



**JUST CORTÈS i FRANCESC FOGUET, «Lluís Capdevila,  
un dramaturg de l'exili republicà», epíleg a *La festa  
major de Gràcia / Tierra sin primavera* de Lluís  
Capdevila. Arola Editors / Teatre Nacional de  
Catalunya, 2015.**

El panorama de l'escena catalana en la dècada dels cinquanta del segle XX, en plena dictadura franquista, reclama una mirada àmplia, oberta i generosa. És cert que, a partir de 1946, el règim va autoritzar les representacions en llengua catalana en el marc d'una operació de «política cultural» per a desactivar l'idioma indígena com a «bandera de combat». L'aixecament de la prohibició del català als escenaris es va fer amb moltes reticències i limitacions, perquè els factòtums franquistes no volien ni remotament que la cultura catalana disposés de cap espai públic de prestigi. Ara bé, en paral·lel, terres enllà, els dramaturgs catalans exiliats —com el mateix Lluís Capdevila— continuaven escrivint textos dramàtics amb l'esperança de poder-los estrenar algun dia, quan retornessin a la pàtria. A l'exili, on pervivia l'ànima catalana que no havia estat vençuda, el teatre podia fer-se, malgrat tot, en llibertat.

La dictadura va posar el comptador del teatre indígena al

zero. Va prohibir l'idioma català als escenaris, com en la vida pública en general. Va obligar molts, la majoria, dels dramaturgs de filiació republicana a emprendre el camí de l'exili. Va desarticular d'arrel companyies teatrals o els va exigir de fer repertori exclusivament en castellà, com la de l'índit Enric Borràs— que tanmateix, sol·lícit, es va avenir al nou règim amb tanta desimboltura com abans ho havia fet amb els dirigents de la CNT de l'espectacle. Va impedir que tornessin de l'exili algunes personalitats il·lustres de l'escena, com l'actriu Margarida Xirgu, ambaixadora a l'Amèrica Llatina de la causa republicana durant la guerra. Va acabar de delmar la mínima estructura institucional que amb penes i treballs havia aconseguit de crear la Generalitat autònoma. Va sotmetre, en fi, el sistema teatral català a la fèrula de la prohibició, la repressió i la censura, molt demolidores en alguns casos. El mal que va fer, no cal dir-ho, va ser incalculable.

I això no obstant, els dramaturgs, de seguida que van tenir les necessitats cobertes i l'esperit mínimament serè, van posar-se a escriure. Amb una obstinació i una fe que els honora. A l'interior, clandestinament, o a l'exili, amb tota llibertat, encara que fos amb uns mitjans de difusió molt

precaris. O inexistents. A l'interior, el cas d'Espriu esdevé, segurament, el més impactant: va escriure *Antígona* el 1939 per conjurar el dolor la tragèdia de la guerra. O el de Joan Brossa, que va començar, a mitjan de la dècada dels quaranta, la seva extensa i originalíssima *poesia escènica*. A l'exili, és corprenedor l'exemple de Ramon Vinyes, que va escriure nombroses obres teatrals en català, al cor de Barranquilla (Colòmbia), en la seva inconfusible tinta violeta, mentre feia de mentor del jove i futur premi Nobel Gabriel García Márquez. O el del mateix Lluís Capdevila, heterodox i inclassificable, que, com veurem més endavant, va continuar també omplint pàgines i pàgines d'obres, la majoria de les quals romanen inèdites.

Els uns i els altres, a l'interior o a l'exili, van garantir la continuïtat necessària perquè, en un dels períodes més difícils de la cultura i del teatre català de la història contemporània dels Països Catalans, poguéssim disposar d'obres dramàtiques en la llengua que el franquisme va prohibir, va perseguir, va censurar i, en definitiva, va voler anihilar. Aquest repertori, tret d'algun cas, és encara molt poc conegut i massa ignorat, tot i el seu alt valor històric i teatral, que directament o indirectament reflecteix la

situació anòmala d'una escena que també va patir l'intent de genocidi cultural del franquisme —que alguns encara s'entesten a negar i fins a justificar i tot. Al cap de tants anys, potser ja seria hora que l'escena catalana —o almenys la que rep diners públics— es preocupés per recuperar aquest patrimoni teatral, tant en l'àmbit de l'edició com en el de l'escena.

Sigui com vulgui, mentre Josep Maria de Sagarra es tornava a guanyar, a partir de 1946, el lloc preeminent de què havia gaudit en la preguerra, altres dramaturgs, com ara Salvador Espriu, Joan Brossa o Manuel de Pedrolo, escrivien en silenci, per necessitat o per acte de servei, sense cap seguretat que les seves obres poguessin ser estrenades en un futur immediat. El Teatre Romea, l'únic local estable de programació en català, es va empantanegar en un repertori d'anar per casa, una mica tronat, moralment correcte, tot i alguns títols destacables com ara *La fortuna de Sílvia* i *Galatea*, del mateix Sagarra, estrenades el 1947 i el 1948 respectivament, sense èxit ni de crítica ni de públic. A *El teatre contemporani* (1966), el director d'escena i teòric Ricard Salvat, una de les veus més combatives del moment, feia una valoració molt dura

de la situació del teatre professional català des de 1946, segons la qual la majoria de les obres que s'hi havien estrenat era «d'una qualitat literària ínfima, fins a arribar a ser insultant pensar que s'hagin pogut estrenar. Si afegim que tals obres són sociològicament defugidores de la més mínima visió de la realitat, veurem fins a quin punt és desesperançada la realitat viva del nostre teatre, i si recordem que el teatre català, per les circumstàncies històriques i socials que ara no podem exposar, no ha pogut crear un règim de treball normal, comprendrem que el nostre teatre hagi arribat a l'atzucac en què es troba en aquest moment: o morir o començar totalment de nou».

A despit d'un repertori més aviat deplorable, és de justícia reconèixer els mèrits més o menys valuosos que té l'obra d'autors programats aleshores al coliseu del carrer de l'Hospital, com ara Carles Soldevila, Xavier Regàs, Lluís Elias i, fins i tot, tal com va raonar Xavier Fàbregas a *Història del teatre català* (1978), el tàndem Josep Comas Tàpias i Santiago Vendrell, conreadors del melodrama edificant. De poc van servir, d'altra banda, les estrenes aïllades al Romea, en règim de teatre de cambra, de textos de Ramon Folch i Camarasa (*Aquesta petita cosa*, 1955) o

de Josep Maria Espinàs (*És perillós fer-se esperar*, 1958), dos joves autors que no farien carrera en el teatre. No hi va haver tampoc gaires alternatives per incorporar traduccions, prohibides de primer per la censura i molt vigilades després. Entre el tancament hermètic de fronteres, les traves persistents de la censura i les seves dificultats estructurals endèmiques, el teatre català «feia retxes dins s'aigo», com diuen els mallorquins.

