

que la penetración de *pepita* ‘semilla’ como préstamo hispánico al valenciano tiene que ver con la presencia aragonesa en esta parte del catalán, ayudada por la expansión de inmigrantes murcianos y manchegos. La acepción ‘pepita de oro’ lleva a uno de los episodios colaterales del artículo (el origen francés del catalán *palleta* < *paillette*).

Y el azar de este final áureo trae al reseñador la imagen de una trabajosa colección de pepitas de oro ofrecida al maestro salmantino por todos los buscadores del tesoro de las palabras que han contribuido a este homenaje.

José Enrique GARGALLO GIL
Universitat de Barcelona
Institut d'Estudis Catalans

SALVAT, Ricard (2016): *Diaris (1962-1968)*. Edició a cura d'Eulàlia Salvat. Pròleg de Francesc Foguet i Manuel Molins. Barcelona: Universitat de Barcelona (Biblioteca Universitària, 1), 538 p.

Presentació

L'edició del primer volum dels *Diaris* de Ricard Salvat representa una aportació important de cara a conèixer i comprendre la personalitat d'un home de lletres i, fonamentalment, d'un director de teatre essencial en la història de la nostra cultura.¹ El primer lliurament dels seus *Diaris*, que abraça del 16 de gener de 1962 fins al 30 de desembre de 1968, Salvat va «deixar-lo parcialment fixat i editat el 2007, havent-hi incorporat alguns textos, algunes notes i fent-hi algunes modificacions».² D'entrada, es tracta d'uns *Diaris* que donen el màxim relleu a la vessant professional lligada a la seva carrera literària³ i,

1. Sobre aquest primer volum dels *Diaris*, de Ricard Salvat, han aparegut, entre altres, les següents ressenyes: Julià Guillamon: «El jove Ricard Salvat sacseja el teatre català», *La Vanguardia*, «Cultura/s», 710, 30-1-2016, p. 4-6; Hèctor Mellinas: «Humanitzar el gegant», *Caràcters*, 75-76 (primavera-estiu, 2016), p. 167; Oriol Puig Taulé: «Ricard Salvat i la seva època», *Núvol*, 21-4-1016 <<http://www.nuvol.com/noticies/ricard-salvat-i-la-seva-epoca>> [consulta: 12 de desembre de 2016]; Xavier Garcia: «Més sobre els diaris de Salvat», *L'Ebre*, 29-4-2016, p. 39; Joaquim Armengol: «Ricard Salvat, llums i ombres», *Ara*, 11-6-2016, 57; ídem: «Jo, Ricard Salvat», *Serra d'Or*, 683, novembre 2016, p. 77-78; Xavier Serrahima: «Memòria d'un temps i un país», *El Punt Avui*, «Cultura», 21-8-2016, p. 35; Manuel Cuyàs: «Enciclopèdia Salvat», *El Punt Avui*, 20-9-2016, p. 2; ídem: «Encara el diari de Salvat», *El Punt Avui*, 21-9-2016, p. 2.

2. Eulàlia Salvat: «Nota de l'editora», dins Ricard Salvat: *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2016, p. 17. Salvat hi incorpora la correspondència mantinguda amb algunes persones necessàries per tal de completar el seu perfil biogràfic, com ara Maria Aurèlia Capmany, Felip Cid, Salvador Espriu i Émile Marzé. Quant al criteri de selecció del primer recull dels *Diaris*, l'editora assenyala: «Partim d'un criteri general de màxim respecte a l'original dels anys seixanta i, en aquest cas, també al text fixat per Ricard Salvat el 2007, que vam confrontar amb els quaderns manuscrits per incorporar-hi alguns fragments que no hi constaven, però que sí que eren en algun quadern aïllat que encara no havia transcrit» (ibídem).

3. La seva novel·la *Animals destructors de lleis*, guanyadora del Premi Joanot Martorell 1959, la va adaptar al teatre amb el nom de *Nord enllà*. Amb el títol *A ninguna parte* es va estrenar a l'Aula Magna de la Facultat de Medicina de la Universitat de Granada, l'11 de març de 1962; com a *Nord enllà* ho va fer al desaparegut Teatre Calderón de la Rambla de Catalunya de Barcelona, el 26 de novembre de 1962, sota la direcció de Maria Aurèlia Capmany, pel Pequeño Teatro de Barcelona, un nom emprat per evitar problemes administratius en actuar com a companyia professional. Vegeu 28-11-1962, p. 140-141. El 10 de gener de 1961 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) ja havia dirigit una altra peça seva, *Mort d'home*, que dos anys més tard es va publicar amb un pròleg de Salvador Espriu a la col·lecció Biblioteca Raixa (núm. 64), de l'Editorial Moll, reproduït en l'edició del dietari (p. 128-130). Un altre text seu, pensat per «representar-lo davant de públics obrers» (p. 315), *No importa dónde nace*, va ser dirigit per Josep Anton Codina i es va estrenar a l'Associació Cultural de Can Clos el 1965; un any més tard, amb el títol *Allí on neixis tant se val*, el grup Art Viu de Manresa, que dirigia Lluís Calderer, el va representar. Vegeu *Assaig de Teatre*,

