cosa i de seguida si no podia agafar-se amb el gran truc de fer pàtria, comparava quina paraula s’adeia més sonorament al seu projecte: i tan aviat sortia “Art”, com sortia “Cultura”; però el que fins ara mai fallava era en el fons una rifada general del públic que no sabia de què anava, i que mai hauria sospitat que cometia un acte d’alta cultura en assistir, posem per cas, al teatre a veure una revista en català.”

Per tal d’assolir un teatre català modern calien capacitat de discerniment, crítica i educació. No tot el teatre podia ser art i cultura. Això és el que Trabal aplicà a les seves ressenyes teatrals –i és el factor amb què va incidir més en el conjunt de la cultura catalana el Grup de Sabadell, que va tenir com a nucli el



113

Fotografia 3. La Colla de Sabadell camí de la font del Saüc, al campament en què es revelà el seu humor transgressor i crític. En primer terme Joan Oliver, amb camisa blanca, i Antoni Vila Arrufat, amb camisa fosca, tots dos amb un bastó travessant una barra de pa. Possiblement es tracta del carrer Major de Matadepera. Estiu de 1918. Atribuïble a Francesc Trabal (Arxiu Fundació La Mirada).

pensament crític vehiculat mitjançant l'humor—. En aquest sentit, sobresurt la seva ressenya de *La llotja* de Millàs-Raurell (*Diari de Sabadell*, 19.2.1928). En feia una lloança que comportava una dura crítica al teatre existent fins aleshores: “*La llotja* és, tant me fan els escarafalls dels que pensin diferent o al contrari, la primera obra teatral completa que posseïm”. I explicava:

“No som pas exagerats, ni som pas fanàtics: havem mesurat ben bé el que anàvem a escriure i acabem de deixar-ho escrit. Pressentiments genials del teatre català han estat els Puig i Ferrer, els Guimerà, els Gual, i sobretot els Pitarrà. Tan genials com vulgueu i dignes de tot respecte i admiració populars.

No gosarem, però, pas dir que fossin el teatre català de carn i ossos al qual tenim dret. Gràcies a ells, evidentment, s'ha pogut arribar a fer el nostre teatre. El nostre teatre que

Carles Soldevila i ara Millàs-Raurell han pogut encarnar.”

Al costat de les crítiques de Trabal, altres membres del grup s'encarregaven d'incorporar a la cultura catalana, mitjançant el *Diari de Sabadell*, qüestions candents del teatre europeu. Així, per exemple, el 16 de març de 1927, Oliver lloava la tragèdia en un acte de Jean Cocteau *Orphée*, publicada just l'any abans, en uns termes que serien molt pròxims a la pròpia obra teatral: “significa una nova victòria de Jean Cocteau sobre si mateix i sobre els temps. Hom diria que l'obra i la seva intenció són indirectament una canonada contra els psicologismes, els immoralismes i —diríem— els “problemismes”, aquests monstres que devasten el fèrtil latifundi de la literatura francesa actual”. I poc després, el 24 de març, Obiols començava a publicar al mateix diari la traducció d' “El teatre pur”, un article en què Benjamin Crémieux plantejava

el debat sobre la possibilitat d'un teatre completament desvinculat del text literari, retornat als seus elements bàsics, l'acció i l'expressió.

A més d'incitar el debat i la crítica o d'introduir nous models teatrals, el Grup de Sabadell també dugué a terme una intensa activitat institucional que permetés la viabilitat, en la pròpia ciutat, d'un teatre nacional modern. Només cal recordar que l'editorial fundada per ells, La Mirada, programà una "Col·lecció de teatre" dins de la qual, el 1928, publicà el text de l'òpera còmica *El giravolt de maig* de Josep Carner –de l'estrena de la qual donà puntuals notícies el *Diari de Sabadell* del 26 i del 27 d'octubre de 1928 remarcant-ne que inaugurava el seu gènere en les arts escèniques catalanes.

114

Altrament, cap a la meitat de la dècada de 1920 s'intentà tirar endavant un grup de Teatre Íntim a Sabadell, a imatge i semblança del que Adrià Gual havia fundat el 1898 a Barcelona per tal de modernitzar el teatre català. És per això que es convidà el mateix Gual a fer una conferència al local sabadellenc de la Lliga Regionalista el 29 de gener de 1925. El 27, el *Diari de Sabadell* ho anunciava remarcant que "no cal esmentar la importància d'aquest acte, en vista a la instauració a Sabadell d'una entitat parella de la que funciona a Barcelona amb el nom de "Teatre Íntim" fundada i dirigida pel mateix Adrià Gual. Sabem que la tasca preliminar d'aquesta empresa d'art i cultura, està ja enllestida i cal només que els nombrosos amics del bon teatre que hi ha a Sabadell donin llur nom i permetin llur cooperació". El mateix dia de la conferència, Trabal publicava l'article "Teatre Íntim", en el qual defensava la necessitat d'aquesta institució perquè en el teatre contemporani "se sacrifica tot a una sola paraula: espectacle". Això feia que "el teatre, el just sentit del que és el teatre, actualment no és conegut per un gran públic que està acostumat a seguir quatre empresaris –o quatre-cents". Per reconduir aquesta situació, calia "una força d'organització que fugint de la complexitat actual faci el camí planer a les futures sessions veritablement teatrals". El Teatre Íntim de Sabadell, un grup no dominat per les necessitats empresarials, podia formar part d'aquesta organització per al bon teatre i, de fet, les representacions que oferís, afirmava Trabal, serien "l'única manera que podrem anar al Teatre". En els dies següents