Així i tot, malgrat aquestes condicions hostils, en els marges i sense fer gaire fressa, s'anava gestant una «nova dramaturgia» amb títols tan significatius com ara *Primera història d'Esther* (1948), de Salvador Espriu; *La xarxa* (1953), de Joan Brossa; *Ball robot* (1954), de Joan Oliver; *Un home entre herois* (1956), de Rafael Tasis; *Parasceve* (1957), de Blai Bonet; *Homes i No* (1958), de Manuel de Pedrolo; *L'home de l'aigua* (1958), de Francesc de Paula Burguera; *Tu i l'hipòcrita* (1959), de Maria Aurèlia Capmany; *Els condemnats* (1959), de Baltasar Porcel, o *No n'eren deu?* (1960), de Martí Domínguez, per citar-ne només alguns, sense cap voluntat d'exhaustió. Els referents estètics d'aquestes peces cal buscar-los —*grosso modo*— en el mite, l'existencialisme, l'absurd o

l'avantguardisme que, de manera indirecta i fins subliminal, reflectien les misèries i penúries d'una societat sotmesa a una dictadura implacable. En conjunt, es tracta d'una dramaturgia que enriqueix considerablement el panorama devastat de la postguerra als Països Catalans i, a empentes i rodolons, feia possible establir un mínim enllaç de continuïtat amb el període anterior a la desfeta i, al cap i a la fi, una esperança en les possibilitats de futur.

Fora del circuit professional, gairebé limitat a un Romea en estat vegetatiu, el 1955 es va constituir —com és sabut— una de les empreses teatrals més renovadores d'aquells anys: l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Fundada a redós del Cercle Artístic de Sant Lluc, l'ADB es proposava de dignificar i renovar l'escena catalana amb la formació d'una companyia no professional, ben preparada artísticament, mantinguda amb diners de la burgesia més o menys catalanista. Seguint els models de Le Grenier de Tolosa i el Piccolo Teatro de Gènova, l'ADB volia oferir, com va apuntar Jordi Coca a *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)* (1978), «representacions del teatre més noble». Distingint-se de l'escena amateur de l'època, es guiava per un «teatre d'art»

que programés un repertori de textos de prestigi, clàssics i contemporanis, originals i traduccions, i que dugués a terme representacions públiques en llengua catalana en unes condicions artístiques dignes.

Presidida pel prestigiós historiador Ferran Soldevila, l'equip directiu de l'ADB va ser integrat per persones significades de la intel·lectualitat catalana com ara Josep Maria Millàs-Raurell, Joan Oliver, Rafael Tasis o Joan Triadú, entre d'altres, i acollí també les joves vocacions teatrals de formació i orientació diversa: Jordi Sarsanedas, Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat o Miquel Porter i Moix. En una conjunció explicable per l'època, aquest projecte disposà, doncs, de la complicitat cívica d'un important sector de la burgesia i de les joves promeses del catalanisme intel·lectual d'esquerres. Dirigit successivament per Lluís Orduna, Pau Garsaball, Montserrat Julió, Jordi Sarsanedas i Frederic Roda, va ser aquest darrer el qui va insuflar a l'entitat semiclandestina l'impuls definitiu. Si no podia ser un projecte de *teatre nacional* amb tots els ets i uts, en va constituir un bon «substitutiu» o «simulacre» —l'actual Teatre Nacional de Catalunya l'hauria de tenir, en aquest sentit, molt més



present. En bona part gràcies a l'empenta de l'ADB, es va crear en el seu si el Teatre Viu el 1959, capitanejat per Miquel Porter i Ricard Salvat, i, sobretot, ja com a iniciativa independent, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual el 1960, amb Maria Aurèlia Capmany i el mateix Salvat al capdavant.

Només en la dècada del cinquanta, l'ADB va estrenar —i atenció a la llista de noms, perquè és ben representativa d'una alta concepció artística del teatre— clàssics internacionals (Carlo Goldoni, Ben Jonson, Alfred de Musset, Anton Pàvlovitx Txèkhov, George Bernard Shaw, William Shakespeare, Molière), autors contemporanis estrangers (Jean Giraudoux, Paul Claudel, Gino Pugnetti, Terence Rattigan, Francis Jammes, Eugène Ionesco) i dramaturgs catalans, tant «clàssics» (Francesc Camprodon, Emili Vilanova, Joan Maragall, Santiago Rusiñol) com «contemporanis» (Carles Soldevila, Josep Maria Millàs-Raurell, Joan Oliver, Ferran Soldevila, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Blai Bonet, Ramon Folch i Camarasa). Un plantejament eclèctic, que barrejava tradició i modernitat, i que s'acostava a allò que —ara sí— en podríem dir un

«repertori nacional», en què, al costat de grans noms de l'escena universal, no hi faltava, com és lògic i natural, una presència important d'autors catalans.

Llevat d'aquesta iniciativa teatral que maldava per mantenir-ne dignament la continuïtat, amb uns mitjans i un abast limitats, la situació del teatre català arribà, a final de la dècada, a uns extrems tan insostenibles que l'escriptor Néstor Luján, des de les pàgines del setmanari *Destino*, va denunciar el 1959 el nivell deplorable de degradació en què es trobava la seu més estable de l'escena professional catalana, és a dir, el Teatre Romea, dominat pel *showman* Joan Capri. Amb un punt d'hipèrbole, Oliver va replicar a Luján en una carta al director, publicada també a *Destino*, en què —reprement el fil de la preguerra— denunciava els dèficits i les mancances del teatre català («el estado de miseria moral») i en suggeria la necessitat d'un redreçament vivificador que el dignifiqués i l'elevés culturalment: «La escena catalana profesional de hoy es un subproducto sin nivel literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones pesan bien poco). Empresarios, autores y actores parece que se han confabulado para denigrar un teatro ciertamente joven y

modesto, pero que, por lo menos, cuenta con una docena de nombres dignos de respeto. En los últimos decenios la decadencia ha sido vertical, vergonzosa». Òbviament, per raons de censura, Oliver no en podia exposar, de manera oberta i notòria, *totes* les causes.

Altres intents de redreçar o reorientar la situació del teatre català amb una voluntat modernitzadora van tenir una incidència i una vida més efímera. Al País Valencià, el grup Teatre Estudi de Lo Rat-Penat (1956-1962) —una entitat que anys més tard abanderaria l'anticatalanisme més irracional— va esforçar-se a renovar, sense aconseguir-ho, l'esclerotitzada escena valenciana amb l'estrena —en règim de teatre de cambra i en català— de nous autors (Francesc de Paula Burguera, Martí Domínguez i Rafael Villar) i alguna traducció de teatre estranger contemporani (Jean Cocteau). A les Illes, la Companyia Artis va acaparar l'escena mallorquina amb un repertori de teatre costumista, del qual despunten noms com ara Pere Capellà, Martí Mayol, Joan Mas, Xesc Forteza o Antoni Mus. En contrapartida, els dramaturgs més joves —Blai Bonet i Baltasar Porcel, als anys cinquanta, seguits després per Joan Soler i Antich, Guillem d'Efak, Jaume Vidal Alcover o

Xesc Barceló— es van instal·lar a Barcelona a la recerca d'uns ambients més airejats, oberts i liberals. A la Catalunya Nord, finalment, cal esmentar el nom de Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol), autor de *La set de la terra* (1955). Com diagnosticava Joan Fuster en el paper «Consideracions sobre la situació del teatre valencià» (1959), que podem fer extrapolable i tristament actualitzable al conjunt dels Països Catalans —amb els matisos que calgui i en intensitats diverses, de menys a més en els tres grans focus escènics: Barcelona, Mallorca i València—: «La veritat és que els valencians mai no hem tingut un teatre "normal" —ni en producció literària ni com a empresa comercial— en la llengua del país. Des que s'iniciaren, fa poc més d'un segle, els intents de crear i d'estabilitzar un teatre pròpiament valencià, tots els esforços realitzats han hagut de desplegar-se, sempre, en unes condicions de precarietat bastant greus. I encara que es poden recordar etapes en les quals semblava que la situació millorés, també en última instància tot acabava en un retorn desil·lusionat a l'atonía».