particularment, a la seva trajectòria teatral, amb referències i ullades a les relacions personals i de feina, i al seu compromís polític i social, en el context històric mundial, dinàmic i canviant dels seixanta, davant del qual Salvat no deixa mai de dir-hi la seva.⁴ Els aspectes vinculats a la història personal, la més íntima i familiar, queden tanmateix relegats a un segon pla.⁵

Quan comença els *Diaris*, Salvat té vint-i-set anys i es troba a la recerca d'un estatus sòlid en l'àmbit personal i professional; quan els enllesteix en té trenta-quatre i és un home casat que ha assolit fer-se ja un nom en la història del teatre contemporani. Per contextualitzar aquest primer volum dels *Diaris*, s'han de considerar les estades anteriors a Alemanya de Salvat a partir de 1956, a Heidelberg, Colònia i Aachen (Aquisgrà), on va seguir cursos sobre Sociologia, Ciències Teatral i Estètica, respectivament, a més de les visites sovintejades a Berlín per veure teatre. La memòria d'aquesta etapa alemanya prèvia, imprescindible per comprendre el seu desenvolupament professional, és recuperada en retrobar-se amb els llocs esmentats.⁶

Cinema i teatre, complement del seu nodriment espiritual

El jove llicenciat en Filosofia a la Universitat de Barcelona va complementar la seva formació acadèmica i artística amb el seu interès preferent per un tipus de cinema estranger i compromès des del doble vessant ideològic i artístic. Molt abans de la creació de les sales cinematogràfiques d'Art i Assaig a l'Estat espanyol el 1967, Salvat ja va tenir ocasió de veure *Viridiana*, de Buñuel, a casa del doctor Joan Obiols el 1962 (p. 30), un film que li produeix «una certa decepció»; tampoc no congenia amb el cinema d'Antonioni i titlla d'«exasperant, inacceptable», *L'anneé dernière à Marienbad*, d'Alan Resnais, que havia vist a París (p. 112). En canvi, tracta de «veritable prodigi» *The Criminal*, de Joseph Losey, que veu en el cineclub del Foment de les Arts Decoratives el 1964 (p. 321). En el context de desplegament de les sales d'Art i Assaig, s'entusiasma amb *Otto e mezzo*, de Fellini (p. 424), i *Persona*, de Bergmann (p. 498), i si bé considera *La mariée était en noir* com «un esplèndid exercici d'estil amb l'esplèndida Jeanne Moreau», de François Truffaut, assenyala que «és curiós de veure com s'acaba la *nouvelle vague*. Tots, tard o d'hora, d'una manera o altra, acaben entrant dins l'engranatge» (p. 494-495). Sovint Salvat es mostra molt més proper amb el treball dels directors que el dels intèrprets; és el cas d'*Il Gattopardo*, de Visconti, que veu a Heidelberg el 1964 (p. 267), en contrast amb la bona impressió global que li produeix *Paisa*, de Rossellini, vist a Berlín el mateix any (p. 287). En l'àmbit del cine comercial, expressa la seva admiració per Charles Chaplin, encara que es tracti de *La comtessa de Hong-Kong*, un producte menor (p. 431).

Salvat apareix en tot moment com un espectador format, sensible i amb criteri personal en valorar les novetats cinematogràfiques i teatrals. Així, es mostra especialment crític a l'hora d'analitzar el món teatral barceloní. La diferència entre el que proposa l'EADAG amb l'oferta del teatre professional representat a Barcelona durant aquells anys, es posa de manifest en els fulls dels *Diaris*. Quant a la dramaturgia de la segona postguerra europea, destaca el reconeixement del primer Pinter, de qui dirigeix *El portero* (p. 142), i l'aproximació crítica al Beckett dels seixanta: «En Beckett ha arribat a tal atzucac que ara em sembla que es troba en aquella situació que, per sortir-ne, ha de donar cops contra el mur del fons i si es queda amb el cap estrellat haurà de fer marxa enrere» (p. 407). Tampoc no combrega des del punt de vista literari i ideològic amb el teatre de Jean Anouilh, de qui tanmateix dirigeix *La fira d'arrambi qui pugui* en el marc del VI Cicle de Teatre Llatí (p. 228-229), però considera *The Glass Menagerie* «sense cap dubte [com] la millor obra de Tennessee Williams» (p. 265). De la recuperació escènica de

1965, p. 156-158. Sobre la valoració que fa de la seva carrera literària, vegeu 19-8-1964, p. 314-315. En aquest període va publicar també *El teatre contemporani*, 2 vol. Barcelona: Edicions 62, 1966.

