

## La recepció crítica del primer teatre de Maria Aurèlia Capmany (1959-1965)

FRANCESC FOGUET I BOREU *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: Les estrenes de les tres primeres obres de Maria Aurèlia Capmany, *Tu i l'hipòcrita* (1959), *El desert dels dies* (1960) i *Vent de garbí i una mica de por* (1965), desconcertaren la crítica teatral del moment. La lectura política que denotaven i les aportacions estèticament renovadores que oferien desarmaren la majoria dels crítics, que no s'estigueren d'expressar les seves suspicàcies.

PARAULES CLAU: Maria Aurèlia Capmany, teatre català, recepció crítica, franquisme

ABSTRACT: On being first performed, Maria Aurèlia Capmany's earliest three plays, *Tu i l'hipòcrita* (1959), *El desert dels dies* (1960) and *Vent de garbí i una mica de por* (1965) greatly disconcerted the critics. They didn't know how to take their underlying political intention and their aesthetical novelty and they showed it by their misgivings.

KEYWORDS: Maria Aurèlia Capmany, Catalan theatre, critical reception, Francoist period.

La crítica teatral barcelonina més influent tingué dificultats per valorar les obres teatrals que Maria Aurèlia Capmany estrenà entre 1959 i 1965: *Tu i l'hipòcrita* (Romea, 1959), *El desert dels dies* (Cúpula del Coliseum, 1960) i *Vent de garbí i una mica de por* (Palau de la Música Catalana, 1965). Les dues primeres estaven marcades per l'empremta existencialista, mentre que la tercera reflectia la influència del teatre èpic (FOGUET 2017). En el context en què foren escrites i estrenades, en ple tardofranquisme, adquirien una dimensió política que la crítica establerta no deixà d'insinuar. Com féu la censura teatral (FELDMAN i FOGUET 2016, p. 175-185), els crítics dels diaris barcelonins, sobretot els de la vella guàrdia, expressaren les seves suspicàcies per les novetats tècniques i l'esperit renovador que aportaven les primeres obres de Capmany, i també pel contingut polític que transmetien, insòlit en el panorama desolador de l'escena professional de final dels anys cinquanta i començament dels seixanta.

### *Tu i l'hipòcrita* (1959)

En general, la crítica barcelonina s'adonà de l'aportació que significava *Tu i l'hipòcrita*

ta en el context de l'escena catalana de final dels anys cinquanta i, més específicament, dins de la programació d'una entitat com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), que s'inseria en el règim de teatre de cambra –amb poca o nul·la repercussió en els mitjans de comunicació públics del franquisme. Així, des d'*El Correo Catalán* (ANÒNIM 1959a) es destacà la designació de Ricard Salvat com a director escènic per la seva «cuidadosa preparación técnica realizada en los mejores centros teatrales de Alemania» i les experiències de la secció experimental de l'ADB, el Teatre Viu; a més, s'anuncià l'estrena de l'obra en aquests termes: «representará una de las positivas aportaciones a que nos tiene acostumbrados la ADB, dentro de su habitual línea de exigencia artística». O, des de *Destino*, es notificà el debut escènic amb *Tu i l'hipòcrita* de «otro firme valor de la joven literatura catalana: la novelista Maria Aurelia Capmany» (ANÒNIM 1959b). Com era habitual a l'època, l'autocrítica que l'autora mateixa publicà el dia de l'estrena podia servir, a més de per regraciar l'equip artístic per la feina feta, per avançar-se a les prevencions de la crítica sobre «una difícil puesta en escena», a causa de «la rapidez de las mutaciones, la cantidad de personajes (más de treinta), la presencia constante del personaje central» (CAPMANY 1959).

Un cop estrenada l'obra el 28 de gener de 1959, en el marc d'un cicle de vetllades al Teatre Romea que incloïa també *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, i *Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare, la crítica teatral valorà des de posicionaments diversos el caràcter experimental de la peça i els intents de fer un teatre diferent dels canons establerts per l'escena coetània. Amb mala bava, des de les pàgines oficialistes de *La Vanguardia Española* Antonio Martínez Tomás (1959) no s'estigué de fer extensiva la seva crítica al gust del públic selecte de l'ADB i al conjunt de «esas piezas cerebralistas, de técnica compleja y de contextura hartó convencional que, al decir de sus organizadores, son algo así como una integración de la escena vernácula en las corrientes más avanzadas y audaces del teatro universal», però que, segons ell, «técnicamente, no pasan del ensayismo escénico».

Les reserves de la crítica envers les noves formes narratives que *Tu i l'hipòcrita* explorava motivaren que es titllés l'obra d'exercici narratiu, més literari que no pas dramàtic, amb la qual cosa es qüestionava la seva viabilitat escènica i s'avaluava en termes negatius allò que els responsables de l'espectacle consideraven bàsic. En aquest sentit, la crítica de María Luz Morales (1959) concloïa que, si bé la peça era «muy moderna, muy espiritual, y, sobre todo, muy ambiciosa» i podia obrir, per tant, un nou camí a les activitats literàries de l'autora, resultava tanmateix més literària que teatral, per la manca d'un clima i una tensió dramàtics que la feia més adequada per a la lectura que per a la representació. Des d'un punt de vista molt similar, Martí Farreras (1959) creia que es tractava d'una mera escenificació d'una novel·la, en què «las rupturas ambientales se suceden en un constante sincopado y ello, aliado a la escasa autenticidad dramática de las llamémoslas situaciones que se plantean en la escena, sitúan a *Tu i l'hipòcrita* en un acusado clima desfibrado». Per aquesta via,

Farreras arribava també a la conclusió que *Tu i l'hipòcrita* tenia poca densitat dramàtica, a causa de la morositat d'un monòleg més apte per a la lectura que no pas per a la representació. Així i tot, reconeixia no tan sols el talent, la sensibilitat i l'originalitat de l'obra, sinó també l'excel·lent factura literària i el caràcter experimental respecte de noves fórmules expressives.