el *Diari de Sabadell* publicà la conferència de Gual, que havia estat presentada per Oliver amb una nova defensa de la necessitat d'un Teatre Íntim a Sabadell (31.1.1925). Sembla que aquest Teatre Íntim de Sabadell, però, no acabà de tirar endavant i el 24 de febrer de 1928 Trabal ja es feia ressò d'una iniciativa semblant d'abast nacional. Explicava que hi havia la idea de crear una xarxa d'associacions d'Amics del Teatre que representés teatre de qualitat arreu de Catalunya i apostava perquè Sabadell en formés part. Es crearia així un circuit que permetria estalviar esforços i diners en la difusió del bon teatre: "S'anuncien ara a Sabadell quatre funcions de teatre català. Per què ja ara no s'han d'aprofitar aquestes sessions a Reus i a Manresa i allí on s'hagi parlat de les possibilitats i la necessitat de fer teatre?". Aquest cop la iniciativa sí que va tirar endavant i l'editorial del *Diari de Sabadell* del 25 de febrer de 1928 informava de la constitució dels Amics del Teatre a Sabadell –notícies sobre la qual poden anar resseguint-se al *Diari de Sabadell* dels mesos següents–. L'endemà Trabal encara precisava algunes idees sobre com s'havia de realitzar aquest projecte fins a esdevenir una Lliga d'Associacions d'Amics del Teatre que abastés tot Catalunya –i ho feia a partir de la correcció de certes idees exposades per la Companyia Claramunt-Adrià, cosa que provocà la resposta de Josep Claramunt al *Diari de Sabadell* de l'1 de març del mateix any.

Malgrat aquest gran interès de Trabal pel gènere, el membre del grup que acabà tenint una influència major en el teatre català fou Joan Oliver. A finals de la dècada de 1920 inicià una obra de dramaturg que duraria fins al final de la seva carrera (GIBERT, 1998). No sembla una casualitat que la primera peça que va escriure, l'any 1928, *Cambrera nova*, seguís les línies establertes per Soldevila i Millàs-Raurell, els dos autors que hem trobat lloats per Trabal com a primers autors de teatre català modern. Oliver parteix de les formes teatrals desenvolupades per ells, especialment per Soldevila, però les emprà per construir un teatre el fons del qual s'oposa al seu (GIBERT, 1998, p. 69, 119 i 128-131). Seguint alguns dels plantejaments habituals del Grup de Sabadell i de la pròpia obra narrativa i periodística, Oliver desenvolupà al llarg dels anys trenta un teatre basat en la reflexió sobre el funcionament del llenguatge quotidià i sobre l'organització de

la vida en societat –el matrimoni, la família, les relacions de poder, les classes socials, etc.–. D'altra banda, però, també era un teatre que es plantejava molt explícitament les possibilitats de traslladar la realitat social contemporània dalt de l'escenari a partir d'estructures dramàtiques com la comèdia burgesa, la tragèdia, el drama històric i llegendari o la “tragicomèdia” –com indica el subtítol de *Cataclisme* (1935)–. Era, doncs, una obra que es construïa explícitament com a base per a un nou teatre català modern adaptat a les noves formes de vida i als nous gustos de la nova societat. Fins i tot volgudament lligat a les circumstàncies històriques contemporànies. La seva influència, a més, arribaria a depassar els límits estrictament teatrals. Així, per exemple, Pere Calders va reconèixer en nombroses ocasions la influència rebuda del Grup de Sabadell i en el joc metaliterari que fa en el pròleg de la seva primera novel·la emprava com a referent “la magnífica presentació que fa Joan Oliver del seu drama *Allò que tal vegada s'esdevingué*” (CALDELS, 1936, p. 5). El cas és que aquesta peça podria haver influït “El primer arlequí”, conte que donà títol al primer recull caldersià.

Propostes teatrals sabadellenques durant la guerra civil

L'esclat de la guerra civil provocà unes noves circumstàncies en les quals fou obligada una reorganització general de la cultura catalana en tant que cultura nacional (CAMPILLO, 1994). Això afectà també el món del teatre català (FOGUET I BOREU, 2005). El Grup de Sabadell fou especialment actiu en aquesta reorganització (BALAGUER I CAMPILLO, 2010; MARRUGAT, 2013, p. 62-70). I va tractar el teatre com a eina clau per a les necessitats específiques nacionals catalanes i com a arma de combat ideològic contra el bàndol franquista. Així, per exemple, Francesc Trabal, des del núm. 17 (6.5.1938) del setmanari *Meridià*, en un article alarmantment titulat “¿La nostra cultura desnonada dels escenaris?”, s'exclamava que només hi hagués a Barcelona un sol espai reservat al teatre català, mentre la majoria estaven essent ocupats per “companyies no catalanes, que potser aviat tindran a Barcelona la to-

talitat d'escenaris”. Trabal denunciava el greuge que això significava per a tots els membres de la institució teatral pròpia –escriptors, directors, actors, etc.–. I apostava perquè es donessin les infraestructures necessàries per al desenvolupament d'un teatre nacional català complet en temps de guerra:

“És precís que Barcelona, Catalunya compti amb diverses sales d'espectacles: on siguin possibles tots els gèneres, des del drama fins a la comèdia, des de la tragèdia a la farsa, des de l'òpera i el ballet a la comèdia musical. Tenim prou sales per a organitzar el nostre teatre, prou actors sense feina per ocupar, prou escriptors per a nodrir els programes i prou públic per a emplenar les butaques. Només cal un ordre, un organitzador.”