4. Vegeu, per exemple, els seus comentaris sobre la Guerra dels Sis Dies (1967, p. 438), els assassinats de Martin Luther King, Robert Kennedy o la invasió de Txecoslovàquia (1968, p. 447, 456-460 i 481, respectivament).

5. Vegeu els fulls de dietari relacionats amb Núria Galobardes, la seva promesa i posteriorment dona: 5-7-1966, p. 381-382; 12-2-1967 (casament), p. 404-406; 29-7-1968 (naixement de Neus, la primera filla), p. 478-479.

6. Vegeu expressament el retrobament amb la ciutat de Heidelberg (p. 266-270).

Valle Inclán en els seixanta, en destaca el tractament de gran escriptor que l'ha tornat a emocionar en un muntatge de la companyia del Teatro María Guerrero, tot i que per a ell «[Valle] està massa lligat a la nostra realitat. És com un escriptor de l'edat mitjana: parla d'un país aturat a l'edat mitjana, i això fa que ell, que està tan identificat, que ha copsat tan bé la realitat de la qual parla, quedi de retruc com un autor de l'edat mitjana. Això explica potser que a fora no se l'entengui ni se'l valori» (p. 399). On s'esplaia probablement més a gust és en la qualificació d'aquells textos que incorporen ja alguns trets del teatre èpic; així, Buero Vallejo «ha assimilat les tècniques i la viabilitat del teatre èpic» a *El concierto de San Ovidio*, cosa que no compleix *El círculo de tiza de Cartagena*, de José M. Rodríguez Méndez (p. 171, 182), ni *Història d'una guerra*, de Baltasar Porcel (p. 319). Quant a *Una vella, coneguda olor*, de Josep M. Benet i Jornet, representada en el marc del VII Cicle de Teatre Llatí, es tracta d'una peça no «gaire sòlida, és excessivament prima, no té cap mena d'ambició. Benet no és jove en les ambicions, però ho és massa en els procediments. Ara, jo crec que Benet serà un autor de teatre. Val a dir que és molt jove, té només vint-i-quatre anys. Fa un any va guanyar el premi Josep Maria de Sagarra amb aquesta obra, vull dir que quan la va escriure encara era més jove» (p. 319).⁷

Compromís, companys de viatge. Temps de relacions

Salvat va formar part del grup selecte d'intel·lectuals i professionals de la cultura que, sense militar pròpiament en cap organització política clandestina, van mostrar una posició crítica inequívocament antifrànquista. En els *Diaris* dona notícia de la seva coneixença de personatges com els comunistes Marcos Ana (p. 74) i Pere Ardiaca, del ressò de les polèmiques declaracions del Pare Escarré a *Le Monde* (p. 244-245, 251) o de la trobada a París amb el president Josep Tarradellas (p. 427), com a mostra.⁸ Al capdavant, Salvat era un «elemento desafecto al Régimen»⁹ més que s'expressava en forma de manifestos i, en tant que company de viatge, participava en reunions i congressos de la intel·lectualitat local i europea, com el Consell Mundial de la Pau de Moscou el 1962, del qual parla amb deteniment i dels contactes que hi fa.¹⁰ Les altres estades més rellevants són les de Cuba, on coneixerà José Lezama Lima (p. 501-518), i Portugal (p. 518-538), on oferirà els primers muntatges portuguesos de Brecht fins que, arran de la suspensió d'un espectacle sobre *Castelao e sua época*, és expulsat del país el 23 d'abril de 1969.¹¹

Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960- 1968)

Salvat funda l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), amb la col·laboració estreta de Maria Aurèlia Capmany, el 1960.¹² En els primers anys de l'EADAG, el mètode de Stanislavski (a primer i segon curs), i l'aproximació al teatre èpic de Brecht i Piscator, i les seves tècniques d'interpretació (a

7. Sobre la relació de Benet i Jornet amb Salvat i l'EADAG, vegeu Josep M. Benet i Jornet: *Material d'enferroc*. Barcelona: Edicions 62, 2010, p. 17-23 i 237-243, especialment. D'altra banda, Salvat fa un sentit reconeixement de figures teatrals desaparegudes, com Raquel Meller (p. 49) o Maria Vila (p. 254), i anota la personalitat còmica de Joan Capri, a qui dirigeix en la reposició de *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila (p. 219).

