

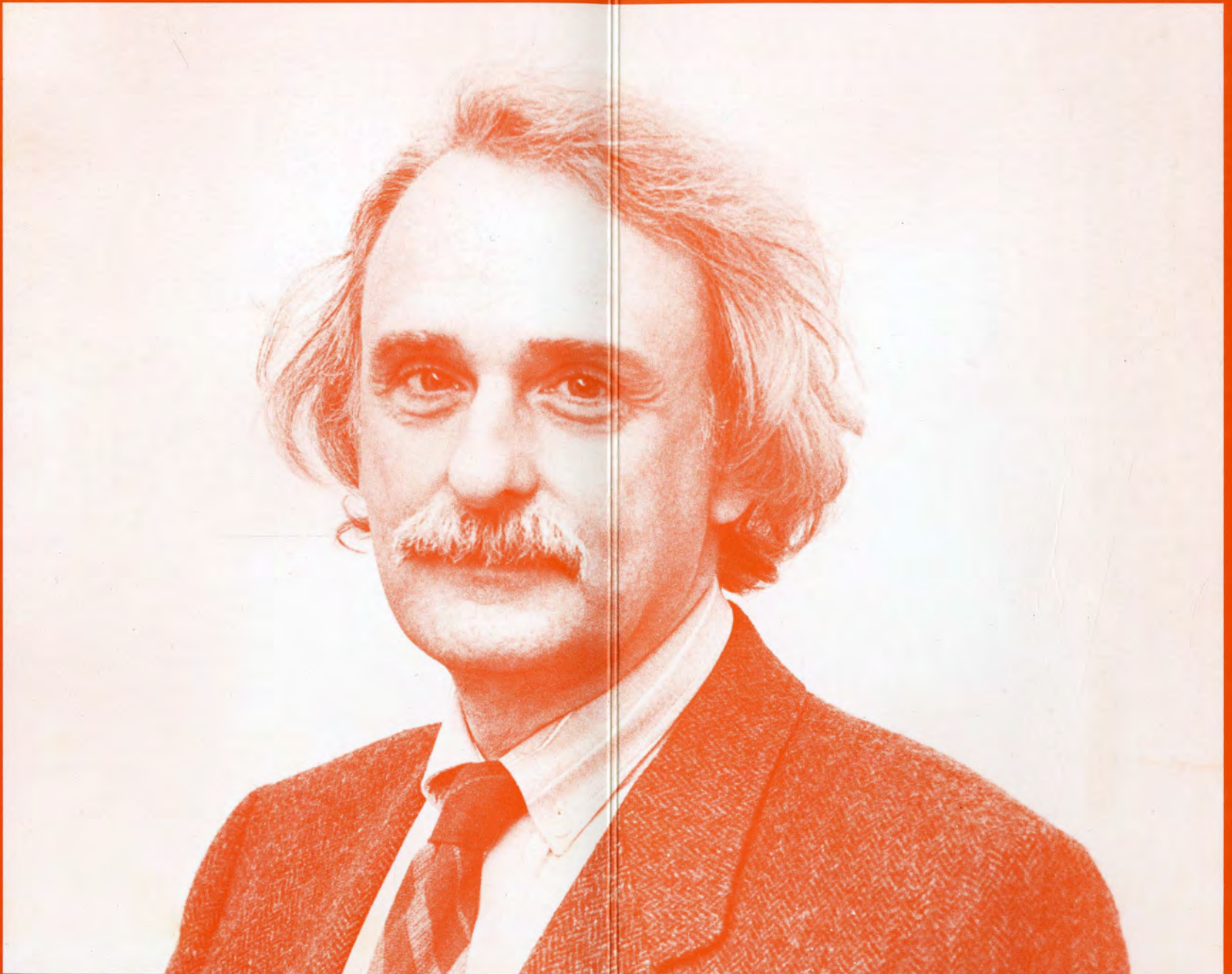
30

DESEMBRE DE 1988

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

75 ANIVERSARI
INSTITUT DEL TEATRE



Xavier Fàbregas · Fotografia Barceló

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Número coordinat per Joan-Anton Benach

30

DESEMBRE DE 1988

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ
DE BARCELONA.
INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5
(Palau Güell). 08001 Barcelona.

Consell de Redacció:

Joan-Josep Abellán
Francesc Castells
Jordi Coca
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Josep Montanyès

Disseny: Enric Mir

© Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Propietat d'aquesta edició (inclòs el diseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Fotocomposició i reproducció: Servei Gràfic NJR
Imprès per Primera Impressió

Dipòsit legal: B-01367-89
ISBN: 84-7794-031-2

INTRODUCCIÓ

Ja fa tres anys que duem a terme aquest treball. No poder començar amb Xavier Fabregas és una mancança objectiva que ha empobrit diversos fronts de la vida cultural de Catalunya i, d'una manera especial, l'àmbit del teatre català. I és que la magnitud d'una absència té més relació amb la magnitud del treball que interromp l'absent que no pas amb la «pèrdua» de l'autor plenament «consagrat». Quan va morir, Xavier Fabregas tenia una notable obra feta, però, a més, la seva feina quotidiana era activíssima i els projectes que volia dur a terme desplaçaven devers un futur molt llunyà l'hora de les memòries i dels balanços. En aquest sentit, crec que el silenci de Fabregas es pot sentir (i) com el trencament del diàleg, per ell mateix fràgil i problemàtic, que s'estableix en el camp de la crítica, entre tots els elements que hi conflueixen i més enllà de la funcionalitat immediata que poden tenir unes ressenyes específiques.