Aquest organitzador, per Trabal, havia d'ésser, òbviament, el conseller de Cultura de la Generalitat. Perquè del que es tractava, és clar, és d'una qüestió de cultura nacional. Fins al punt que Trabal proposava potenciar el gènere de la comèdia musical allunyant-lo de la influència espanyola de la sarsuela i basant-lo en els models més universalment reconeguts de Broadway i el West End.

També Joan Oliver va publicar articles de reflexió sobre la situació del teatre català als anys vint i trenta i sobre el possible camí que havia d'emprendre en la situació bèl·lica. Un dels més contundents, “Teatre”,² sentenciava taxativament:

“No cal fer-se il·lusions. El teatre català, de Robrenyo ençà, ha estat -descomptades les excepcions- un simple deport sense transcendència. Mancats en absolut de tradició, sense un teatre renaixentista ni clàssic on recolzar-nos, els catalans no hem passat en la dramaturgia de múltiples assaigs d'aprenent.”

Sí que hi havia hagut un teatre popular, però “tenia un regust de provincianisme que l'invalidava com a fenomen nacional o no ultrapassava el simple entreteniment sense categoria literària”. Calia, doncs, construir un teatre nacional català adequat a l'alta cultura moderna. Oliver feia la proposta explícita de crear una escola de formació, nodrida amb traduccions i amb un “Teatre Nacional o Municipal” annex.

Ell mateix estava participant activament com a autor en l'escriptura de textos contemporanis catalans lligats al moment present i que poguessin ajudar a construir una tradició teatral digna. Així, emprà el teatre com a arma artística, social i històrica –per bé que no partidistament política–. És el cas evident de set peces de teatre breu sobre les circumstàncies con-

2 *Meridià*, núm. 3 (28.1.1938).

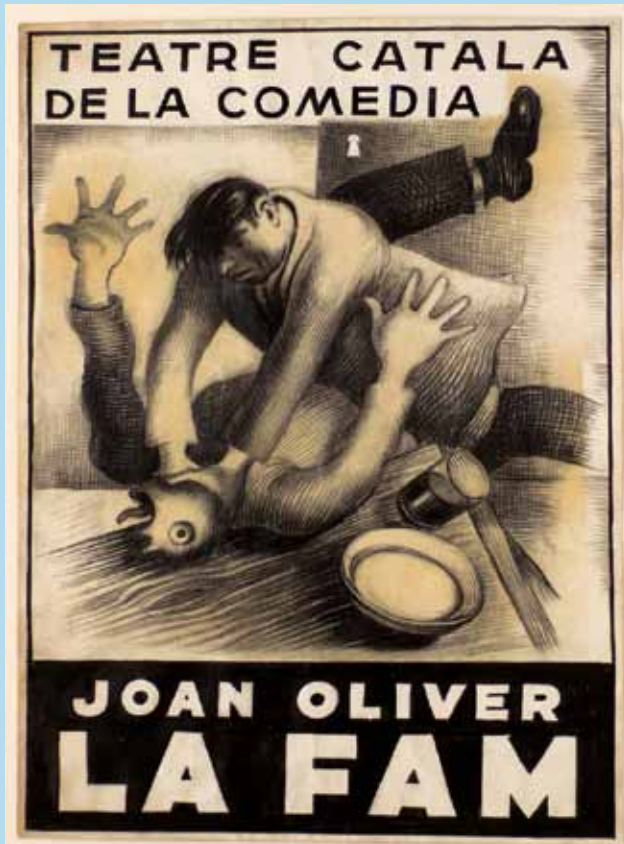


Figura 3. Cartell de Ramon Calsina per a l'estrena de *La fam*, de Joan Oliver, al Teatre Català de la Comèdia (antic Poliorama), el dia 15 de juny de 1938 (Arxiu particular de Silvia Oliver).

temporànies que li han estat atribuïdes i que hauria publicat entre 1936 i 1939 al setmanari humorístic *L'Esquella de la Torratxa* (FOGUET I BOREU, 1999). Al marge d'aquesta activitat breu i incerta, però, fou probablement entre la primavera i l'estiu de 1936 que va escriure *El 30 d'abril* (GIBERT, 1998, p. 123). La presentà al Premi Ignasi Iglésias de Teatre l'any següent, declarat desert (FOGUET I BOREU, 2005, p. 199). Aquest fet fou, precisament, el que provocà el citat article "Teatre". *El 30 d'abril* era, però, una obra de teatre polític excepcional. S'hi presenta la hipotètica situació d'una Catalunya independent regida per un govern monàrquic. D'una banda, Oliver hi planteja així una anàlisi paròdica dels diversos bàndols polítics de la Catalunya contemporània i del tipus d'intrigues que els mouen. De l'altra, l'obra emprà diversos recursos metateatral que fan molt evident que és el

fruit d'una reflexió sobre com el gènere teatral pot realitzar aquesta mena de funció reflexiva, social i política sense traïr la tradició, els espais i les regles que li són genuïns.