8. Sobre la seva relació epistolar amb Tarradellas, vegeu Francesc Foguet i Boreu: «Epistolari Josep Tarradellas & Ricard Salvat», *Assaig de Teatre*, 73-74, 2009, p. 306-314.

9. Vegeu Francesc Foguet i Boreu: «Ricard Salvat, "elemento desafecto al Régimen" (1963-1967)», *Llengua & Literatura* (en premsa). Agraïxo al professor i amic Francesc Foguet que me n'hagi facilitat una còpia. Vegeu també del mateix Foguet: «Ricard Salvat censurat (Salvador Espriu, Bertolt Brecht, Josep M. Muñoz Pujol)», *Els Marges*, 107, 2015, p. 12-31.

10. Convidat per Josep M. Castellet, Salvat hi va conèixer escriptors com Pablo Neruda, Ilià Ehrenburg i Anna Akhmàtova (p. 51-77, 145-150). Pel que fa a aquest congrés, i en relació amb la biografia de Teresa Muñoz Lloret, Josep M. Castellet. *Retrat de personatge en grup* (Barcelona, Edicions 62, 2007), Salvat tracta el tema a «A propòsit de la gran complexitat de Josep M. Castellet», *Zerovuitresquaranta*, 198-199-200 (juliol-agost 2007), p. 42-48.

11. J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom: *Ricard Salvat*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998, p. 56.

12. Vegeu el treball d'Oriol Puig Taulé: *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Universitat Autònoma, Treball de recerca de Doctorat, dirigit per Ricard Salvat. <https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2007/hdl_2072_4348/Escola_d_art.pdf> [Consulta: 25 de maig de 2017.]

tercer curs), es converteixen en una novetat i un revulsiu en comparació amb el sistema pedagògic de l'Institut del Teatre, que dirigia Guillermo Díaz-Plaja. Sobre la relació entre les dues entitats, Oriol Puig Taulé recull al seu treball de recerca (p. 25) un full del dietari de Salvat, del 9 de novembre de 1963, que no ha estat aplegat en la transcripció definitiva del primer volum dels *Diaris*:

Aquest any ha entrat molta gent, uns trenta-cinc, i semblen molt preparats i amb ganes de treballar. N'han vingut cinc o potser més de l'Institut del Teatre. Ens han explicat que el Dr. Díaz-Plaja abans de començar el curs a l'Institut va reunir els professors i els va dir que havia vist la nostra representació de *Primera història d'Esther* al Romea, que havia trobat extraordinària. Els va renyar perquè no es donen al seu treball, alguns no s'hi lliuren prou. Es veu que algun dels professors va dir que a «A la Cúpula, si convé, es queden treballant fins a les tres de la matinada». El Dr. Díaz-Plaja va contestar «Facin-ho vostès també, qui els en priva? Quedin-se també fins a les tres, si cal». Es veu que va dir que la nostra representació havia estat de primera categoria internacional. Això ens ho han dit tots. En John Richardson m'ha dit que els ha baixat tant la matrícula. Diu que l'any passat van entrar cent vint deixebles i aquest any només trenta. No ho sé, me n'hauré d'assabentar, perquè a en John li agrada exagerar, en tot cas, si és veritat, és extraordinàriament afalagador per a nosaltres. La veritat és que la gent ens comença a conèixer. A més hi ha hagut l'èxit del Romea, que ens ha servit de molt. Però es veu que abans del Romea ja hi havia molta gent que pensava incorporar-se al nostre treball. Ja m'ho havien dit en acabar el curs passat.