Pocs foren els crítics que s'aventuraren a interpretar el sentit de *Tu i l'hipòcrita* més enllà de considerar-la l'exposició de la problemàtica de la solitud de l'home (MORALES 1959) o de l'examen de consciència d'un quadragenari (ANÒNIM 1959c). Només Julio Manegat (1959) s'atreví a brindar la seva visió interpretativa amb una exposició mínimament raonada, en virtut de la qual la peça plantejava «un problema humano, sincero y dramático», en què un home de quaranta anys es preguntava sobre el sentit de la seva existència, revisava el passat i, en una lluita entre realitat i desig, feia recompte de consciència d'una vida «opaca, gris, caïda, dudosa, vacia».

Bona part dels crítics coetanis valorà positivament la posada en escena, la interpretació, la direcció o l'escenografia de *Tu i l'hipòcrita*, i, en especial, en subratllaren l'originalitat de l'estructura o de la tècnica teatrals. Fins al punt que Morales (1959) considerà, com a element essencial, aquest darrer aspecte, que concebia com un llarg monòleg focalitzat en un únic personatge que explica la seva història, acompanyat de múltiples figures implicades en la seva existència monòtona i vulgar. Un protagonista que a voltes es desdobra per assistir, des de la maduresa, als fets viscuts en la joventut i que predica les seves reflexions sobre ell mateix o sobre la conducta que tingué en el passat.

Això no obstant, un dels aspectes més discutits fou, certament, la renovació tècnica i la novetat formal de *Tu i l'hipòcrita*. En efecte, Martínez Tomás (1959) valorà l'aposta arriscada de l'ADB per les dificultats d'escenificació i tingué per meritoris la novetat i la gosadia de la tècnica, però criticà la complexitat del muntatge i la sobrietat i la inescaiença de la interpretació. A pesar de tot, la peça –de la qual destacava la senzillesa i la flexibilitat del lèxic com a característica genèrica de l'obra literària de Capmany– «se escucha con atención, casi con placer, con la atención y el placer con que se sigue, en efecto, a un gran predicador, que dominase la palabra bellamente. Pero la cosa no pasa de ahí». Sobre aquesta qüestió, Martí Farreras (1959) evidencià, amb les seves remarques, la manca de punts de comparació de què partia la crítica barcelonina: «conforme a los cánones *Tu i l'hipòcrita* nos pareció una estructura dramática endeble y un procedimiento –pese a los antecedentes clásicos y modernos– sospechoso e incluso que tal vez traiciona en lo esencial las exigencias escénicas».

En contrast amb la crítica més establerta, el jove Jordi Carbonell era el comentarista més ben informat, perquè també participava del moviment de renovació teatral en marxa, sobre la significació d'una obra com *Tu i l'hipòcrita*. D'antuvi, Carbonell (1959) la qualificà globalment de «peça excel·lent de teatre, d'un to europeu que no és gaire corrent per aquestes latituds» i que aportava una tècnica teatral nova a la

literatura dramàtica catalana. En particular, destacà el deute en l'aspecte constructiu a la tècnica escènica de *L'Œuf*, de Félicien Marceau, pseudònim de Louis Carette, i la referència als dos Napoleons –probablement del film *Napoléon* (1955)– de Sacha Guitry, que l'autora esmenta en els preliminars de la peça (CAPMANY 1960, p. 11), al·lusius al desdoblament del protagonista en dos personatges, que «atorga a l'obra un gran nombre de possibilitats expressives, resultat de la contraposició, ben teatral, de cada personatge amb ell mateix». A més, posà l'accent en el joc escènic que *Tu i l'hipòcrita* establia amb la temporalitat, que l'equiparava als millors dramaturgs nord-americans, en especial al Thornton Wilder d'*Our Town*, i també en la possibilitat d'un doble nivell interpretatiu –un de superficial i un de profund que exigiria l'exercici del pensament–, atès que construïa l'obra en dos plans de percepció, tal com havien fet autors com Christopher Fry o T.S. Eliot (*Cocktail Party*): un de més transcendent, en què es plantejava un problema moral i filosòfic, i un de més amable, amb l'enginyosa successió d'elements còmics més anecdòtics. Pel que fa a Honorat, el personatge principal, Carbonell l'entenia com «una clara encarnació satírica, fina i intel·ligent, del burgès acomodatic i farisaic». En canvi, al seu parer, la funció de la resta de personatges depenia del protagonista central, de manera que «la mare, en general com a element negatiu de la sàtira, i les altres dones com a elements positius, ajuden a delimitar i a subratllar la hipocresia intrínseca de l'Honorat i del seu món social».