A l'exili, en canvi, dispersats per diversos continents, els dramaturgs catalans van persistir a escriure i fins van

aconseguir estrenar alguns dels seus textos durant la dècada dels quaranta i cinquanta. Entre les estrenes més memorables d'aquells anys, podem citar: *Els camins d'Antígona*, d'Ambrosi Carrion (Buenos Aires, 1940); *El cercle de la por*, de Ferran Canyameres (París, 1948); *Nit d'embruixament*, d'Ambrosi Carrion (París, 1950); *La festa major de Gràcia*, de Lluís Capdevila (Toulouse, 1953), una de les obres que editem en aquest llibre; *Un home entre herois*, de Rafael Tasis (Mèxic, 1956), i *Vendaval*, d'Odó Hurtado (Mèxic, 1958). En poques paraules: el fet d'escriure teatre i, si es podia, representar-lo en terra d'exili era una manera de reforçar el sentiment d'identitat col·lectiva i d'exercir a lloure la catalanitat, sense les limitacions estructurals i mentals que imposava el totalitarisme franquista.

A la llum dels textos conservats, és lícit parlar d'una «dramatúrgia de l'exili republicà»? Fins a un cert punt sí, encara que, ben sospesat, el corpus d'autors i textos sigui més aviat reduït: aniria des d'alguns noms, ja en actiu abans de 1939, com ara Ambrosi Carrion, Ramon Vinyes i Lluís Capdevila, fins a les incursions teatrals d'escriptors procedents d'altres gèneres com ara Josep Carner (*El Ben*

*Cofat i l'Altre*, 1951), Agustí Bartra (*Octubre*, 1951; *Odisseu*, 1953; *La noia del gira-sol*, 1955; *Cora i la magrana*, 1956; *El tren de cristall*, 1963) o Mercè Rodoreda (*Un dia*, 1959), tot passant per algun debutant com ara Ferran Canyameres (*El cercle de la por*, 1948), entre d'altres. Difícilment, a desgrat de tractar-se d'escriptors de fermes conviccions republicanes, poden incloure's en aquesta categoria la dramaturgia escrita a l'exili de Roc Boronat, Josep Roure-Torrent i —tret de *Vendaval*— Odó Hurtado.

Sense entrar en detalls, podem generalitzar que la literatura dramàtica dels exiliats catalans es caracteritza per una gran diversitat d'estils, temàtiques i tendències, sense que hi hagi —llevat d'algun cas— una voluntat renovadora des del punt de vista estètic o artístic. Temàticament, cal destacar, en primer lloc, les peces que, de manera més o menys explícita, al·legòrica o simbòlica, van tractar les circumstàncies de l'exili: *Arran del mar Caribe* (1944), de Vinyes, una expressió tant de l'enyor de Catalunya com de l'atracció / rebuig respecte a la terra d'acolliment; *El Ben Cofat i l'Altre*, de Carner, que es fa ressò del «descobriment d'Amèrica» des d'un registre liricomitològic; el quartet de la

tercera secció de l'*Odisseu*, de Bartra, també en una clau similar, i, des del costumisme, com tot seguit veurem amb més detall, *La festa major de Gràcia*, de Capdevila, que exposa la situació difícil dels refugiats catalans a França durant la Segona Guerra Mundial.

En segon lloc, un altre dels temes abordats en els textos que es conserven, també d'una manera directa o indirecta, i fins i tot per analogia, és el de la Guerra i la Revolució de 1936-1939 i, com a derivació, l'exili: des de *Vendaval*, d'Hurtado, i *Nit d'embruixament* i *L'àngel negre*, totes dues de Carrion, fins a *El cercle de la por*, de Canyameres, o *Un home entre herois*, de Tasis, passant per *Pescadors d'anguiles*, de Vinyes, tot i que en aquest cas el teló de fons és la Segona Guerra Mundial, i *Un dia*, de Rodoreda, la referència històrica de la qual esdevé molt lateral. No deixa de ser sorprenent, tot i que de segur que hi ha textos que encara desconeixem o que potser ja no podrem recuperar mai més, que la literatura dramàtica de l'exili, a diferència de la novel·la, no abordés —a banda d'algunes excepcions molt marginals, com per exemple algunes peces breus, en llengua castellana, de Capdevila mateix— una experiència tan traumàtica, que molts catalans van patir en la seva

pròpia pell, com els camps de concentració.

Un dels escriptors més insignes i singulars de la dramaturgia catalana de l'exili republicà és, precisament, Lluís Capdevila (Barcelona, 1893-Andorra la Vella, 1980). Val a dir que, si bé avui dia el seu nom és desconegut pel gran públic, això es deu, al nostre entendre, al fet que —com s'esdevé amb la immensa majoria dels seus companys de ploma— l'exili, la carena del qual mai no va remuntar, li va estroncar la trajectòria professional i el reconeixement de què gaudia fins a l'ensulsiada. I és que, abans de 1939, l'escriptor Lluís Capdevila és conegut amb escreix pel públic barceloní, si més no d'un sector molt específic: les classes menestrals i populars, assistents habituals del teatre que es representa en els escenaris del Paral·lel i lectores fidels d'una certa mena de novel·les i de les capçaleres populars, deganes de la premsa nostrada, *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, de les quals Capdevila n'és el director i un dels principals redactors. Igualment, el nostre autor, en aquest cas pel seu paper com a enllaç de la Resistència i com a col·laborador del maquis, les després anomenades «Forces Franceses de l'Interior», també és una figura prou important als



primers anys de la dècada dels quaranta entre el cercle de refugiats que, al sud de França i a la Catalunya Nord, en la zona no ocupada pels nazis, combaten per l'alliberament de França i, de retruc, de l'Estat espanyol.

Anem a pams, però, perquè, com Capdevila mateix ha deixat escrit, l'home no té només una vida, sinó moltes vides i el nostre personatge, que al llarg de la seva existència gairebé fa tots els papers de l'auca, exemplifica com pocs aquesta sentència. Primogènit d'una família benestant que ben aviat, quan Capdevila encara és adolescent, acaba en la ruïna, la seva vida pública podem resseguir-la des de mitjan 1910, als disset anys, moment en què protagonitza una romàntica fugida a París, perquè el seu pare el vol posar a treballar de dependent de comerç i ell vol ser pintor. A París, sembla que hi coneix Picasso, Max Jacob, Modigliani, l'escultor Manolo, Rubén Darío, etc., i se li desperta la vena poètica, és a dir, canvia els pinzells per la ploma. Quan, al cap d'uns mesos retorna a Barcelona, el verí de la literatura ha fet estralls sobre la seva persona. Torna, sí, però convertit en «artista» i vivint i experimentant en primera persona l'experiència de la bohèmia. Amb això volem dir que posa —vesteix i actua—