Com a resultat dels contactes establerts durant la seva estada a Alemanya, Salvat és convidat a dirigir el març de 1964 *Yerma*, de Lorca, al Teatre Municipal d'Aachen (p. 263-265). Aquell mateix any coneix personalment Piscator (14/15-4, p. 275-277), assisteix a la *première* de *Der Stellvertreter* [El vicari], de Rolf Hochhuth, (23/24-4, p. 278-280), descobreix el *Marat-Sade*, de Peter Weiss, a Berlín (11-5, p. 289-290), i comprova *in situ* la manera de fer del Berliner Ensemble i les dificultats d'aplicació de la *Verfremdung* [Estranyament o Alienació] segons la interpretació d'Helene Weigel:

El seu home en va fer una teoria, d'aquesta manera de fer teatre, de la qual va voler treure un sistema i una nova estètica escènica. Suposo que ella va comprendre des del primer moment que l'antiga manera de fer teatre no podia anar més enllà, i es va plantejar fredament la possibilitat de fer-ho d'una manera diferent. És qüestió de to, de recerca d'un altre to. Veure aquestes representacions al Berliner m'ha anat molt bé. Volia saber què era, autènticament, *sur place*, això de la *Verfremdung*, i volia saber si jo també l'havia aplicat encertadament. M'ha servit i em serveix de molt: l'espectacle del *Messingkauf* em va obrir molt els ulls perquè allí es demostra fins a quin punt es fa difícil una fonamentació esteticofilosòfica de la teoria de la *Verfremdung* (12-5, p. 292).

El coneixement de primera mà de l'escena alemanya de finals dels cinquanta i primera meitat dels seixanta converteix Ricard Salvat en un professional privilegiat del teatre català i en el principal promotor d'incorporar a l'escena catalana un mètode d'interpretació escènica, inicialment reservat a les funcions de l'EADAG a la Cúpula del Coliseum, que suposa un canvi substancial en relació amb els ensenyaments impartits a l'Institut del Teatre i també amb el que va significar la pràctica escènica de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. El 1965 fa un pas endavant amb la creació de dos muntatges que certifiquen la implantació del teatre èpic a Catalunya: *Ronda de mort a Sinera*, sobre textos de Salvador Espriu, i *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, per celebrar el cinquè aniversari de l'EADAG.¹³ Amb el primer, presentat al VIII Cicle de Teatre Llatí, ben acollit i premiat per la crítica, la companyia Adrià Gual, iniciada un any abans amb *Trabajos de amor perdidos*, de Shakespeare, pren una major volada i encara com a principal repte les temporades 1966-1967 i 1967-1968, quan és acollida al Teatre

13. Vegeu Jordi Carbonell: «Teatre èpic», *Serra d'Or*, 11, novembre, 1965, p. 51-54. <http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/serra-dor-22/html/a78b7e66-aa64-11e1-b1fb-00163ebf5e63_53.html>. [Consulta: 25 de maig de 2017.]

Romea per oferir-hi una programació regular. Queden enrere els dubtes que Salvat s'havia formulat quan va representar *Santa Juana*, de Bernard Shaw, amb una bona acollida de públic i crítica:

L'obra, a mi, personalment, em feia por; temia que el públic s'hi avorri i que no resultés passada de moda. Però no sols no s'hi va avorrir, sinó que va riure i gaudir d'allò més, i això passa des del primer moment de l'espectacle. He tingut sempre un gran respecte i una gran admiració per Bernard Shaw, com a home de teatre, però des de *Santa Joana* encara n'hi tinc més. Quina força dialèctica que arriba a tenir aquest home! Em sembla que, quan trobi el desllorigador per començar a escriure *Els mals usos*, seguiré molt de prop la manera de fer de Bernard Shaw. De vegades penso si no em tanco una mica massa en Brecht. Cal buscar altres Mestres. (24-7-1963, p. 213)

Dos anys més tard, la defensa ferma pel teatre èpic, ratificada després de la seva estada a Alemanya el 1964, singularitza no només la proposta d'uns determinats ensenyaments teatrals a l'Escola sinó sobretot una formulació escènica amb què Salvat aposta fort. També reforça la formació d'una companyia, qüestionada per membres de l'Escola, que incorpora intèrprets professionals com ara Núria Espert i Lluís Torner (*La bona persona de Sezuan*), Maria Matilde Almendros i Joan Borràs (*Les mosques*) o Rafael Anglada, Carme Contreras i Paquita Ferràndiz (*Aquesta nit improvisem*).¹⁴ L'experiència, que va funcionar en la primera temporada amb l'obra de Brecht, paral·lelament a la bona acollida de la *Ronda*, no va reeixir en la segona, com reflecteix Salvat en un full dels *Diàris*.¹⁵

Salvador Espriu

Esprui i Capmany, per raons distintes, constitueixen dos puntals imprescindibles per a Salvat en la primera etapa de l'entitat. El mestratge i la presència de Salvador Espriu és constant com a assessor i particip directe de les activitats de l'escola, car, a banda dels muntatges poètics, es representa *Primera història d'Esther* (1962), s'estrena una nova versió d'*Antígona* (1963) i contribueix amb els seus textos a la formalització de *Ronda de mort a Sinera*, tots tres espectacles dirigits per Salvat. De la seva relació, se'n té constància gràcies a l'edició d'una part de la seva correspondència;¹⁶ en els *Diàris*, expressa el gran reconeixement de la personalitat intel·lectual d'Espriu, però també el seu qüestionament com a