### ***El desert dels dies (1960)***

De l'estrena d'*El desert dels dies*, el 15 de juny de 1960 a la Cúpula del Coliseum (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual [EADAG]), també dirigida per Ricard Salvat, la crítica en destacà el deute de la peça dramàtica amb la novel·la *Ara* de la mateixa Capmany i els dèficits de la seva adaptació escènica. Així, per exemple, Manuel de Cala (1960), sense conèixer la font i amb els comptes errats per creure que era la seva primera aventura teatral, no tenia cap escrúpol d'afirmar, amb to alliçonador, que generalment les escenificacions de novel·les no acostumaven a reeixir i que la de Capmany pecava d'esquematisme, manca d'acció i de diàleg, d'estar excessivament recarregada de filosofia i de ser massa novel·lesca. Sense abandonar el to negatiu, Martí Farreras (1960) lamentà el desencert de l'obra respecte de *Tu i l'hipòcrita* –«que en la actual época de letargo del teatro catalán fue saludada y con toda justicia, como un síntoma de la más viva esperanza»– tenint esguard que, en aquesta avinentesa, sigui per la procedència novel·lesca de l'obra sigui per la morositat en les anàlisis d'uns sentiments i d'unes passions, amb el consegüent oblit de la trama i el relligat de les situacions dramàtiques, l'excel·lent literatura «ha devorado las posibilidades dramáticas de la historia». A més, desaprojava la segona meitat del mun-

tatge per la monotonia i la reiteració, les quals, si bé podien ser il·lustratives de l'angoixa psicològica del personatge, resultaven, a parer seu, «atentatorias a la esencia de lo teatral». Al capdavall, afegit a la sobrietat interpretativa, es dolia que la paraula no pogués alliberar-se de la seva faisó llibresca.

María Luz Morales (1960) també considerà que si bé els dos primers actes tenien una innegable intensitat dramàtica, la trama de la resta es ressentia –a despit de mantenir la qualitat literària– de la seva procedència novel·lesca. José María Junyent (1960) criticà igualment el caràcter «retórico, discursivo y conceptuoso» del diàleg, el qual era ben admissible per a la forma novel·lesca, però no s'esqueia a la representació: «puesto en labios de seres que, aunque no lo parezcan, pretenden ser normales, trae como consecuencia una fatiga demasiado intensa entre los espectadores». Sense conèixer tampoc la novel·la de la qual partia l'adaptació, Martínez Tomás (1960) sentencià que, dramàticament, l'obra semblava «más bien un ensayo, casi un baluceo, ambicioso y casi pretencioso, pero de muy mediana calidad».

Fins i tot, a pesar de ser el crític coetani més receptiu a les novetats, Jordi Carbonell (1960) –que apuntava la importància de la temporalitat en *Ara* i la seva concreció més reeixida, seguint els corrents del teatre contemporani, en l'adaptació escènica– no s'estigué de reconèixer que l'obra patia del fet que no havia estat concebuda inicialment per al teatre, encara que «la lentitud en l'acció escènica que en determinats moments això comporta és compensada de molt per un estudi a fons dels personatges, que són despulats psicològicament sobre l'escena, oberts cap a dins d'ells mateixos».

En la interpretació del sentit d'*El desert dels dies*, la crítica n'intuí, en graus diversos, el rerefons existencialista. Junyent (1960) deduí que Capmany volia exposar, en la seva experiència teatral, «un drama de personajes atormentados, de mucha vida interior, y cuyas reacciones dejan ver una serie de problemas más o menos humanos e importantes». Amb més precisió, Morales (1960), que reconegué el fet que en l'obra s'expressessin «cosas muy ciertas, muy hondas... y muy bellas», la inscriví «dentro de las tendencias dramáticas de última hora; sus personajes nos permiten, en su introspección, buscar en la psicología de la angustia, tan de nuestro tiempo... y tan de siempre», i també anotà l'encert de la reproducció, en els programes de mà, dels versos de Quevedo que encapçalen la novel·la i que havien estat interpretats com a existencialistes per la mateixa autora, per tal com s'hi condensava la tragèdia del protagonista, «a quien el Pasado proyecta hacia un Futuro que no reconoce la etapa de un posible Presente...», condemnat a mentir-se i a traïr-se a si mateix.

Per la seva banda, a Farreras (1960), tot i que estava segur que l'obra no era ni de bon tros reeixida –«el arranque prometía mucho más de lo que nos ofrecen las languideces introspectivas hacia las cuales deriva»–, li resultà difícil d'endevinar el propòsit exacte de l'autora i, en concret, fins a quin punt era deliberada la tendència a la morositat en l'anàlisi de la «inevitable problemática existencial», o fins a quin extrem no havia resultat frustrant la seva resolució dramàtica. Una interpretació més

*sui generis* és la que etzibà Luis Marsillach (1960), el qual, si bé es feia ressò del «puro lenguaje sartriano» amb què Salvat havia tractat la traïció del protagonista com la d'un home que no sap acceptar el risc de la llibertat, a continuació ironitzava sobre la confusió si és no és voluntària del personatge que, en tornar de la guerra, s'equivoca de ciutat, de xicota i d'amics. A parer seu, l'autora semblava voler defensar la tesi que no es podia tenir esperança en el demà si s'oblidava el passat, però el simbolisme resultava tan imprecís que, al final, l'únic que es podia deduir era que «todo va a acabar en un delito de bigamia».