com a artista: usa barret d'ales amples, deixa créixer abundantament els cabells, gasta pipa i monocle i es guarneix amb una xalina i amb un immens abric de l'època romàntica. Viu de nit, freqüenta teatres, cafès-concert i bars que gaudeixen d'un característic catxet artístic com el «Lion d'Or» i s'introdueix en paradisos artificials com l'absenta i les drogues. Ras i curt: Capdevila és el màxim —si no l'únic— exponent de la bohèmia simbolista parisenca trasplantada a la Barcelona dels feliços anys deu, una ciutat burgesa de dia, però que també gaudeix, en aquests anys, i encara més arran de la neutralitat espanyola en la Gran Guerra, d'una exuberant vida nocturna i marginal, en particular en el triangle del vici que conformen les Rambles, el carrer Nou i el Paral·lel. No exagerem. Els adjectius amb què es descriu Capdevila en els òrgans de premsa coetanis posen de manifest aquest vernís literari, maleït, amb el qual es vesteix el personatge. El diari *El Poble Català* l'anomena, per exemple, «Verlaine en la seva juvenesa» i «Lord Byron, en la seva joventut». I, tot plegat, amb la particularitat que ja en aquests primers instants de la carrera artística Capdevila també s'interessa pel teatre i pels escenaris. Primer de tot, mitjançant la seva participació en capçaleres com *Joventut Teatral*, *Talia Jove*, *De Tots*

*Colors* i *El Teatre Català*, i, tot seguit i ja com a dramaturg novell, establint relacions amb alguns cercles de teatre amateur, per exemple, l'Ateneu Obrer del Districte III, on estrena, l'abril de 1912, una de les seves primeres peces escèniques, *El Madrigal*.

Malgrat això, ben aviat, la bohèmia simbolista, purament esteticista, del primer Capdevila es transforma en un tres i no res en una bohèmia refractària políticament compromesa i no exempta d'un cert component trinxeraire i brivall. Diverses circumstàncies concorren a aquest fet: la progressiva ruïna familiar; l'abandonament de la llar i el descobriment efectiu dels baixos fons ciutadans, de la misèria i la fam i dels ambients i estaments marginals —les nits del Paral·lel i del Districte cinquè i de les Rambles de vora el mar, i la troballa de personatges de condició i trajectòria similars, que acaben per afaiçonar un lumpenproletariat artístic, un grup heterogeni o, millor, diversos grups i grupuscles interrelacionats, el nucli de cohesió dels quals és el «Bar del Centro». Pel que ara i aquí ens interessa, direm que, des d'aquest moment, Capdevila, per anar fent la viu-viu, escriu, i tant en català com en castellà, a tot arreu on li accepten col·laboracions:

òrgans humorístics i satírics com *La Pepa*, *Nanu* i *Papitu*; capçaleres polítiques extremes, d'un republicanisme ferotge i abrandat com *El Intransigente*, *Los Miserables*, *El Insurgente*, *Energía* o *La Discusión*; magazins i setmanaris literaris i culturals com *La Ilustracion Artística*, *La Actualidad*, *Arte & Sport* i *Bohemia*, i també en algunes empreses editorials que exploten l'erotisme quan no obertament la pornografia com *KDT*, *Barcelona de Noche*, *El Caloyo* o *Color*. I, és clar, hi conrea tots els gèneres: textos creatius, cròniques, comentaris d'actualitat, articles polítics, textos humorístics i també crítiques teatrals, que conjumina amb la publicació, aquí i allà, sobretot en col·leccions efímeres, de les primeres obres de creació: contes, narracions i algunes peces per al teatre. D'aquesta dècada, i quant a les obres que veuen la llum, podem destacar la primera de les proses que escriu i que li publica la *Il·lustració Catalana*: *La balada de les set germanes* (1912), així com la narració *Rosa de pasión* (1916) i la sèrie de fascicles de la col·lecció *Barcelona en película* (1916-1917), publicats de manera anònima. En el camp escènic, allò que paga la pena de ressaltar és la seva coneixença amb qui esdevindrà al llarg de la segona i la tercera dècades de segle el dramaturg més popular del Paral·lel,

Josep Amich i Bert, «Amichatis», l'autor de capçalera de Josep Santpere i les seves temporades estables de vodevil català, primer al Teatre Nou i posteriorment al Teatre Espanyol. Perquè Capdevila, de més a més de signar amb l'«Amichatis» un parell de peces breus, té els primes èxits, en els escenaris professionals, amb dues obres escrites en col·laboració amb Manuel Fontdevila que imiten les creacions escèniques de factura similar sobre els baixos fons ciutadans en què comença a excel·lir el lleidatà: *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), estrenades també per Josep Santpere al Teatre Nou del Paral·lel.

Tot amb tot, la vida del Capdevila d'aquests dies continua essent atzarosa, digna de ser novel·lada. Escriu, de manera anònima, sense signar els textos, en infinitud de capçaleres periòdiques. Per delictes de premsa, és a dir, per alguns articles que publica en el diari *Los Miserables* i per alguns enfrontaments armats amb adversaris ideològics, va a raure, en un parell de curtes estades, a la presó. I, també, per necessitat, en diverses ocasions, fa de «negre» per a altres escriptors, o, dit altrament, escriu textos i obres que altres —el regidor republicà Casimir

Giralt, obscurs periodistes com Ubaldo Carrera o Jaume Elias— signen com a pròpies, a vegades a canvi del sopar, és a dir, d'acord amb la llegenda, per dos ous ferrats. Ben interessant resulta, pel que fa a aquests primers temps i a algunes d'aquestes facècies i aventures de joventut, el que explica l'autor en els dos primers volums de les seves memòries: *L'alba dels primers camins* (1968) i *De la Rambla a la presó* (1975). Ara bé, com que la situació no sembla que sigui sostenible i Capdevila, a poc a poc, s'ha anat fent un nom i un cert prestigi en alguns ambients populars, l'autor decideix dir adéu a la bohèmia i fer un pensament, és a dir, fer de l'escriptura el seu *modus vivendi*. Curiosament, val la pena de posar-ho de manifest, en el marc d'un sistema cultural hostil en què molt pocs poden esdevenir professionals de la ploma, Capdevila se'n surt. En el primer volum de les memòries suara esmentat, ell mateix ens ho fa avinent: «a Catalunya havies realitzat allò que a Catalunya és un miracle: viure de la literatura». Com ho aconsegueix? Doncs, produint de tot a cor què vols, compaginant diferents disciplines de la cultura de masses i, com no podia ser d'altra manera, escrivint tant en llengua castellana (especialment, en l'àmbit de la premsa periòdica) com en llengua catalana (majoritàriament,

novel·les i teatre) i participant, a més a més, no tan sols de la vida cultural del país, sinó també en l'esfera política, combatent activament la Dictadura de Primo de Rivera. Així, en un primer moment, el seu nom l'hem d'associar de manera assídua i continuada a diverses capçaleres republicanes d'expressió espanyola com *El Resumen*, *La Aurora*, *El Progreso*, *La Nación*, *La Publicidad*, *La Tarde*, *La Prensa* i *La Jornada*, fins que l'any 1923 fa el salt a les capçaleres d'expressió catalana del llibreter Antoni López, *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*. Des d'aquestes dues plataformes, el seu nom es popularitza enormement i aquesta circumstància li obre a pleret les portes, no tan sols a participar cada vegada més en les estrenes de l'escena comercial, sinó també a l'escriptura de textos de tota mena —proses, novel·les, narracions—, així com traduccions i adaptacions diverses que en bona part li publica el vell López, però que també ven a un o altre editor ocasional dels que ara, a mitjan dècada dels vint, comencen a proliferar, gràcies a l'èxit d'algunes col·leccions de novel·la curta com «La Novel·la d'Ara», «La Novel·la Nova», «Els Contistes Catalans», etc., i a l'establiment d'iniciatives com la Diada del Llibre, a partir de 1926, en què Capdevila es fa un munt de signar exemplars

de les seves obres.