El fet que el premi Iglésias de 1937 fos declarat desert va empènyer el conseller de Cultura a crear el Premi del Teatre Català de la Comèdia, que, a més, assumia el compromís de representar aquelles obres que recomanés el jurat (FOGUET I BOREU, 2005, p. 207-210). El març de 1938 fou declarada guanyadora *La fam*, de Joan Oliver (DDAA, 2006). Altre cop es tracta d'una peça que es plantejava en relació amb els diversos bàndols de l'actualitat política i amb la situació bèl·lica i revolucionària en funció de la reutilització paròdica de models teatrals com la comèdia burgesa o el teatre històric. A través de sis episodis de l'ascens i la caiguda del líder revolucionari Samsó, *La fam* denuncia el funcionament del poder –sigui del color que sigui–, examina els lligams entre individu i societat i analitza les relacions entre els comportaments condicionats per la moral tradicional i els que planteja una moral moderna ideal.

Més enllà de l'alta cultura: Maty Mont al teatre popular del Paral·lel

Com hem pogut comprovar en articles de Ribot i Serra, Trabal i Oliver, la construcció d'una cultura moderna comportava, com a qualsevol altra cultura occidental, una divisió entre alta i baixa cultura. Ribot denunciava que el Teatre Principal s'hagués convertit en un Music Hall; Trabal es queixava que el teatre que era baixa cultura –com el d'aficionats o la revista– es confongués amb l'alta cultura; i Oliver no considerava vàlid per a una alta cultura moderna catalana el teatre popular preexistent. No obstant això, els entorns socials i les formes de vida que propiciaren aquestes divisions culturals eren les mateixes que potenciaren la cultura de masses al llarg de tot el segle xx. Aquesta va tenir una de les seves formes en la revista, el cabaret, el music hall o el teatre de varietats, que tingué el seu centre català en el Paral·lel barceloní. Durant les dècades de 1910 a 1930 s'hi van representar amb èxit aquestes i altres formes teatrals, sovint a partir de textos catalans que integraven tradicions populars (MOLAS I GALLÉN, 1988, p. 312-322; ARÉVALO I CORTÈS,



117

Fotografia 4. Representació de *La fam*, de Joan Oliver, a la sala petita del TNC, l'any 2006, sota la direcció de Pep Pla. Hi apareixen els actors Marc Martínez, Nora Navas i Pep Planas. Autora: Teresa Miró (TNC).

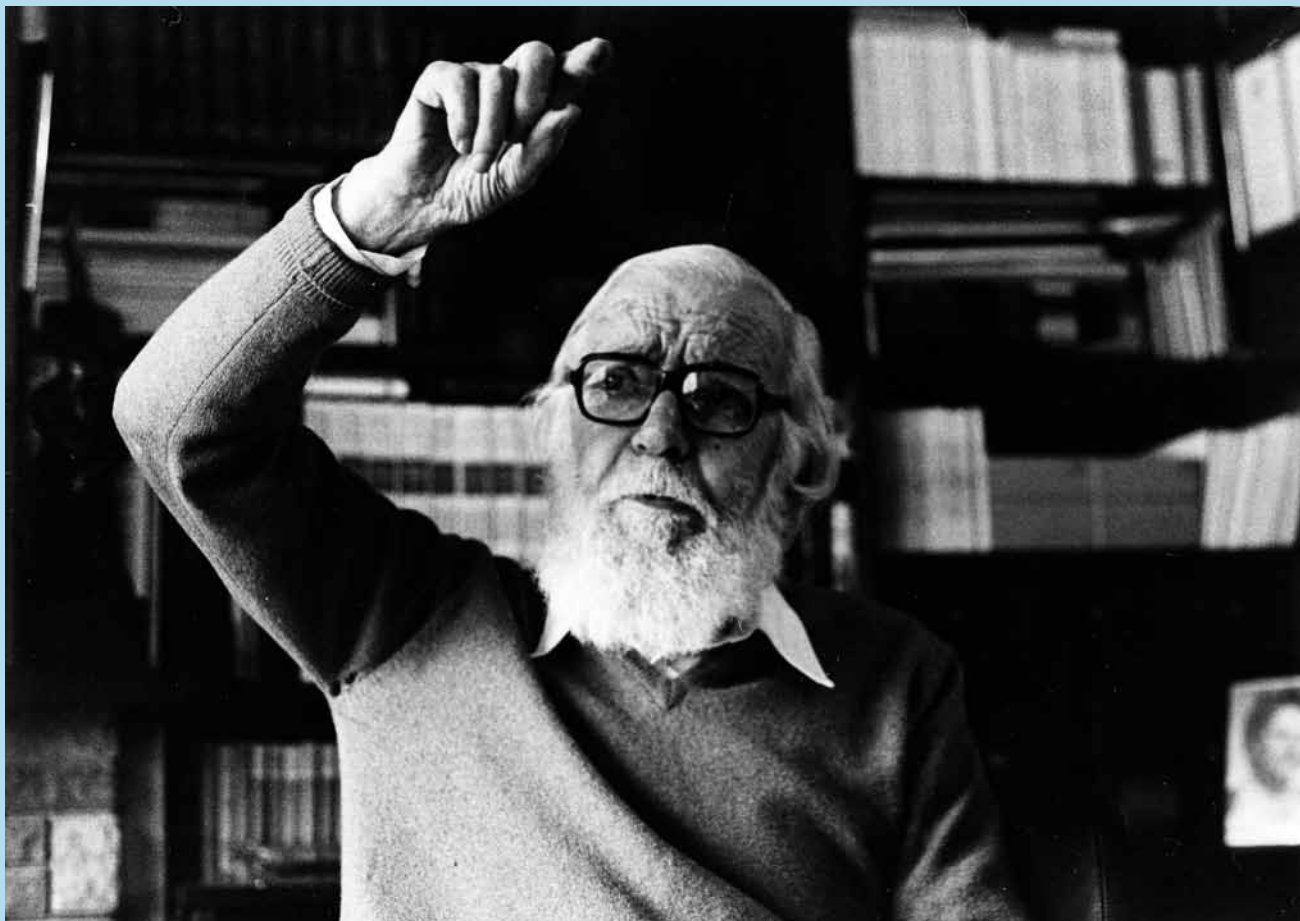
2002; ALBERTÍ I MOLNER, 2012). Els autors més famosos d'aquesta mena de peces foren Joaquim Montero, Amichatis o Lluís Capdevila, que es mogueren en ambients bohèmics en els quals entraren en contacte amb el sabadellenc Plató Peig, representant de la bohèmia negra, pensador radical d'esquerres del qual han estat rastrejats diversos poemes i narracions (ARÉVALO I CORTÈS, 2002, p. 111-143).