La idiosincràsia de la representació, que esdevenia el resultat de l'aplicació pràctica d'un sistema pedagògic a les beceroles i que s'oferia en un marc –el de l'EADAG– amb unes característiques específiques –un treball en equip, un públic reduït, unes escadusseres representacions limitades–, no passà desapercebuda a l'hora d'avaluar la interpretació dels actors o la direcció escènica. Cala (1960) subratllà que l'actuació dels alumnes de l'EADAG fou ajustada, sense haver de necessitar l'apuntador. Junyent (1960) es féu càrrec que l'obra es presentava com a prova de final de curs, adreçada als membres que integraven l'EADAG; reputà la interpretació com a correcta en línies generals, a més de trobar també lloable el detall de prescindir de l'apuntador, per bé que destacà els noms de Maria Tubau, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo i, sobretot, Adrià Gual, com també l'encert de la direcció de Salvat i dels decorats «sintéticos» d'Albert Ràfols Casamada. Al seu torn, Morales (1960) concloué que els alumnes de l'EADAG havien fet, en conjunt, «una representación bien rimada, sin baches ni fisuras, cualidad rara en representación de principiantes». Per acabar-ho d'arrodonir, Carbonell (1960) calibrà la interpretació de l'obra com a «francament superior» i distingí, en un nivell mitjà molt equilibrat, l'actuació de Maria Tubau, Francesc Nel·lo, Adrià Gual, Carme Fortuny i Núria Picas. Quant a la direcció de Ricard Salvat, ressaltà que atengués molt bé el moviment i la presentació, però li retragué que negligís l'expressivitat en la dicció, fet que conduí a «una certa monotonia».

Amb més reticències, Farreras (1960) posà en relleu que la representació estava dedicada a cloure un curs que pretenia de conscienciar l'alumnat sobre el valor poètic del llenguatge i, si bé sostingué –a diferència de Carbonell– que la declamació havia estat impecable, es lamentà que, en realitat, «actuar, lo que se dice actuar no lo hicieron», amb la qual cosa, en el fons, palesava les seves suspicàcies envers el rigor interpretatiu que s'exigia des de la direcció escènica. En una línia semblant, Marsillach (1960) criticà també la manca d'expressivitat dels actors, encara que n'elogià la dicció i remarcà la interpretació de Francesc Nel·lo i, sobretot, d'Adrià Gual. Al seu torn, Martínez Tomás (1960), tot i salvar l'actuació d'aquest darrer i de Carme Fortuny, opinà que «el animoso y juvenil grupo de los alumnos de la Escuela hizo lo que pudo por sacar adelante un intento que carecía del vigor indispensable a un examen de prueba», però, en tot cas, aconsellà a la majoria que continuessin estudiant amb deler «antes de presentarse ante un público de cierta calidad y exigente criterio».

Alguns crítics adscrigueren *El desert dels dies*, amb poca convicció, a les noves tendències de «teatre poètic» o de «realisme màgic», o l'associaren a autors diversos de la contemporaneïtat teatral. Des d'*El Correo Catalán* s'informà que l'EADAG havia posat èmfasi durant el curs en el teatre poètic i que l'obra de Capmany es desenvolupava en «un ambiente de realismo mágico» i emprava un llenguatge «de gran matización lírica» (ANÒNIM 1960). Seguint aquesta estela, Marsillach (1960) afirmà que la peça dramàtica pretenia d'inscriure's en un cert «realisme màgic» i en valorà el llenguatge poeticofilosòfic, profund i bell, però poc convincent en escena, i, sobretot, la seva excel·lent qualitat literària, encara que «como producción escénica todo queda reducido a un calco más del teatro de Sartre y de Camus». Junyent (1960) aprecià la modernitat de l'obra, que entroncà, en un *totum revolutum*, amb diversos autors contemporanis: «Tiene algo de Anouilh y de Betti, de Beckett y Williams, de Casona y Sastre. Tiene algo de todos. Situaciones, simbolismos, angustia, crudeza, su poquito de escatología, monotonía, confusiones y poesía». Tot i la crítica en general negativa que en féu, Farreras (1960) no pogué regatejar-li l'adscripció al teatre experimental i poètic, ni tampoc «la audacia y la originalidad; el esfuerzo meritorio e inteligente que realiza para incorporar el teatro vernáculo a las corrientes de última hora, el nobilísimo afán de escribir con independencia y con renuncia decidida a todo recetario comodón; a escribir en suma, con riesgo y con ambición».

*Last but not least*, Carbonell (1960) anà més lluny, atès que, després de considerar que l'interès de l'obra raïa en el pensament, no pas en l'acció, a causa de la seva profunditat intel·lectual i filosòfica, l'associà al darrer teatre de T.S. Eliot i, especialment, a *The Elder Statesman*, amb el benentès que compartien uns punts de vista teatrals caracteritzadors dels nous corrents de l'escena internacional. Al seu entendre, *El desert dels dies* oferia un tipus insòlit de teatre de pensament que venia «a repèl d'una part del públic», però que era molt positiu per a la modernització de l'escena catalana.

En definitiva, a pesar de les dificultats per valorar una representació que s'escapava dels paràmetres escènics i interpretatius i un text que, amb la seva càrrega filosòfica, feia trontollar els esquemes segurs de la crítica establerta, els resultats no foren del tot desfavorables. Si bé Carbonell (1960) –des de la trinxera de la secció teatral de *Serra d'Or*– situà l'obra en el pòdium del teatre català estrenat entre l'abril i l'agost del 1960, més significatiu era, en canvi, que dos dels crítics amb més pes en l'oficialitat teatral auguessin nous èxits per a la dramaturgia. Certament, Junyent (1960), degà de la crítica teatral barcelonina, constatà que es confirmava la vàlua de la dramaturgia i la seva viabilitat de futur per raó dels mèrits següents: «hondo sentido de la situación dramática, dominio del lenguaje literario, y ambiciosa apetencia en el análisis de psicologías y problemas». Per la seva banda, Morales (1960) assenyalà que l'obra ratificava «un temperamento excepcionalmente dotado para la creación dramática, de quien puede siempre esperarse una nota nueva, original, sensible, de finas calidades intelectuales».