Una simple dada ens donarà una idea del que estem dient, d'aquesta evolució del personatge d'autor minoritari a autor popular per al gran públic i, en particular, de l'enorme popularitat que de seguida assoleix el personatge: només en aquesta tercera dècada de segle, Capdevila publica i estrena, en alguns casos en col·laboració amb altres autors com ara Casimir Giralt i Víctor Mora, una quarantena llarga d'obres de creació, de tot tipus i mena. Per exemple, i si ens fixem primer de tot en els textos que estrena en diferents escenaris teatrals no tan sols barcelonins, sinó també en alguns casos, madrilenys, trobem obres líriques, sobretot sarsueles i operetes, com *La maja de los lunares* (1920), *S. M. el Dólar* (1921), *La cançó de la Rambla* (1923), *Los mosqueteros del rey* (1923) i, més endavant, *Dolly* (1927) o *El aguilón* (1928), de més a més de la ben coneguda i molt popular *Cançó d'amor i de guerra* (1926); obres més personals i ambicioses com *Les flors de la guillotina* (1925) i *El ídolo de carne* (1926) i, encara, diferents peces en els límits de la comèdia burgesa, per a l'escenari del Novetats, com *Marcel o el triomf de la poesia* (1927) i *El rei per força* (1928), al costat de la publicació



d'un assaig teòric amb un títol ben explícit: *El teatre del poble* (1926), sorgit d'una conferència que l'autor va fer a l'Ateneu Enciclopèdic Popular. Si ens atenim a les obres editades, hem de destacar les proses, majoritàriament confegides a partir de textos publicats abans en la premsa periòdica, *Las mujeres, la noche y el amor* (1925), *Barcelona, cor de Catalunya* (1928) i *La pecadora* (1931), al costat dels quals també treuen el cap unes quantes novel·les i narracions entre les quals destaquen *Venus i els bàrbars* (1928) i, sobretot, una de les seves obres més populars, *Memòries d'un llit de matrimoni* (1926), la qual en poc més de vuit anys esgota fins a cinc edicions, amb un tiratge que, segons ens diu Capdevila mateix, depassa els vint mil exemplars.

Aquesta activitat genuïnament professional de l'escriptor ens la fa avinent Capdevila mateix en un fragment que pertany, precisament, a aquesta darrera obra i en què es fa referència a un personatge de nom «Salvador» que no és res més que el seu «alter ego»: «Salvador escrivia unes coses deliciosament inútils, per a guanyar-se uns grapadets de monedes de plata [...] Salvador escrivia comèdies —que a vegades veia representades—, novel·les —que venia per

una misèria a qualsevol editor—, articles, tot lo que es presentava. Ell, el pobre home, hauria volgut tenir cura en especialitzar-se, en no escriure de tot lo que es presentava, però, era tan cara la vida! I se n'anaven tan ràpidament aquelles monedes de plata guanyades amb tants afanys! [...] Ell també, com les dones que venen el seu cos, viu d'un comerç efímer i banal [...]. El nom! La glòria!». Un nom i una glòria que s'acaba de fer l'autor de *Memòries d'un lilit de matrimoni* a final de la dècada i a començament de la següent, tal com abans hem avançat, combatent la Dictadura de Primo de Rivera i participant, per tant, en l'adveniment de la República, amb la ploma i la paraula, això és, entre altres experiències, anant setmana rere setmana de gira per Catalunya a fer conferències, a priori de contingut cultural, però a l'hora de la veritat de component marcadament polític, per tot d'indrets i contrades del Principat. Perquè, aquests, els anys de la dècada dels trenta, són uns temps d'una gran efervescència política en què, per això mateix, minva notablement la producció creativa de Capdevila, ocupat i preocupat per la consolidació del nou règim des de les pàgines, ara, de diaris i setmanaris com *El Liberal*, *El Día Gráfico*, *L'Opinió*, *La Rambla*, els madrilenys *Nuevo Mundo*,

*La Voz i Nueva España*, i, sobretot, *La Humanitat*, l'òrgan diari de la política del futur president Companys, del qual Capdevila, als primers temps, és un dels principals redactors i ben aviat, durant un breu període, el director. Entre les obres principals de creació d'aquests anys podem esmentar una peça lírica, *La falç al puny* (1931), estrenada al Teatre Nou; un parell de proses confegides a partir de textos de tarannà polític publicades abans a la premsa, *Per la justícia i per la llibertat* (1932) i *Té la paraula el senyor...* (1933); la novel·la, de tall autobiogràfic, *Home d'amor i d'aventura* (1935); el llibre de narracions *La bella i el monstre* (1936), i dues peces de teatre que només gaudeixen dels honors de l'edició, però no de l'estrena, si més no professional: *14 d'abril, claror d'alba* (1935) i *Adriana i l'amor* (1935).

L'alçament militar de 1936, però, ho fa anar tot en orris. Capdevila, davant de la insurrecció i l'ambient dels primers dies a Barcelona, decideix marxar voluntari amb la Columna Macià-Companys al front d'Aragó, a Alcanyís, indret des del qual, exercint de Comissari de Premsa i Propaganda, veu el desenvolupament de la guerra en segona línia, tal com s'observa en les cròniques i

narracions que escriu per a diferents mitjans, *Amic*, *Meridià*, *La Rambla*, *Mi Revista*, *Moments* i, sobretot, *La Humanitat* i que, de seguida, es converteixen en el volum *Diari de guerra* (1937). No són les úniques obres de creació que publica o dona a conèixer durant la contesa. A l'escenari del Poliorama, al maig de 1937, s'hi representa una obra de temàtica social, *Crim de mitja nit* i, un any després, al maig de 1938, i en el mateix escenari, aleshores ja anomenat Teatre Català de la Comèdia, una altra obra escènica de caràcter poemàtic, *Poema de Nadal*, mentre que una tercera obra, aquesta plenament abocada a les circumstàncies del moment, *Nadal en temps de guerra* (1938), es publica a les pàgines de la revista *Catalans!* i unes altres dues, també circumscrites en la realitat de la rereguarda i de la fugida endavant, a París, d'alguns catalans que no combreguen amb el règim republicà, *La crida del bosc* (1938) i *Les trinxeres de París* (1938), si bé no arriben a estrenar-se, són les guanyadores, respectivament, del primer premi del Concurs de Teatre de Guerra de la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya i, aquesta segona, que avui es troba perduda, *ex aequo* amb una peça de Josep Roure-Torent, del Concurs de «Teatre de Xoc» organitzat pel periòdic *La*