En la dècada de 1940, en els pitjors anys de la postguerra i en ple franquisme, el Paral·lel va viure un moment daurat i Sabadell hi aportà una de les seves grans estrelles, Maty Mont (PARASSOLS, 1989). Evidentment, en aquella dècada, els espectacles del Paral·lel havien estat completament castellanitzats. Fou el moment del triomf del cuplet castellà en la cultura catalana. Aquest s'hi havia introduït des dels inicis del segle XX, però ben aviat derivà en el cuplet català que fou substitu-

ït pel castellà en les revistes de postguerra (ALBERTÍ I MOLNER, 2012; p. 23-27). Maty Mont, nom artístic de Matilde Moncusí, en fou una de les principals divulgadores. En una entrevista que li van fer al programa *La vida es radio* de Ràdio Barcelona l'any 1972, l'actriu recordava la seva trajectòria i els seus èxits més sonats durant els anys quaranta i els primers cinquanta. Nascuda a Sabadell, recordava la seva infantesa en aquesta ciutat: ajudava la seva mare en les feines de casa i anava al col·legi de monges Sagrada Família, de la Creu Alta. Va aprendre a cosir i, d'amagat, ballava. Quan va manifestar la vocació artística, el seu pare s'hi oposà, però finalment va cedir. S'inicià com a meritòria al Teatre Còmic i sis mesos després debutà a El Molino, on esdevingué una estrella (BADENAS I RICO, 1998, p. 127-142). Actuà a tots els teatres del Paral·lel i altres teatres barcelonins: els esmentats Còmic i Molino, el



Fotografia 5. *Retrat de la vedette Maty Mont (Matilde Montcusí i Peyró; Sabadell, 1919-1973), anys 1950.* Autor desconegut (AHS. Fons Ricard Simó Bach).



119

Fotografia 6. Joan Oliver i Sallarès, àlies Pere Quart, a l'estudi de casa seva. Barcelona, 15 de maig de 1981. Autor: Pere Farràn (AHS).

Victòria, el Romea, el Poliorama, el Tívoli, l'Espaniol, l'Apolo o l'Arnau. En aquest darrer estrenà el seu gran èxit, *Maty Mont al aparato* (1951), que també arribà al Teatre Principal de Sabadell. De fet, Mont féu gires per tot Espanya i actuà a Madrid. Es declarava admiradora de Gloria Lasso, Luis Mariano, María González o Antonio Machín. I recordava haver treballat amb la Bella Dorita, Carmen de Lirio, Trini Alonso o Tita García, i haver tingut entre el públic Sara Montiel o Salvador Dalí –un dels artistes moderns que va convertir en emblema propi el trencament de la divisió entre l'alta i la baixa cultura–. Els cuplets més exitosos dels que havia interpretat afirma que foren *Veintitrés lunares*, *Las loteras de la Rambla*, *Los carteros*, *Los lapones* o *El canuto de José*, entre d'altres. A més, Mont recordava

que la censura moral actuava sobre els seus espectacles multant-la si havia acabat massa lleugera de roba.

Aquest teatre popular que, com a tal, només podia existir acceptat pel règim franquista és exemple de l'intent de substitució cultural que la dictadura va dur a terme. Un teatre popular que abans de la guerra s'havia produït en llengua catalana amb tota naturalitat –sense que això hi impedís també l'ús del castellà– ara només podia existir en la llengua oficial imposada i, com a molt, amb alguna manifestació nacional folkloritzada. És el que deixa entreveure Mont en l'esmentada entrevista quan se li pregunta quina diferència hi havia entre el públic de Barcelona i el de Madrid i respon:

“Si los números son buenos y la obra es buena no hay diferencia. Solamente es que, claro, aquí pones una sardana

al final del primer acto, como [en] Maty Mont al aparato, y el público se levantaba de pie. Y en Madrid, pues puse un chotis, y el público se levantaba de pie.”

El teatre català va perdre així, després de la guerra, un dels espais imprescindibles per ser una institució moderna completa.