En un encontre internacional convocat per l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro que se celebrà mesos enrera a Spoleto («L'opinione negata. Informazione e spazio della critica», 12/14 de maig 1988) es va parlar molt de les dimensions ideològiques, informatives, sociològiques i utilitàries de la crítica, com és habitual. A través d'algunes opinions procedents de l'àrea llatina sorgia, però, un concepte, poc elaborat encara, segons el qual la crítica, més que l'eco subjectiu i divers que pot suscitar un espectacle, hauria de configurar aquell espai autònom de confrontació de les idees que el teatre posa en circulació com a reflex del món actual. És obvi que un plantejament d'aquesta mena sembla desplaçar tota crítica historicista al camp de l'erudició. En les sessions de Spoleto vaig recordar sovint Fabregas perquè, a la vegada que en molts dels seus treballs crítics feia una interpretació «històrica» del teatre, també és veritat que la seva veu s'orientava cap a aquella confrontació entre escenari i realitat mitjançant la qual es produeix el joc d'emmirallaments que defineix la naturalesa subtil de l'art dramàtic. ¿Crítica «historicista» o, doncs, crítica militant?

Fins al moment de reflexionar sobre com podia ser aquesta monografia dedicada a Xavier Fabregas no vaig comprendre la dificultat de sintetitzar allò que tòpicament anomenem «la figura i l'obra» del personatge. Perquè si la figura és, en aquest cas, força complexa, l'obra esdevé literalment polièdrica i, en un mateix gènere o dins un mateix camp d'activitats, el treball de Fabregas enregistra processos que es resisteixen a qualsevol simplificació. Tanmateix som ben lluny del polifacètic dis-

Ja fa tres anys que dura, això, i molts encara no ens hi hem acostumat. No poder comptar amb la paraula bel·ligerant de Xavier Fàbregas és una mancança objectiva que ha empobrit diversos fronts de la vida cultural de Catalunya i, d'una manera especial, l'àmbit del teatre català. I és que la magnitud d'una absència té més relació amb la magnitud del treball que interromp l'absent que no pas amb la «pèrdua» de l'autor plenament «consagrat». Quan va morir, Xavier Fàbregas tenia una notable obra feta, però, a més, la seva feina quotidiana era activíssima i els projectes que volia dur a terme desplaçaven devers un futur molt llunyà l'hora de les memòries i dels balanços. En aquest sentit, crec que el silenci de Fàbregas es pot sentir (!) com el trencament del diàleg, per ell mateix fràgil i problemàtic, que s'estableix en el camp de la crítica, entre tots els elements que hi conflueixen i més enllà de la funcionalitat immediata que poden tenir unes ressenyes específiques.

En un encontre internacional convocat per l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro que se celebrà mesos enrera a Spoleto («L'opinione negata. Informazione e spazio della critica», 12/14 de maig 1988) es va parlar molt de les dimensions ideològiques, informatives, sociològiques i utilitàries de la crítica, com és habitual. A través d'algunes opinions procedents de l'àrea llatina sorgia, però, un concepte, poc elaborat encara, segons el qual la crítica, més que l'eco subjectiu i divers que pot suscitar un espectacle, hauria de configurar aquell espai autònom de confrontació de les idees que el teatre posa en circulació com a reflex del món actual. És obvi que un plantejament d'aquesta mena sembla desplaçar tota crítica historicista al camp de l'erudició. En les sessions de Spoleto vaig recordar sovint Fàbregas perquè, a la vegada que en molts dels seus treballs crítics feia una interpretació "històrica" del teatre, també és veritat que la seva veu s'orientava cap a aquella confrontació entre escenari i realitat mitjançant la qual es produeix el joc d'emmirallaments que defineix la naturalesa subtil de l'art dramàtic. ¿Crítica «historicista» o, doncs, crítica militant?