## Rambla.

Arriba, però, la desfeta. D'ara endavant, la vida de Capdevila encara sembla més una pel·lícula trepidant: el febrer de 1939 creua la frontera i s'exilia a França; gràcies a la coneixença del president de la Cambra de Diputats, Edouard Hériot, aconsegueix una *autorisation de séjour* i s'estalvia la dramàtica experiència dels camps de concentració; després d'una breu estada al centre d'acolliment, en una de les famoses casernes de bombers que hi ha a Toulouse per als intel·lectuals catalans refugiats, s'instal·la, aquell mateix mes d'agost, a l'Ariège, a Ax-les-Thermes. Ben aviat, sorgeix l'oportunitat de marxar, com fan bona part dels intel·lectuals catalans i espanyols refugiats, cap a Xile i Mèxic, però Capdevila prefereix romandre a Ax, a tocar de la frontera amb Andorra i de Catalunya, des d'on comença a col·laborar, a les ordres de la Resistència, amb el maquis, al Comitè Regional de l'Ariège. Amb el nom en clau de «Gerard Saint Sauveur» i mercès als seus contactes amb refugiats, s'informa de la presència de forces armades espanyoles i de la Gestapo a la frontera andorrana, esbrina com passar d'un país a l'altre per la muntanya i, pel fet que la Resistència camufla gent

arreu, entra a formar part, com a informador, d'un grup armat que, des de l'anonimat i l'ombra, realitza sabotatges i atemptats. No resulta estrany, per tot plegat, que Capdevila, la primavera de 1944, col·labori directament —conquerint pobles com Foix i Ax mateix i entrant en batalla amb les forces nazis, ara ja a plena llum del dia— en l'alliberament d'aquest territori i que, per aquests dies, com abans apuntàvem, sigui un dels homes del moment a la zona: recorre el territori francès fent mítings, xerrades i conferències; ningú no pot passar al Principat sense un *laisser passer* signat per ell; se li obren les portes de Ràdio Toulouse núm. 1, on cada nit, a un quart de dotze, té una emissió en llengua catalana per als catalans de l'exili i els de Catalunya; dirigeix el setmanari *El Poble Català* (1944-1945), etc.

I, tanmateix, l'alliberament de França resulta, ben aviat, una estafa per als refugiats espanyols, perquè De Gaulle vol acabar —i ho aconsegueix— amb els guerrillers, massa esvalotats, massa independents. Les *Forces Franceses de l'Interior* són desarmades i dissoltes, i les emissions de Ràdio Toulouse, suspeses. Capdevila, decebut i fastiguejat de la política francesa d'interessos roïns, retorna a Ax. De

seguida, s'adona que la llibertat de França no implica, automàticament, tal com ell i tants altres refugiats esperaven, la de Catalunya, la de l'Estat espanyol. Ara bé, aquesta lluita contra l'opressor i el coneixement directe de l'actuació dels maquis el reflectirà Capdevila en algunes obres d'exili i, com de seguida veurem, és present, també, en una de les que aquí editem, *Tierra sin primavera*. Perquè, de més a més de tota aquesta activitat subversiva, tot al llarg de l'exili, gairebé des del primer dia, Capdevila no deixa de col·laborar en capçaleres —de la França ocupada mateix, moltes de les quals clandestines, i del continent americà— que accepten la seva col·laboració: *Catalunya* (Buenos Aires), *El Poble Català* (París), *Era Bouts dera Mountanho*, *El Trabajador Español*, *España Combatiente*, *Reconquista de España* (Toulouse), *Lucha*, *Guía*, *Catalunya* (Toulouse), *Le Patriote du Sud-Oest* (Toulouse), *Unión*, *Per Catalunya* (Niça), entre d'altres. Ni deixa d'escriure, tampoc, textos de creació que, dissortadament, en el marc d'un país estranger, primer en guerra i després en plena etapa de reconstrucció i de tornada a la normalitat, tenen molt poques possibilitats d'estrena o de publicació, i, per això mateix, continuen, encara avui, la immensa majoria, inèdits. Són, al marge

d'un grapat de dietaris i assajos, una desena de volums de memòries (un dels quals, el volum novè, *El periodisme, el teatre i la República*, s'edita l'any 2012 a cura de Francesc Canosa amb el títol capgirat) i una altra cinquantena de textos narratius i dramàtics. Destaquem-ne, quant als primers, *Les inquietuds de Daniel Auban* (1940), *Nuestra señora del destierro* (1941), *Elegia per Maria Anna* (1953), *Joan Pere, vidu d'una sirena* (1957) i *Historia natural para damas sentimentales* (1959), mentre que, pel que fa a les peces escèniques, que són majoria, *Le mariage de Preciosa* (1939), *Nochebuena en el campo de concentración* (1939), *La vida és un conte de fades* (1941), *El sendero andante* (1941), *Canción de Nochebuena en el destierro* (1941), *Hermano lobo* (1943), *La guerrilla* (1944), *La segunda vida de Miguel Garcés* (1947), *La última Nochebuena de Joaquín Galván* (1947), *Una mujer llamada Venus* (1949), *Reo de muerte* (1950), *El padre y el hijo* (1950), *La més bonica del barri o la plaça del Padró* (1952), *La festa major de Gràcia* (1952), *Era un mozo muy raro* (1952), *Tierra sin primavera* (1954), *Don Juan* (1959?), *Sala d'espera* (1963), *Los héroes* (1964), *La rebelión de las máscaras* (1967), *El alba* (1969), *López contra S. A.* (1970) i *El Nadal dels fantasmes* (1976).



De totes aquestes obres, n'hem triat dues de representatives de la dramaturgia de maduresa de Capdevila, la dels anys cinquanta. La primera, *La festa major de Gràcia*, començada a Ax-les-Thermes l'any 1945, justament a les acaballes de la Segona Guerra Mundial, però finalment enllestida a Poitiers l'any 1952, és una peça costumista breu, qualificada de comèdia en un acte per Capdevila, de factura força tradicional i sense pretensions escèniques renovadores. Una mica ingènua, destaca, justament, per la continuïtat que representa amb bona part del teatre popular i de diversió del mateix autor anterior al tall de 1939. Això sí, amb la significativa variació temàtica que representa el tractament realista, proper i quotidià, del tema de l'exili i les seves circumstàncies, que la fa una obra de tesi, amb una remarcable intencionalitat de document històric.

En efecte, *La festa major de Gràcia*, que rep el premi Enric Lluelles en els Jocs Florals celebrats a Toulouse el 1952 i, que per aquest mateix motiu, l'estrena l'any següent, també en aquesta ciutat, el Grup Escènic de la Llar de Germanor Catalana, exposa la situació difícil dels refugiats catalans a França en el context de les esperances que desperta, a

mitjan i final de la dècada dels quaranta, la victòria aliada en la Segona Guerra Mundial, en el sentit que allò que esperen els refugiats no és sinó que les democràcies occidentals facin fora del poder el general Franco i això els permeti tornar a la pàtria. La peça, com aquell qui no vol la cosa, conté una notable dosi de denúncia politicosocial: respecte de la crueltat i vilesa dels nazis, que turmenten i assassinen gent innocent en els camps de concentració, entre els quals presoners republicans catalans i espanyols i, sobretot, en relació amb la misèria diària amb què han de bregar els refugiats a França. Uns refugiats que Capdevila ens presenta aixoplugats en pisos foscos i tristos com gàbies, ubicats en barris també molt humils de ciutats grises, i que no només tenen serioses dificultats per aconseguir arribar a final de mes, sinó per poder proveir-se d'aliments a causa de les dures condicions del moment i de les mancances —tiquets de racionament, cues, mercat negre, etc.— que una segona contesa, la Segona Guerra Mundial, ha afegit a la ja seva dissortada situació produïda per l'exili de 1939. Ara bé, de l'obra també se'n desprèn, encara que de trasantó, que la passen pitjor els catalans que han romàs a l'interior i han de viure sotmesos sota el jou del Generalíssim, el règim del qual —segons que diu el

personatge principal de l'obra, el senyor Daniel, un «alter ego» de Capdevila— sembla haver substituït el ratpenat de l'escut de la ciutat de Barcelona per una garsa. I no són aquests els únics aspectes denunciats en el text, atès que també hi observem una crítica, força subtil, de la França menys fraternal, la que va confinar els refugiats en camps de concentració, voltats de filferrades, així com dels líders republicans a l'exili («aquests que els hi diuen els "grans" i que m'estan resultant tan petits»).