Sobreviure al franquisme: les actuacions teatrals de Joan Oliver

120

Els atacs franquistes a la cultura catalana no es limitaren als gèneres més populars. Tot el teatre català en va patir terriblement les conseqüències. La publicació, representació i difusió de textos teatrals fou més difícil i limitada que mai (GALLÉN, 1988). Fins al 1946 estigué completament prohibida la representació pública d'espectacles en llengua catalana. A partir d'aquell any, diversos autors i activistes començaren a aprofitar les esclatxes deixades pel règim per tal de reconstruir la institució teatral moderna. En aquesta tasca destacà especialment l'activitat de Joan Oliver com a autor, traductor, crític i activista.

Com a dramaturg, Oliver donà durant aquests anys les seves dues grans obres mestres que culminaven les línies obertes pel seu teatre de preguerra: *Primera representació* i *Ball robat*. A més, també va escriure i representar *D'una drecera*, un intent d'acostar-se al gran públic sense cedir a la cultura de masses, i altres textos breus o considerats menors.

Altrament, aquests foren els anys en què Oliver va convertir-se en un dels principals traductors dramàtics del país per la seva convicció en la necessitat d'incorporar el gran teatre internacional com a base sòlida per a la construcció d'una tradició catalana moderna (CASAS, 1989). Que atorgava aquest valor apropiatiu a les seves traduccions ho demostra el fet que totes tendeixen més a l'adaptació al context català que no pas a la traducció neutra (CASAS, 1989, p. 11). En aquest sentit, la seva gran obra fou la versió al català del *Pigmalió* de Bernard Shaw, que, a més, s'estrenà precisament al teatre La Faràndula de Sabadell el 26 de maig de 1957 (CASAS, 1989, p. 18; RIERA, 2000, p. 197). També va traduir *L'òpera dels tres rals*, de Brecht, juntament amb un altre escriptor i home de teatre d'origen saba-dellenc, Feliu Formosa –Oliver en va traduir el text del francès i Formosa les cançons de l'alemany–. L'obra

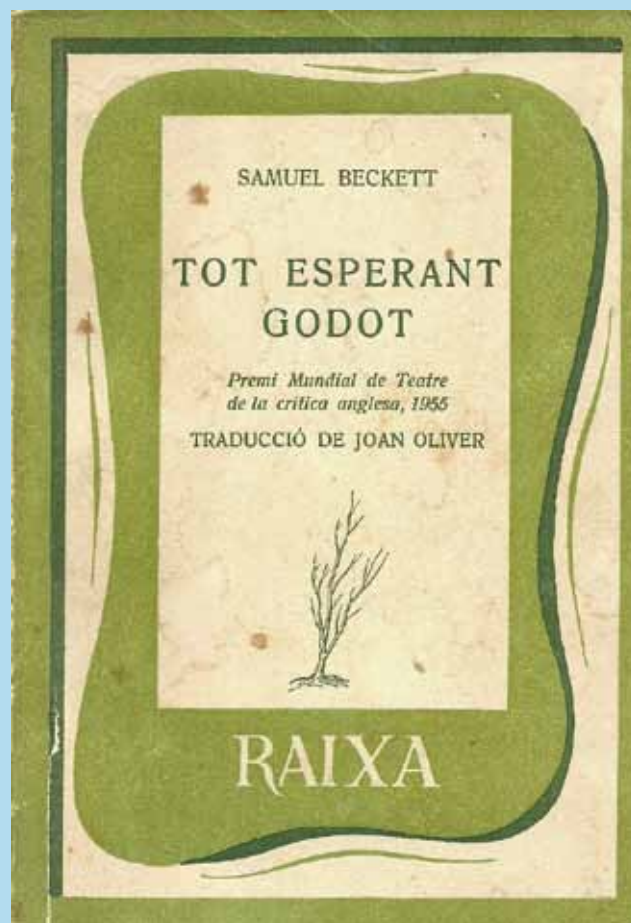


Figura 4. Coberta de la primera edició de la versió catalana de *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, traduïda per Joan Oliver, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1960.

es va representar el 1963 (RIERA, 2000, p. 201-212). Així mateix, Oliver acabà convertint-se, també, en el traductor de l'obra de teatre modern probablement més influent i reconeguda: *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett (traducció ja enllestida el 1958, tot i que no editada fins al 1960).

A més, Oliver exercí la crítica i la reflexió teatral des de les pàgines de *Destino* amb articles en què denunciava la situació “casi desesperada” d'un teatre català dominat per interessos empresarials, ple de textos excessivament moralistes i mancat d'autors, sales modernes, públic exigent, etc. (11.6.1955, 12.11.1955 o 1.6.1957; recollits a OLIVER, 1999, p. 546-548, 598-

600 i 636-638). Seguia així la crítica constructiva que havia fet al teatre català en la preguerra. “*Disponemos a la más de media docena de obras que podrían ser, en cierta medida, reivindicadas*”, afirmava. Per tant, “*todo está por hacer. El teatro catalán es un solar; contiene, por tanto, un magnífico palacio en potencia*”. I es tractava de construir-lo amb textos originals i traduccions com els que començà a aportar el mateix Oliver –completament allunyats de la cultura de masses, que, com Trabal i ell mateix abans de la guerra, denunciava molt vehementment: “*Se vienen en efecto representando en escenarios barceloneses ciertos sub-productos vodevilescos, groseramente traducidos o adaptados del francés, incalificables desde cualquier punto de vista*”. A més, com també ja havia reivindicat el Grup de Sabadell en la preguerra, calia construir una xarxa institucional nacional per al teatre català:

“*Buen teatro. La solución existe; pero exige trabajo y tiempo. Dedicación y sacrificio. La materia prima no falta. El problema puede equipararse al que plantea la formación de un ejército eficiente: una bandera, academias, ejercicios y maniobras; después la guerra.*”

El teatre era una institució moderna com qual-sevol altra –com l'exèrcit– i per això necessitava la mateixa complexa organització institucional que qual-sevol altra. Oliver també va participar en la construcció d'aquesta. Així, col·laborà molt activament amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955-1963), que representà moltes de les seves traduccions i obres originals (COCA, 1978; RIERA, 2000, p. 197-212; FOGUET, SANTAMARIA I SAUMELL, 2011). I fou director de la col·lecció “Quaderns de Teatre”, que editava aquesta i en la qual aparegueren alguns dels grans autors teatrals catalans de la postguerra i obres dels dramaturgs contemporanis més destacats en traducció catalana.

Sabadell en l'esclat i l'expansió del teatre català durant els anys democràtics

Acabada la dictadura, Joan Oliver posà de nou el problema del teatre català sobre la taula en un article a l'*Avui* del 29 d'octubre de 1978 (OLIVER, 1999, p. 687-690). Aquest cop, però, la diagnòsi ja era una altra: després d'anys d'intentar construir un teatre català, considerava que s'havia arribat a un nivell acceptable

d'institucions –públic, una sala moderna, un empresari, directors, escenògrafs i algunes companyies professionals correctes–. Tanmateix, denunciava, mancaven autors joves. I proposava resoldre-ho creant una televisió catalana que fes un concurs anual per a peces teatrals o guions dramàtics.

Malgrat que en un altre sentit, en les dècades següents la televisió acabà convertint-se, certament, en espai per a la professionalització de dramaturgs, actors i directors escènics. Constituï una eina cabdal de cohesió nacional i una institució complementària del teatre català que ha servit per enfortir-lo. És prou sabut que ha estat la principal font de popularitat d'actors sabadellencs com Jordi Boixaderas (1959), Ramon Madaula (1962), Montse Germán (1969) o Mariona Ribas (1984).

A més, però, en les dècades democràtiques s'acabà de donar forma al teatre nacional català. Les institucions i circuits teatrals que s'havien construït durant els anys 1950-1970 serviren com a base per potenciar la creació d'un teatre nacional català amb centre a Barcelona i en el qual figures i companyies sabadellenques s'integraren de maneres molt diverses, alhora que Sabadell rebia espectacles teatrals de tot el territori. En aquest sentit, destaquen dues de les empreses concebudes més explícitament com a teatres públics catalans: el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya.

Des de l'any de la primera temporada, el Lliure ha comptat amb Feliu Formosa com un dels traductors de capçalera. S'hi han representat les seves traduccions d'*Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagony*, de Brecht i Weill (1977/78); *La cacatua verda*, d'A. Schnitzler (1977/78); *Hedda Gabler*, d'H. Ibsen (1977/78); *La bona persona del Sezuan*, de Brecht (1987/88); *Maria Estuard* (1989/90) i *Els bandits* (1995/96), de Schiller, entre d'altres. Així mateix, el Lliure ha representat moltes de les versions d'Oliver –*Les tres germanes* (1978/79), *El misantrop* (1981/82), *Tot esperant Godot* (1998/99) i *L'hort dels cirerers* (1999/00)–. Fins i tot dugué a l'escenari la seva obra original *El 30 d'abril* (1986/87). A més, diversos muntatges d'aquest teatre han arribat a la ciutat de Sabadell, tals com *Abraham i Samuel* (1978/79), *Al vostre gust* (1983/84), *Titànic-92* (1988/89) o *Unes polaroids explícites* (2000/01). També diversos actors sabadellencs

han trepitjat l'escenari del Lliure. Ramon Madaula hi actuà a *Lorenzaccio*, *Lorenzaccio* d'A. de Musset (1987/88), *Capvespre al jardí* de R. Gomis (1989/90) o *Història del soldat* de Ramuz i Stravinski (1990/91). Jordi Boixaderas hi aparegué a *La bona persona del Sezuan* (1987/88) o *Mort d'un viatjant* (2008/09). Montse Germán al *Lear* d'Edward Bond (2003). O Mireia Lluell a *L'hort dels cirerers* (1999/00).

Malgrat mantenir un equilibri precari, finalment el teatre català ha aconseguit convertir-se en una institució plena que funciona com una xarxa interconnectada. Això ha fet que tots aquests autors, traductors i actors hagin aparegut també en altres teatres i que moltes de les obres que s'hi han representat hagin arribat a Sabadell. Després de diversos substitutius –l'ADB, el mateix Lliure o el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya–, finalment, la temporada 1996/97 es va inaugurar el Teatre Nacional de Catalunya. Representava la culminació visible de tot aquest llarg i dificultós camí de creació d'un teatre nacional català. La peça amb què es va inaugurar, però, fou una mostra de les injustes prevencions encara existents a Catalunya contra la pròpia tradició –hereves de dècades de foment del menyspreu envers la literatura catalana per part de l'estat del qual formava part–. I és que l'estrena es féu no pas amb una peça nacional, sinó amb la traducció d'*Àngels a Amèrica* de Tony Kushner, que també va poder-se veure al teatre La Faràndula de Sabadell. Des d'aleshores, el TNC ha vist la representació d'autors sabadellencs com, és clar, Joan Oliver –*La fam*, a la temporada 2005/06–. Hi han actuat tant Jordi Boixaderas –*El misantrop* (2010/11) o *La Bête* (2012/13)–, com Montse Germán –*La barca nova* (1999-2000), *Plaça dels herois* (1999-2000) o l'exitosíssima *Agost* (2010/11 i 2011/12)– o Mireia Lluell –*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (2013/14)–. O bé Ramon Madaula, que ja hi actuà en l'iniciàtic *Àngels a Amèrica* i, posteriorment, a *La gavina* (1997/98), *Terra baixa* (2000/01), *El paradís oblidat* (2002/03) o *El mercader de Venècia* (2011/12)–. A més, molts d'aquests espectacles han fet gira per tot Catalunya i alguns han arribat a Sabadell.