### ***Vent de garbí i una mica de por (1965)***

Allò que la crítica teatral albirà de seguida en el cas de *Vent de garbí i una mica de por*, estrenada sota la direcció de Ricard Salvat al Palau de la Música Catalana el 15 de juny de 1965, és la novetat que suposava respecte a l'apropiació de fórmules del teatre èpic i com a producte dramàtic indiscutiblement lligat a l'EADAG. Per exemple, Julio Manegat (1965) hi observà «una clara influència del teatro épico social; del teatro, muy concretamente, de Bertolt Brecht» i Enrique Sordo (1965) classificà l'obra com a «asainetada, con indudables sesgos épicos (llamémoslos así)». En contrapartida, José María Junyent (1965) destacà, amb detallisme ampul·lós, que el muntatge commemorava els cinc primers anys de «teatro ecléctico, independiente y didáctico» de l'EADAG i que era obra de «la inquieta y culta escritora Maria Aurelia Capmany, valor destacado de la literatura vernácula y uno de los más firmes puntales de esa infatigable agrupación “amateur” de signo vanguardista que en cinco años de ambiciosa ejecutoria lleva representadas cerca de cuarenta obras de autores diversos».

Amb molt més criteri, la crítica progressista situà l'estrena en el marc del teatre més innovador que intentava fer-se un lloc en l'escena catalana del període. Així, Frederic Roda (1965) destacà encertadament el caràcter testimonial de la peça en el sentit que el seu muntatge era el resultat de «cinco años de sensibilización teatral, cinco años de búsqueda de fórmulas teatrales por la “Adrià Gual”, entendiendo como tal el equipo de creación dramática y pedagogía teatral que forman María Aurelia Capmany y Ricard Salvat». Roda subratllà també l'evolució de l'escriptora des de la «fórmula teatral predicada» de *Tu i l'hipòcrita* a una «fórmula ciertamente bien distinta de las soluciones épicas hacia las que ahora parece dirigirse, tras el descubrimiento brechtiano de nuestras generaciones y el ensayo de espectáculos-crónica», i també la seva excepcional dedicació simultània a «escriure», «fer» i «estudiar» teatre, fet que li conferia «un evidente apriorismo y un deseo de ensayar y aclimatar fórmulas». Al seu entendre, així mateix, *Vent de garbí i una mica de por* s'inseria en una línia de continuïtat respecte d'altres muntatges de l'EADAG (*La pell de brau* o *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu; *Mort d'home*, de Salvat; *La corrida*, de John Richardson; *Leonci i Lena*, de Georg Büchner). Amb tot això, Roda conclouïa que Capmany feia un molt bon servei al teatre català, ja que s'erigia en un referent exemplar «en términos académicos» i una fita «para superar, en fórmulas expresionistas, el naturalismo de nuestro teatro».

En unes coordenades similars, Jordi Carbonell (1965) asseverà que l'any 1965 havia ofert, si més no, dues realitzacions escèniques que, de bracet de l'obra de Capmany, es convertien en «la punta de llança d'un teatre èpic català»: *Romanç de cec*, de Baltasar Porcel, i *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu. A més de titllar *Vent de garbí i una mica de por* de «didàctica», en distingia tècnicament algunes fórmules brechtianes, en especial «un claríssim allunyament de l'espectacle, que obliga



l'espectador a pensar, a judicar, a criticar, juntament amb l'autor», per bé que els materials eren «totalment autòctons», fins al punt que el text capmanyià esdevenia, en opinió seva, «una de les obres més barcelonines del teatre català de postguerra».

La intencionalitat de l'escriptora s'avaluà tenint en compte els procediments didàctics i irònics amb què era vehiculada una visió sociocrítica que tampoc no passà desapercebuda. En efecte, Carbonell (1965) opinà que, com a obra didàctica, plantejava «amb agudesia crítica i amb habilitat teatral, una part de les realitats de la nostra societat, amb la intenció de fer-nos-hi reflexionar»; el didactisme s'oferia a través d'una sàtira violenta, d'ecos maragallians, dirigida a la burgesia «panxacontenta, egoista i inconscient». Per altra part, talment com a *Tu i l'hipòcrita* i algunes obres de Joan Oliver, Carbonell assenyalava els dos plans que deixava entreveure *Vent de garbí i una mica de por*: «uns estrats dominants satiritzats, uns estrats sofrents que en són el contrapunt. El treballador, el rabassaire, que gairebé no surten en escena, són els herois en rerefons de la comèdia».

Des d'una perspectiva també oberta, Roda (1965) avaluà *Vent de garbí i una mica de por* com un exercici estilístic i d'aproximació a una temàtica d'autocrítica de la societat burgesa catalana «a través, y en marcha atrás (según el eficaz método pristleyano), de tres fechas: una, totalmente actual y que “nos parece” desprovista de importancia (Cadaqués y felices 60) y otras dos que “ahora nos parecen” trágicamente decisivas: Sitges, julio de 1936, y Caldetas, julio de 1909)».