Més enllà d'això, però, l'obra, lliurada a concurs —recordem-ho— en un dels Jocs Florals de l'exili, exalça el republicanisme, en la figura del recordat i enyorat president Companys, i, sobretot, la catalanitat (es clou mentre sonen les notes vibrants, abrandades, de *La Santa Espina*), de la qual, com és ben habitual del Capdevila de preguerra, és un component destacat i principal el barcelonisme (amb Gràcia i la Rambla com a espais neuràlgics: «Ai, la meua Barcelona, cor de la nostra Catalunya!»), posat de manifest aquí, una vegada i una altra, per mitjà de la commemoració especial, enmig de la grisor de l'exili, del dia quinze d'agost, la diada en què s'esdevé l'acció, el dia en què tot és possible, no tan sols que Joan i Albert tornin, sans encara

que no precisament estalvis, del camp de concentració de Buchenwald, sinó que els refugiats concebin l'esperança que un dia no massa llunyà podran tornar a la pàtria sollada per la petja del general Franco.

No perdem de vista, però, que l'obra és una comèdia i que, aquí i allà, la hilaritat aflora. Especialment de la mà del caràcter que fa de contrapunt del personatge principal de la peça, Monsieur Verdier, d'edat similar al Senyor Daniel, però molt diferent en la resta d'aspectes, ja que és el tipus del francès mediocre, pràctic, golafre, que es plany del paradís perdut que era el país abans de la Segona Guerra Mundial, on es vivia a cor què vols i que, en el fons, és un bon, un pobre home, la qual cosa no treu que també sigui un banyut i un pocapena. Al costat d'aquest, un altre caràcter de to faceciós, Obdúlia, una noia alegre i enjogassada, i cinc personatges més, la majoria dels quals —Joan, Albert i fins i tot Maria, la filla del senyor Daniel— a penes perfilats perquè qui llueixi i s'emporti el protagonisme principal sigui el matrimoni de refugiats, la senyora Caterina, responsable en gran mesura —com s'esdevé en el cas real de Capdevila— de tirar endavant la família amb el seu treball manual, i, sobretot, el senyor Daniel, el

refugiat republicà pobre i sense feina, íntegre, madur però jove d'esperit, bona persona, alegre, honest, entenimentat —«alter ego», com abans ha estat apuntat, de Capdevila— i que tot i ser un home pacífic («perquè els catalans som de mena pacífics») es troba a l'exili per convicció, per dignitat, i intueix, sap, de fet, que les coses milloraran i, malgrat l'adversitat, no ha perdut un borrall ni de la seva catalanitat ni de la seva fe en la sortida del pou sense fons de l'exili («Tingueu coratge, que la nit ja s'acaba. Tingueu coratge, que arriba l'alba»). Una fe i una esperança que el retorn serà realitat, que és la tesi de la peça, perquè, en aquests primers dies que segueixen la fi de la Segona Guerra Mundial i la victòria dels aliats, per als refugiats el retorn a la pàtria és, ha de ser una realitat, i és, també, la força que combat la resignació i el que els manté alerta, amatents, segurs de la victòria final: «cal saber esperar. Maleint, sofrint, mossegant-se els punys de ràbia, cal saber esperar perquè la nit no dura sempre, i sempre, després de la nit, ve un matí que surt el sol».

Ben diferent de l'anterior és *Tierra sin primavera* (1954), escrita també a Poitiers, en llengua castellana, a penes dos anys després. Es tracta d'una obra coral, amb cent i escaig

personatges i de considerable extensió (trenta escenes), que fa l'efecte que es tracta d'una obra més aviat confegida per ser llegida que no pas representada. De plantejament més elaborat i molt més ambiciós que no pas el de *La festa major de Gràcia*, l'obra barreja realisme amb evocació poètica i es desenvolupa, un rere l'altre, al llarg dels diferents escenaris contraposats que poblen, de grat o per força, la munió de tipus que retrata Capdevila: d'un costat, els espais immunds dels oprimits —la llar pobra de l'àvia i el nét i la presó en què es troben encarcerats la bona gent que s'oposa al règim; de l'altra, els hàbitats luxosos però degradats dels opressors —el saló del palau reial en què viuen Palmiro i la generala, el Cercle de les Classes Directores, el saló de casa l'alcalde rural, etc.— i, enmig, els ínfims espais de llibertat i de rebel·lia que són el cementiri (on viu Casiano el loco, el més lúcid dels personatges, tot i la seva bogeria aparent), la zona fronterera (des d'on s'observa la normalitat del país veí i per on es pot fugir de l'opressió a indrets més lliures i civilitzats) i, sobretot, la muntanya, on hi ha el braç armat, l'avançada de l'organització que lluita contra el règim i les seves forces vives.

I és que allò que ens reporta el devenir de l'acció, escena rere escena, és la davallada, la desfeta progressiva a què es veu abocat un règim dictatorial arribat al poder, a imatge del del general Franco, gràcies a la força de les armes, per mor d'una força contrària superior, tangible i nebulosa alhora, encarnada no sols per la lluita perseverant dels guerrillers, sinó per la del conjunt del poble, que no es resigna al fet que li siguin manlevats, a desgrat del dictat dels poderosos, ni el riure ni la cançó ni molt menys la primavera, símbols d'esperança, de llibertat, de renaixença, de vida nova i de resurrecció. Així, si al llarg de les primeres escenes observem com els manaies oprimeixen, turmenten i afusellen els més dèbils, a mesura que avança l'acció descobrim que la força veritable rau en l'altre bàndol i que el règim, com diu la cançó, està corcat, que no és tan sòlid com semblava. I això perquè, ben mirat, el seu principal personatge, el General Palmiro és un tirà d'estar per casa que no té cap mena de grandesa ni de carisma; al contrari, és un tipus analfabet, vanitós, poruc i curt de gambals, que basa el seu patriarcat, el seu poder omnímode d'amo absolut, per una banda, en el culte a la seva persona («¡Palmiro!», «¡Palmiro!», «¡Palmiro!»), criden a cor que vols i aixecant el braç amb el palmell enlaire els

seus fidels a la mínima ocasió, igual que per aquests dies a l'Estat ressonen per triplicat, també, els crits de «¡Franco!», «¡Franco!», «¡Franco!» mentre se l'honora amb la salutació feixista) i per l'altra, en l'existència i la complicitat d'un conjunt de poders fàctics —l'Església, l'Exèrcit, les classes dirigents— que sostenen i agombolen el règim.