14. De fet, Salvat ja havia comptat amb la col·laboració d'intèrprets professionals en algun muntatge anterior, en les sessions de cambra que tenen lloc el 1962 al Teatre Calderón amb *El portero*, de Pinter, en què actuen Carlos Mendy i Daniel Dicienta al costat de Manuel Nuñez, alumne de l'Escola (p. 125), i *Nord enllà*, amb la participació de Teresa Cunillé i Miquel Viader al costat d'Adrià Gual i Ernest Serrahima, dos altres alumnes de l'Escola. (p. 134, 140-141).

15. «És la meua segona temporada professional, molt llarga (pensant en Barcelona) i potser massa ambiciosa. He presentat: *Questa notte si recita a soggetto*, de Luigi Pirandello; *Adrià Gual i la seva època*, meua; *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, en un nou muntatge; *Ronda de mort a Sinera*; i *Les mosques*, de Jean Paul Sartre. Cinc obres en cinc mesos és excessiu. Tal com ho va ser l'any passat, però, mentre l'any passat va ser un gran èxit de públic, aquest any ha vingut molt poca gent. Programació massa difícil: *Les mosques*, per exemple, és una obra molt ingrata, i *Questa sera*, potser massa intel·lectual?; absència de *stars* tipus Núria Espert (aquest any vaig dir-ho a la Núria Torray, però no va poder o no va voler fer-ho). O bé la gent s'ha cansat de mi com a home de teatre, o bé no interessen els actors amb els quals treballa. Només *Ronda de mort a Sinera* ha tornat a obtenir un èxit comparable al de l'any passat. També, de vegades, penso que potser faig uns espectacles massa rigorosos, massa per damunt dels gustos menestrals del públic del Romea. Això és el que m'inclino a pensar més sovint. He fet una programació a nivell europeu, sense pensar que tinc un públic de gustos grollers i senzills. És el que em diu sempre en Rafael Anglada: he obligat el públic a passar del Biscuter al Cadillac», p. 446. Pel que fa a altres consideracions sobre el públic en relació amb l'EADAG, vegeu p. 141, 231 i 329.

16. Núria Santamaria: «La conversa civilitzada: cartes de Salvador Espriu i Ricard Salvat (1959-1965)», *Indesinenter. Anuari Espriu*, 6, 2011, p. 49-151; Ricard Salvat: «Correspondència (1960-1972), *Assaig de Teatre*, 2-3, 1995, p. 11-140. Vegeu també Felip Cid: *Correspondència de Salvador Espriu (1959-1969)*. Palma de Mallorca: Perifèrics (Debat), 2002. Vegeu també l'entrevista que Salvat fa a Espriu, «El teatro catalán III. Los inconformistas. Salvador Espriu. *Primera història d'Esther*», *La Carreta*, 1962, p. 13-14 i 28.

autor dramàtic. Sobre *Primera història d'Esther* no té cap dubte del seu altíssim valor literari, en discuteix tanmateix la seva teatralitat «en el sentit que ho pot ser Racine, en l'aspecte del moviment lingüístic» (p. 79). Tot i gaudir-ne dirigint l'obra, i reconèixer que hi ha «moments en què està molt a prop del teatre èpic» (p. 79), troba dos elements negatius en l'obra, d'una banda, que «[Espriu] no veu el llenguatge com una cosa viva, sinó gairebé com un producte de laboratori. Li falta la vibració humana del llenguatge» (p. 80), i, de l'altra, «l'exagerat narcisisme de l'obra d'Espriu. Arriba a ser excessiu, tot ho veu des del prisma del seu record i la seva sensibilitat, perquè parla tant d'ell, de la seva família, de la Maria Castelló, etc. És una obra concèntrica i closa en ella mateixa» (p. 80): Altrament, no sap com resoldre, en tant que director escènic, *Antígona*, car és «plena de tota mena de problemes. No crec que me'n pugui sortir» (p. 233). Al capdavant, l'anàlisi de l'obra i la personalitat espriuanes culminen en una sincera i punyent identificació de Salvat amb el poeta sinerenc:

L'Espriu, tan escriptor com és, no és un gran creador; de fet, no és gens un creador nat. [...] Deu ser terrible arribar als cinquanta anys i trobar-te que has arribat a la maduresa i no tens, de fet, res nou a dir. En aquests casos queda el suïcidi absolut, com en Pavese, la proximitat, com en Cela, o, en el cas d'en Salvador, tancar-se en aquest món clos: d'una o altra manera la soledat és una mena de suïcidi. I és això el que em fa por d'ell: aquesta necessitat absoluta de soledat, de cloure's en ell mateix, aquest narcisisme intel·lectual; aquesta indiferència cap a tot a priori (que després, per una estranya i sempre inesperada generositat, sap vèncer); la seva actitud escèptica, estoica, amb tota la grandesa de l'estoic, però amb tota la seva mancança fonamental. A mi em fa molta por que ens assemblem més del que podria semblar. Jo també tinc molts d'aquests defectes que veig en ell, i de vegades més exageradament» (p. 385-386).

Aquesta consideració personal i literària és feta després de l'èxit obtingut amb la *Ronda*.¹⁷

Maria Aurèlia Capmany

Si la figura i l'obra d'Espriu són inqüestionables en la història de l'EADAG del present recull dels *Diaris*, la personalitat de Maria Aurèlia Capmany, molt present i activa en el desplegament de l'Escola, ho és com a «autora, traductora, directora, actriu, professora, coreògrafa i fins i tot [de] figurinista»,¹⁸ sobretot fins a 1966. La seva estreta relació personal, però, amb Ricard Salvat no apareix del tot expressada en els *Diaris*, ni tampoc el seu gradual abandonament de l'Escola, un dels elements que permeten explicar la crisi que s'anuncia i pateix l'entitat el 1968. Es tracta d'una crisi motivada per una sèrie de factors, que alguns testimonis ja han exposat per escrit: la marxa d'alguns alumnes per discrepàncies personals amb Salvat o per la voluntat d'encetar altres projectes teatrals;¹⁹ el malestar causat en un sec-

17. En altres moments, Espriu va actuar com un autèntic mestre i assessor literari de Salvat. D'ell surt la idea de recuperar tres sainets amb què l'EADAG va participar en el Centenari del Teatre Romea, el 1964, i posteriorment en altres indrets del país: *Colometa, la gitana*, d'Emili Vilanova; *La barca dels afligits*, d'Apel·les Mestres, i *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra (p. 308).

18. Guillem-Jordi Graells: «La producció literària de M. Aurèlia Capmany. Teatre», dins Maria Aurèlia Capmany: *Obra Completa. Teatre*, vol. 5. Barcelona: Columna 1998, p. XVIII. La mateixa Capmany assenyala: «Estic segura de no atribuir-me mèrits que no tinc si dic que l'Escola va durar tots els anys que va durar gràcies a la meua capacitat de calmar els esperits i redreçar de nou un camí fet malbé» («Feliç qui com Ulisses...», dins *Això era i no era*. Barcelona: Planeta, 1989, p. 217).

19. Vegeu, per exemple, les posicions de Fabià Puigserver i Manuel Núñez: *Diàlegs a Barcelona. Fabià Puigserver- Manuel Núñez Yanowski*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, núm. 38, 1990, p. 51, 54 i 61, especialment. Puigserver, que abandona el 1964, i Francesc Nel·lo, un altre alumne de l'Escola, creen «L'Òliba» i el Grup de Teatre Independent del CIF. Vegeu Lúcia Catasús i Artís: «Francesc Nel·lo i Gorman», *Assaig de Teatre*, 22-23-24, 1999, p. 231-243 <<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/167237>> [consulta: 25 de maig de 2017]; G. J. Graells & J. A. Hormigón: *Fabià Puigserver: Hombre de Teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 6), 1993, p. 119-134, especialment; Oriol Puig Taulé: *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva escola*, treball citat, p. 216-221. Sobre la relació entre Puigserver i

tor de l'alumnat de l'Escola per la incorporació de professionals en les temporades organitzades al Teatre Romea;²⁰ el trencament de l'activa relació participativa de Capmany amb l'Escola, que es produeix poc després de dirigir *Antígona*, de Josep M. Muñoz Pujol, el maig de 1967,²¹ si bé encara col·laborarà en la reposició de la *Ronda* al Teatre Romea el 1968.²² Els desencontres inevitables dels membres de l'Escola, de caràcter personal o professional, que s'han donat a conèixer fins ara no són, tanmateix, esmentats en els *Diaris*. No en queda cap rastre documental en els manuscrits conservats? Si n'hi ha, va ser Salvat qui va decidir no aprofitar-ho per a l'edició? Ara com ara, la documentació publicada en els últims vint-i-cinc anys, de què tenim coneixement, sobre les activitats de Ricard Salvat i l'EADAG ens permeten si més no plantejar la seva història de manera més matisada i contrastada.