Als antípodes ideològics, José María Junyent (1965) en feia una lectura molt esbiaixada i moralitzadora, amb algunes omissions prou significatives en la interpretació del rerefons històric o de la irresponsabilitat col·lectiva dels protagonistes –ben diferents, tant l'un com l'altra d'allò que, en realitat, volia suggerir *Vent de garbí i una mica de por*–, tot i que apuntava justament els noms de Brecht, Marceau i àdhuc de Rusiñol. Així, no s'estigué de carregar les tintes en el clima agre, desesperançat i angoixant de l'obra, ni de desaprofitar l'avinentesa per fer una crítica moral a la joventut «insubstancial de nuestros días» pel seu egoisme i materialisme, ni d'interpretar els moments històrics que reflectia com una rebel·lia irresponsable «contra toda tradición, toda autoridad y toda norma».

Més enllà de la repetició d'«estampas asainetadas, situadas en tres diversos periodos históricos» o de «la aparente inanimidad costumbrista», Martí Farreras (1965) reputà que el pretext de l'espectacle, «de un ingenio y de una delicadeza notabilísimos», esdevenia un vehicle per insinuar una visió «trascendente y amarga» de la societat catalana, a través de la creació poètica d'una atmosfera desficiosa que s'adreçava a la sensibilitat del públic. En una línia similar, Julio Manegat (1965) convingué que la peça ofería un clima dramàtic distanciat, «una continuidad vital –continuidad existente aún en el orden inverso de las tres partes de que consta la obra– que, como muy bien dice el gran escritor Salvador Espriu, podría calificarse de “sainete profundo”, de sainete documental y testimonial»; amb això, a despit del

joc d'aparences, es penetrava en el sentit tràgic de la història, ja que «el drama es el de la continuidad del vacío, de la evasión, de la falta de responsabilidad que se encierra en un “todo se arreglará”, en un “no pasa nada”».

Amb més imprecisió, Enrique Sordo (1965) suggerí que la pretensió de *Vent de garbí i una mica de por* era demostrar que, amb un to lleuger i amable, es podien plantejar en escena «temas de sustancial intención», a través, sobretot, de «la reproducción objetiva de unas situaciones y unas palabras que se comentan por sí solas, aunque apoyándose en una tácita ironía que en muchas ocasiones raya con el sarcasmo». Més enigmàtic, Joan Pedret (1965) previngué que l'autora «nos dice muchas cosas», a despit que eren «más numerosas y profundas todavía las que insinúa o alude».

Altrament, la distinció –crucial a l'hora d'escatir la intencionalitat de *Vent de garbí i una mica de por*– entre dos blocs de personatges no passà per alt a la crítica, que destacà el fet que la majoria eren prototípics o simbòlics d'una determinada classe social, la burgesia, que es mantenia incommovible (SORDO 1965), sense assumir la seva responsabilitat històrica (MANEGAT 1965). Uns personatges de caracterització èpica que, com sentencià Roda (1965), tenien més dibuix que volum: «son formulaciones intelectuales de la autora».

La construcció de la peça dramàtica despertà també l'interès de la crítica, que intentà de dilucidar la significació de l'estructura i, en concret, dels tres moments històrics que relliguen tant estructuralment com significativament *Vent de garbí i una mica de por*. Sordo (1965), per exemple, advertí sobre la distribució tripartida en tres moments, distints en la forma però idèntics en el fons, en cada un dels quals es presentaven escenes d'estiueig de la burgesia catalana en circumstàncies temporals diferents, de manera que, per mitjà de la inversió cronològica dels tres actes, s'aconseguia un distanciament per situar-nos en una llunyania que tenia afinitats amb el present. Pedret (1965) estimà que, amb una tècnica brechtiana, l'obra brindava un quadre de costums de la societat en tres èpoques distintes, en què les coordenades d'espai i temps havien estat escollides «en cada caso con extraordinaria lucidez» i reflectides a manera d'«aguafuerte alegre y movido en la forma aunque turbio y descorazonador en el fondo» i en què es revelava «el desértico panorama espiritual de tres generaciones que han practicado el buen vivir abdicando de responsabilidades e inquietudes constructivas». Farreras (1965) observà que la repetició de fórmules dialogals i l'estructura en general, tot i la seva aparença amable i enginyosa, amagaven «algo más, sin duda, algo que más que apuntar a través de una frase, o de la posible traslación de una canción pretérita a otras épocas, algo fundido habilidosamente con el ritmo y el tono conjunto de la obra». Per a Morales (1965), en fi, l'obra descrivia una situació històrica a través de mig segle («ese poquito de miedo, esa angustia vital, si se prefiere, que precede a ciertos cataclismos que hemos vivido...») amb un aire d'espectacle caricaturesc, grotesc i divertit (balls, cançons, diàlegs, notícies). A parer seu, sota l'aparença frívola i esvalotadora, s'hi amagava un «sainet

profund» –com l’havia qualificat Espriu– que explicava una història dolorosa, inspirada en el llibre *Maragall i la Setmana Tràgica*, de Josep Benet.