Per això mateix, quan aquests acòlits, principalment els ministres, que no són més que una banda de corruptes i aprofitats que només persegueixen el profit personal, però també la resta, és a dir, la policia, els patrons, els militars i els sacerdots, comencen a dubtar de la política, de les decisions del General, després del contraproduent episodi grotesc dels nassos de cartró, que Capdevila introdueix per afegir encara una dosi més gran d'escarni damunt la figura de l'opressor, la sort del règim està servida: a la possibilitat que les tornes canviïn perquè el poble oprimat ha començat a reaccionar s'hi afegeix, a causa de l'evolució de l'ambient, la contestació al règim des de dins mateix de les seves fileres. Des d'aquesta premissa, les dues escenes finals mostren, precisament, el canvi de rols esdevingut i contraposen mort (la del dictador) amb resurrecció (la dels oprimits).



Tot amb tot, com a conclusió, paga la pena de dir que a desgrat del començament i del final força reeixits de la peça, així com d'algunes escenes ben resoltes i aconseguides, la intenció de fons decau perquè la conjunció dels registres dramàtic i satíric no acaba de ser del tot reeixida. L'obra, en la versió definitiva que aquí editem, fa l'efecte que té la intenció —a l'encalç dels esperpents de Valle-Inclán, que semblen els referents estètics en què s'inspira l'autor, i fins tot d'algunes semblances o connexions amb els motius del teatre de l'absurd— de provocar en el lector la reflexió sobre l'absurditat que significa, a principis de la dècada dels anys seixanta, el manteniment en el poder d'un règim com el del General no sols opressor, retrògrad i inquisitorial, sinó francament improductiu i estúpid. Però, al nostre entendre, aquesta amalgama de components dramàtics i absurds a la vegada és un llast per a la trama i treu contundència al missatge ideològic de fons que l'obra persegueix provocar en el lector.

Fins aquí l'anàlisi de les obres escollides, que avui veuen la llum, negre sobre blanc, per primera volta i així s'afegeixen

a la mitja dotzena escarida d'obres editades per Capdevila dels anys quaranta ençà: *Beethoven* (1945), *Chronique de Noël en temps de guerre* (1947), *Llibre d'Andorra* (1958), *L'art de fumar en pipa* (1970) i *El somriure de Viena* (1972), a les quals cal sumar els dos primers volums de memòries a què abans hem fet referència i una única estrena al Romea, això sí, signada pel seu germà Enric i sense que el seu nom no figuri enlloc, *L'amor és una comèdia* (1955). Aquestes són les úniques obres que Capdevila pot veure publicades o estrenades al llarg dels prop de quaranta anys que passa a la sala d'espera del retorn a la pàtria que per a ell és l'exili. Un exili que, finalment, després que el 1950 accedeixi com a lector a la Facultat de Lletres i Ciències Humanes de la Universitat de Poitiers, en la qual vint anys després hi crearà una Aula de Llengua i Literatura Catalanes, i de la qual plegarà l'any 1972 amb tots els honors, deixa de ser sala d'espera per esdevenir, si us plau per força, llar veritable.

Val la pena de citar, com a conclusió de tot el que aquí hem exposat, un fragment breu d'un dels seus darrers volums inèdits de memòries, *Viatge —d'exiliat— a França*, en què l'autor passa revista a la seva vida i a la infinitud de vides

que ha viscut i de persones que ha conegut:

L'atzar ha fet que l'època fos de les més intenses i febriles. Tan intensa i febril com la teva vida: la riquesa de quan eres infant, la pobresa sòrdida i lletja de la teva joventut, l'èxit massa fàcil que et donà diners guanyats massa fàcilment, el cabaret, el music-hall, les dones que com un babau creies que eren l'amor, un periodisme demagògicament destarotat al qual et llançaves amb una candidesa seràfica, la política, les conspiracions, els empresonaments, el pistolerisme, la República —tan mal governada per uns homes de tan bona voluntat—, la guerra, l'exili. Per ser, com ets, home tan amic de la vida assossegada, no et pots pas queixar. [...] A tu França t'ha tractat bé —l'amistat de grans escriptors, la traducció dels teus llibres, la càtedra de literatura a la Facultat de Poitiers, la independència econòmica que t'ha permès viatjar per Europa— i ho agraeixes, però avui, febrer del 66, ets el mateix que passava la frontera un matí de febrer del 39, i sols vius pel retorn, si el retorn és una terra de llibertat, per la qual, quan has pogut i com has pogut, has seguit lluitant a l'exili. Ser refugiat és lluitar pel

retorn o no és res. [...] A Catalunya hi tens l'amor de dos germans i l'estima d'alguns amics però si el retorn no ha de ser amb la llibertat, bona és França per a deixar-s'hi morir.

No mor a França, sinó que ho fa en un petit país de parla catalana que tampoc no és Catalunya. L'any 1973, jubilat de la docència, Capdevila s'instal·la a Andorra, ben a prop de la terra encara ocupada. Fins al 1976, mort el dictador, no torna a posar fugisserament els peus a la seva estimada Barcelona. Però no hi roman: el 17 de març de 1980 mor a Andorra, en el seu exili voluntari. Com a punt i final tant del retrat del personatge que aquí hem presentat com de l'esbós del panorama sobre el teatre català de la dècada dels cinquanta del segle XX, podem afirmar que, malauradament, la dramaturgia de l'exili català no ha estat integrada —almenys fins ara— en el marc global de l'escena catalana contemporània. Si exceptuem alguns autors, molt pocs, no hi ha edicions dels seus textos, ni tampoc s'han dut a terme representacions de les peces de més qualitat artística. Moltes de les obres dramàtiques de l'exili continuen essent desconegudes, ignorades o oblidades. L'obra de Capdevila n'és un bon paradigma.

Esdevé un dèficit més, entre tants d'altres, d'una escena com la catalana que no ha trobat la manera d'assimilar *naturalment* el passat, sense caure en prejudicis, excomunions o revisionismes estèrils. Moltes vegades, val a dir-ho, amb uns graus de candidesa, ignorància o mala fe que fan tombar d'esquena. Perquè molts, sense saber-ne ni un borrall, s'atreveixen a parlar del passat de les arts escèniques d'aquests verals del planeta terra amb una alegria que ens fa pensar en l'aforisme de Montaigne: «Personne n'est exempt de dire des fadaises; le malheur est de les dire curieusement».

És per això que, comptat i debatut, amb l'edició de *La festa major de Gràcia* i de *Tierra sin primavera*, dues de les peces de l'extensa obra de l'exili de Capdevila, hem volgut contribuir, d'una banda, a integrar aquest autor en el sistema cultural del país i, de l'altra, donar a conèixer dos textos de la dècada dels cinquanta, de l'etapa de la seva plena maduresa artística. Totes dues obres, a desgrat de les limitacions de tota mena, pròpies del medi hostil que les veié néixer, resulten prou reeixides, sobretot si les comparem amb el repertori deplorable de l'escena nostrada de l'interior, com hem comentat al començament, o, fins i



tot, amb alguns dels subproductes més recents de la postmodernitat escènica.

Just Cortès i Francesc Foguet  
Universitat Autònoma de Barcelona,  
primavera de 2015