En qualsevol cas, l'edició dels *Diaris (1962-1968)* omplen un buit i es converteixen ja a partir d'ara en un llibre de referència de cara a abordar una època de grans expectatives culturals i gran creativitat artística, quan un director de teatre nou de trinca, com era Ricard Salvat en els seixanta, es va proposar enllaçar l'EADAG amb l'obra realitzada per Adrià Gual en el primer terç del segle xx, amb una perspectiva personal, artística i pedagògica, completament innovadora.

Enric GALLÉN

Salvat, vegeu Joan de Sagarra: «La terraza. Ricard Salvat», *La Vanguardia*, 29-3-2009, p. 10-11. Un altre membre de la primera promoció de l'Escola, Joan Montanyès, posarà en funcionament el Grup d'Estudis Teatral d'Horta el 1964, i cinc anys més tard fundarà els Estudis Nous de Teatre del Centre d'Estudis d'Expressió a Barcelona. Vegeu Enric Ciurans: «Josep Montanyès i el teatre independent», *Assaig de Teatre*, 37, juny 2003, p. 219-222 <<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145886>> [consulta: 25 de maig de 2017]. Josep Anton Codina, que col·laborarà amb els grups Alpha 63 i Nova Companyia de Barcelona, que dirigia Ventura Pons, va comptar amb Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover per promoure els seus espectacles de cabaret a la Cova del Drac del carrer Tuset a partir de 1968. Vegeu «L'aventura teatral de Maria Aurèlia Capmany», dins Montserrat Palau i Raül David Martínez Gili (ed.): *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació de la paraula*. Valls: Cossetània, 2002, p. 247-277; Miquel Àngel Peidro i Encina Verdial: «Josep Anton Codina», *Assaig de Teatre*, 12-13-14, 1998, p. 267-281 <<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145466>> [consulta: 25 de maig de 2017].

20. «Perquè hi havia uns límits que l'escola tenia i que coneixíem, però que preferíem no tenir en compte, i aquests ens explotaven sovint als nassos. Era una escola que pretenia preparar actors i actrius per al teatre comercial però que no podia oferir cap sortida des del moment que els alumnes aconseguien un títol que a més ni tan sols tenia validesa sindical. Quan els nostres alumnes s'iniciaven en l'exercici de la seva professió o havien d'esgrimir el títol que havien tret de l'Institut del Teatre o havien de fer un meritotatge a alguna companyia professional. [...] Quan, a més, en Ricard Salvat va inaugurar al Romea la Companyia Adrià Gual amb *Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, i va contractar actors de la professió vigent i va relegar els actors i les actrius que ell havia creat a nivells secundaris, sentenciava la nostra escola. Aquesta inseguretat, aquesta ambigüitat van fer grinyolar les juntures de la nostra vida col·lectiva. Els alumnes que actuaven i no cobraven se sentien estafats i no pensaven que els seus professors, ni tenien ganes de pensar-s'ho, tampoc no cobraven. Moralitat: fer feina i no cobrar és un luxe de vegades gratificant, però sempre acaba malament o, si voleu, deixant de fer la feina» (M. A. Capmany, «Feliç qui com Ulisses...», *op. cit.*, p. 219).

21. Vegeu els comentaris de Salvat al muntatge (p. 434-435) i la valoració que en fa Muñoz Pujol a *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955-1990)*. Barcelona: Edicions 62, 2009, p. 135-144. Com ja va fer Agustí Pons en la seva biografia sobre Maria Aurèlia Capmany (*Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, Barcelona: Columna, 2000, p. 174-193), Muñoz Pujol apunta també a qüestions d'ordre sentimental (p. 149-153) com un dels motius de l'abandó de Capmany de l'EADAG. En una línia semblant, Isabel-Clara Simó: *Els racons de la memòria*. Barcelona. Edicions 62, 2009, p. 32-35. Vegeu també la valoració de Salvat del paper de Maria Aurèlia Capmany a l'EADAG: «Aquella imprevisible aventura humana», dins *Maria Aurèlia Capmany*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 191-206; Oriol Puig Taulé: *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*, treball citat, p. 246-247.

22. Posteriorment, el 16-1-1969, l'Escola va muntar *Breu record de Tirant el Blanc*, de Capmany, dins el V Cicle de Teatre per a nois i noies de *Cavall Fort*.