La valoració de conjunt fou positiva (interpretació, direcció, posada en escena), fins a l’extrem que la crítica tingué el muntatge per un dels més reeixits de l’EADAG. La direcció de Ricard Salvat era, segons Junyent (1965), «admirable en la composició de la escena y el movimiento de la copiosa nómina de personajes», fins al punt de considerar-la la més ambiciosa i perfecta, molt per sobre d’una companyia professional. D’altra banda, Pedret (1965) va desfer-se en elogis per als trenta-set actors, la «plana major» de l’EADAG, i per a Salvat, que dirigí l’escenificació «con un alarde de facultades deslumbrante. Hay agilidad, ritmo, un extraordinario juego de luces, buen acierto en los figurines y decorados y concordancia en las intervenciones». Morales (1965) coincidí a fer una valoració positiva del muntatge, tant per la direcció com pel conjunt de la interpretació, «que podríamos tildar de reiterativo o monócorde... si no se tratase, precisamente de subrayar la trágica reiteración de la estupidez humana». Finalment, Roda (1965) afirmà que la posada en escena de Ricard Salvat havia conferit una dimensió especial a les intencions de l’autora més enllà del text, atès que era «una muestra de la actividad pedagógica que desarrolla la EADAG», en què excel·lien la ruptura, a tramoia vista, de la il·lusió escènica, l’efecte de distanciament brechtian i els desplaçaments no convencionals sobre l’escena. Roda també assenyalà l’estilització dels figurins d’Albert Ràfols Casamada i el caràcter líric, *fauve* i modernista de l’escenografia de Maria Girona.

Malgrat això, la crítica no estalvià retrets a *Vent de garbí i una mica de por*. Anaven des de l’esquematisme didàctic (RODA 1965), passant per l’excés de contingut (PEDRET 1965) o la reiteració (MANEGAT 1965), fins a consideracions d’ordre ideològic que engaltà Junyent (1965). Aquest crític, tot i advertir que «el cañamazo de María Aurelia Capmany es el de la dramática extranjera de nuestros días», s’exclamà que l’autora aplicés el seu «vitriolo» a satiritzar Antoni Maura, dirigent polític conservador, i que derivés cap als «desgarramientos de tipo político ajenos a las fórmulas teatrales de honrada vigencia». Des d’un punt de mira diferent, Sordo (1965) creia, en contrapartida, que Capmany havia hagut inevitablement d’ocultar («convertir en sainete por fuera lo que es una trágica realidad por dentro») uns fets de la vida del país rere d’una aparença innòcua, una operació que corria el risc de l’ambigüitat. Una ambigüitat que podia afectar la interpretació que en fes la majoria del públic, a causa de la seva ineptitud a l’hora d’anar més enllà de les aparences i de situar-se, doncs, en una exigida actitud de distanciament crític, amb la qual cosa el perill consistia, fet i fet, en el doble nivell de percepció espectadora, ja que «a través de un espectáculo brillante y ameno, que divirtió a los más cortos, se consiguió un clima crítico, muy brechtiano, para que lo degustasen los más agudos». A aquestes prevençions crítiques es referia Josep Anton Codina (2002, p. 354) quan recordava que la crítica coetània no havia estat gaire amable i no s’havia adonat de l’aportació que

Capmany feia a l'escena catalana amb «l'obra de teatre polític més lúcida i important fins aleshores».

## Colofó

La crítica observà amb encert l'aportació que significava *Tu i l'hipòcrita* i, posteriorment, *El desert dels dies* en el context de l'escena catalana coetània i en relació amb la programació teatral de l'ADB i la nounada EADAG, respectivament. Atesa la manca de punts de comparació de què patia la crítica barcelonina, a l'hora d'avaluar unes representacions que s'escapaven dels cànons escènics i interpretatius i uns textos que, amb la seva càrrega filosòfica, feien trontollar esquemes segurs, en els seus posicionaments, però, almenys en els més informats, es posava en joc la capacitat de valorar el seu caràcter experimental i la pruija de fer un teatre substancialment diferent a l'*statu quo*. Així, a despit de les reticències –sobretot envers les noves formes narratives–, s'avaluà positivament, en general, els muntatges i s'advertí l'originalitat de l'estructura o de la tècnica teatrals emprades en cada cas com a aportació destacada a la literatura dramàtica catalana. Àdhuc en *El desert dels dies* la crítica, a més d'assenyalar la idiosincràsia de la representació com a resultant de l'aplicació pràctica, en el marc de l'EADAG, d'un sistema pedagògic a les beceroles, intuï, en graus diversos i amb alguns estirabots simptomàtics, el seu rerefons existencialista, l'adscriví a les noves tendències de teatre poètic o de «realisme màgic» i l'associà amb autors diversos de la contemporaneïtat teatral, entre els quals no faltaven Sartre i Camus.

D'altra banda, la vinculació activa de Capmany a l'EADAG, amb una intensíssima activitat en diversos àmbits de la creació teatral (ROSSELLÓ 2012, p. 88-105), li permeté descobrir les tècniques i la metodologia del teatre èpic brechtia, l'apropiació del qual era perfectament compatible, via *engagement*, amb els postulats emmotllats per l'existencialisme sartrià. El resultat més evident fou *Vent de garbí i una mica de por*: una experiència dramaturgica, indiscutiblement lligada a la trajectòria i la significació de l'EADAG, que entroncava de ple amb l'assumpció dels pressupòsits del teatre èpic dins de l'especificitat de la dramaturgia catalana i que responia, com en les dues obres anteriors, a les exigències de la praxi teatral del moment i al compromís ideològic de l'autora. Aquests dos aspectes foren advertits, amb més o menys encert, per la crítica coetània que, llevat d'alguna lectura tendenciosa o d'alguns retrets d'ordre ideològic, s'adonà de la novetat d'una obra, vinculada al caràcter experimental de l'EADAG, en què es feia efectiva l'apropiació de les fórmules del teatre èpic per part de la dramaturgia catalana des d'una òptica sociocrítica.