Molts sabadellencs, doncs, han col·laborat a fer possible l'existència d'un teatre nacional català. Han estat al servei de la cultura i de la nació catalana des de la ciutat de Sabadell o mantenint una certa vincu-

lació amb aquesta. Amb tot, la seva activitat ens ensenya, precisament, que un fenomen tan complex com és el teatral necessita instituir-se, per tal de ser plenament efectiu, en una xarxa superior a l'estrictament municipal. Que, tanmateix, no pot descuidar els nuclis que la conformen i que la converteixen en un fenomen que només té sentit arrelat a un territori específic. ●

Bibliografia

Xavier ALBERTÍ, Eduard MOLNER (2012) (dir.), *El Paral·lel 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona.

Just ARÉVALO I CORTÈS (2002), *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 91).

Miquel BACH (1991), "El "Coro" de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell (I)", *Arraona. Revista d'història*, núm. 9 (tardor), p. 67-80.

Miquel BACH (1992), "El "Coro" de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell (i II)", *Arraona. Revista d'història*, núm. 10 (primavera), p. 59-75.

Miquel BADENAS I RICO (1998), *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida: Pagès (Guimet; 26).

Josep M. BALAGUER, Maria CAMPILLO (2001), *Centenari Francesc Trubal (1899-1999)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

Josep M. BALAGUER, Maria CAMPILLO (2010), "No va ser broma, el 'Grup de Sabadell'", p. 160-175 dins DDAA, *Una esperança desfeta. Sabadell 1931-1945*, Sabadell: Ajuntament de Sabadell. Museus Municipals.

Pere CALDERS (1936), *La glòria del Doctor Larén*, Barcelona: La Rosa dels Vents (Quaderns literaris; 146).

Maria CAMPILLO (1994), *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 35).

Joan CASAS (1989), "Pròleg", dins: Joan OLIVER, *Versions de teatre*, Barcelona: Proa, p. 7-25.

Jordi CASTELLANOS (2013), *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*, Barcelona: L'Avenç.

Jordi COCA (1978), *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona: Institut del Teatre i Edicions 62 (Monografies de teatre; 9).

Marc COMADRAN I ORPI (2014), *El procés d'expansió del Noucentisme cap a "segones ciutats": el cas de Sabadell (1919-1923)*, Tesi doctoral, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. [en línia] <www.tdx.cat/handle/10803/285042>.

DDAA (2006), *Joan Oliver. La fam. Direcció: Pep Pla*, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.

Francesc FOGUET I BOREU (1999) (ed.), *Teatre de guerra i revolució de Joan Oliver*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

Francesc FOGUET I BOREU (2005), *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 103).

Francesc FOGUET, Núria SANTAMARIA, Mercè SAUMELL (2011) (ed.), *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?*, Lleida i Barcelona: Punctum i Grae.

Enric GALLÉN (1988), "El teatre", p. 191-219 dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel.

Miquel M. GIBERT (1998), *El teatre de Joan Oliver*,

Barcelona: Institut del Teatre (Monografies de teatre; 36).

Guillem-Jordi GRAELLS (2007) (ed.), *Teatre Lliure 1976-2006*, Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre públic de Barcelona.

Manuel JORBA I JORBA (1986), "La Renaixença" dins Martí de RIQUER; Antoni COMAS, Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, p. 9-39, Barcelona: Ariel.

Jordi MARRUGAT (2008), "Armand Obiols i la configuració del Grup de Sabadell (1918-1928)", *Els Marges*, núm. 85 (primavera), p. 17-51.

Jordi MARRUGAT (2013), "Josep Carner i Armand Obiols: amistat, cultura i política en la fàbrica de la Catalunya moderna", Armand OBIOLS, Josep CARNER, *Cartes 1947-1953*, ed. Jordi MARRUGAT, Sabadell: Fundació La Mirada, p. 7-110.

Joaquim MOLAS, Enric GALLÉN (1988). "La literatura popular i de consum", p. 301-353 dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel.

Josep MURGADES (1987), "El noucentisme" dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona: Ariel, p. 9-72.

Joan OLIVER (1999), *Obra en prosa*, Barcelona: Proa.

Casimir PARASSOLS (1989), "Maty Mont", [text per al tríptic de l'homenatge a Maty Mont, Sabadell: Ajuntament de Sabadell, reproduït a: <<http://www.matymont.blogspot.com.es>>]

RIERA, Ignasi (2000), *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*. Barcelona: Proa. ●