## Bibliografia

- ANÒNIM, 1959a: «Próximo estreno de *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurelia Capmany», *El Correo Catalán*, 23-1, p. 11.
- ANÒNIM, 1959b: «Escenarios», *Destino*, núm. 1120, 24-I, p. 36-37.
- ANÒNIM, 1959c: «María Aurelia Capmany se pasa al teatro», *Solidaridad Nacional*, 28-1, p. 9.
- ANÒNIM, 1960: «Estreno de *El desert dels dies*», *El Correo Catalán*, 14-6, p. 13.
- M. DE CALA, 1960: «En la Cúpula del Coliseum. Estreno de *El desert dels dies*, comedia de María Aurelia Capmany, por la Escuela de Arte Dramático, Adriá Gual», *El Noticiero Universal*, 16-6, p. 23.
- M. A. CAPMANY, 1959: «Teatros. *Tu i l'hipòcrita*. Autocrítica», *La Vanguardia Española*, 28-1, p. 24.
- M. A. CAPMANY, 1960: *Tu i l'hipòcrita*, Palma de Mallorca: Moll.
- J. CARBONELL, 1959: «Maria Aurèlia Capmany i el teatre», *Germinàbit*, núm. 59 (febrer), p. 18-19.
- J. CARBONELL, 1960: «Panorama teatral català-II (abril-agost 1960) - Segona part», *Serra d'Or*, núm. 10 (octubre), p. 20-22.
- J. CARBONELL, 1965: «Teatre èpic», *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre), p. 51-54.
- J. A. CODINA I OLIVÉ, 2002: «L'aventura teatral de Maria Aurèlia Capmany», dins M. PALAU i R-D. MARTÍNEZ GILI (ed.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Valls: Cossetània, p. 247-278.
- M. FARRERAS, 1959: «*Tu i l'hipòcrita*», *Destino*, núm. 1122, 7-I, p. 37.
- M. FARRERAS, 1960: «*El desert dels dies*», *Destino*, núm. 1194, 25-VI, p. 46.
- M. FARRERAS, 1965: «En el Palacio de la Música. *Vent de garbí i una mica de por*», *Tele/Exprés*, 16-6, p. 16.
- S. G. FELDMAN, F. FOGUET, 2016: *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- F. FOGUET I BOREU, 2017: «Maria Aurèlia Capmany i el teatre dels anys seixanta», *L'Espill*, núm. 54-55, p. 159-172.
- J. M. JUNYENT, 1960: «*El desert dels dies*, comedia dramática de Maria Aurèlia Capmany», *El Correo Catalán*, 17-6, p. 13.
- J. M. JUNYENT, 1965: «En el Palacio de la Música. *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany», *El Correo Catalán*, 17-6, p. 31.
- J. MANEGAT, 1959: «Estreno de *Tu i l'hipòcrita*, de M. A. Capmany», *El Noticiero Universal*, 29-1, p. 18.
- J. MANEGAT, 1965: «En el Palacio de la Música. Los cinco años de la Escuela de Arte Dramático Adrián Gual. Estreno de *Vent de garbí i una mica de por*, de M. A. Capmany», *El Noticiero Universal*, 16-6, p. 36.

L. MARSILLACH, 1960: «Fin de curso en la Escuela de Arte Dramático “Adrià Gual”», *El desert dels dies*, de M. Aurèlia Capmany», *Solidaridad Nacional*, 19-6, p. 15.

A. MARTÍNEZ TOMÁS, 1959: «Agrupación Dramática de Barcelona. Estreno de la comedia de María Aurelia Capmany, *Tu i l'hipòcrita*», *La Vanguardia Española*, 30-1, p. 21.

A. MARTÍNEZ TOMÁS, 1960: «Cúpula del Coliseum. Estreno de *El desert dels dies*, de María Aurelia Capmany», *La Vanguardia Española*, 17-6, p. 35.

M. L. MORALES, 1959: «Teatro Romea. La *Agrupació Dramàtica de Barcelona* (C.A. de Sant Lluç) presenta, en su II Ciclo de Teatro, la comedia *Tu i l'hipòcrita*, de María Aurelia Capmany», *Diario de Barcelona*, 30-1, p. 34.

M. L. MORALES, 1960: «La Escuela de Arte Dramático ‘Adrián Gual’ presenta *El desert dels dies*, de María Aurelia Capmany», *Diario de Barcelona*, 18-6, p. 40.

M. L. MORALES, 1965: «La Escuela de Arte Dramático ‘Adrià Gual’, del F.A.D., presenta *Vent de Garbí i una mica de por*, de María Aurelia Capmany», *Diario de Barcelona*, 17-6, p. 24.

J. PEDRET I MUNTAÑOLA, 1965: «Palacio de la Música. *Vent de Garbí i una mica de por*, de Maria Aurelia Capmany», *La Vanguardia Española*, 17-6, p. 52.

F. RODA, 1965: «*Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany», *Destino*, núm. 1455, 26-VI, p. 87.

R. X. ROSSELLÓ, 2012: «Maria Aurèlia Capmany: dona de teatre en temps de postguerra», dins M. SUNYER i M. PALAU (coord.), *Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany a escena*, Benicarló: Onada Edicions, p. 81-117.

E. SORDO, 1965: «*Vent de garbí i una mica de por*», *Yorick*, núm. 5-6 (juliol-agost), p. 33.