Fins al moment de reflexionar sobre com podia ser aquesta monografia dedicada a Xavier Fàbregas no vaig comprendre la dificultat de sintetitzar allò que tòpicament anomenem «la figura i l'obra» del personatge. Perquè si la figura és, en aquest cas, força complexa, l'obra esdevé literalment polièdrica i, en un mateix gènere o dins un mateix camp d'activitats, el treball de Fàbregas enregistra processos que es resisteixen a qualsevol simplificació. Tanmateix som ben lluny del polifacètic dis-

bauxat que tasta olles distintes amb frivolitat incontinent. Coneixíem de primera mà el rigor amb que el crític i l'historiador, l'assagista i l'investigador planejaven els seus judicis, les seves hipòtesis i recerques, i encertar de veure el personatge com una síntesi entre congruència i polivalència era, consegüentment, la qüestió indefugible que calia resoldre.

A través del conjunt de treballs que aquí es presenten, es pot confiar que aquesta necessitat esdevé, em sembla, suficientment atesa. D'altra banda, la monografia no podia ser res més que un primer intent d'aproximar-nos a la globalitat de les aportacions de Fàbregas, i també un assaig d'interpretació dels elements que n'expliquen l'evolució intel·lectual.

El volum inclou anàlisis i exercicis de valoració objectiva al costat de la crònica o de la valoració testimonial que ofereixen persones que, d'una manera o altra, en un o altre camp de relacions o d'activitats, van compartir l'aventura personal de Fàbregas. Tot plegat, junt amb les opinions breus de l'apèndix i, sobretot, amb una biobibliografia que ha elaborat Maryse Badiou, cal confiar que serveixi, si més no, per subministrar una informació útil als qui poden tenir un coneixement massa esquemàtic de Xavier Fàbregas, i, sobretot, per inspirar aquells estudis aprofundits sobre aspectes concrets d'una obra a la qual el pas del temps atorgarà una cotització cada cop més alta.

Només haig d'assenyalar l'interès i el suport que «els editors» han posat en la preparació del volum més enllà del que és habitual en aquests casos. La tenacitat i la paciència de diverses persones de l'Institut del Teatre —de Josep Montanyès i de Francesc Castells especialment— han aconseguit de mitigar les limitacions d'una gestió coordinadora que el caràcter col·lectiu del treball feia més evidents. A l'Institut i a l'estímul permanent de Maryse Badiou cal agrair els molts esforços suplementaris i imprescindibles que hi ha en cadascuna d'aquestes pàgines.

JOAN-ANTON BENACH
Setembre, 1988

UN INVESTIGADOR EN TEMPS DE CRISI

XAVIER FÀBREGAS VIST
PER JOAQUIM MOLAS

Monòleg transcrit per Santiago Fontdevila
i Joan-Anton Benach

Molas ha estat convidat a formular el què podria ser un perfil global sobre la figura i l'obra del personatge a través d'una reflexió espontània i en veu alta. A fi de facilitar aquesta espontaneïtat i que la reflexió tingués els accents que el professor voldria proposar, aquest treball primer ha pres el caràcter d'un monòleg lliscat i fluïent més que no pas d'entrevista convencional.

Per començar, Joaquim Molas fa una descripció de les arrels culturals i familiars de Fabregas, que ajuda a situar adequadament la personalitat intel·lectual, tan singular, del crític i investigador.

DE LA MARGINACIÓ A LA INTEGRACIÓ

Xavier Fabregas, una barreja de personatge claustrat, que de seguida estableix relació amb la gent, i de tipus dispet, reservat, guàrdia hermètic, s'havia format sobre la marxa, era un perfecte autodidacte. I, a més, era un autodidacte que, com que residia a Montcada, havia viscut durant molts anys fora del món de la cultura que es coïa a Barcelona. O almenys, dels seus grans centres de decisió. D'altra banda, tenia dues vocacions que, naturalment, el projectaven en el camp internacional. Era referent a l'expressió i als escats. Li agradaven tant, els escats, que mantenia partides per carta amb tot el món. Però hi havia la unió a tra afició que per ell era la més important, la del

En l'aventura personal i intel·lectual de Xavier Fàbregas, la influència de Joaquim Molas esdevingué un factor absolutament decisiu. Els qui durant anys vam tractar el crític i l'investigador malaguanyat tinguérem ocasions freqüents de comprovar com era important i constant el mestratge que el professor exercí damunt Fàbregas i com, més enllà d'uns vincles que tenien uns orígens «acadèmics», aquell ascendent es confondria progressivament amb el llenguatge de les amistats sòlides, infrangibles, en què la confiança, el consell i la confidència es converteixen en elements bàsics de comunicació. És lògic, consegüentment, que un recull com el que aquí es presenta, on hi ha veus diverses que parlen des de la coneixença personal o des de la lectura de treballs de Xavier Fàbregas, l'encapçali l'opinió de Joaquim Molas, a desgrat, òbviament, que alguns criteris puguin matisar i fins contradir-ne altres d'inclosos en el mateix volum, qüestió imprevisible i que contribueix a garantir la utilitat d'una monografia com la que ha estat projectada dins la nova etapa d'aquests Estudis Escènics.

Molas ha estat convidat a formular el que podria ser un judici global sobre la figura i l'obra del personatge a través d'una reflexió espontània i en veu alta. A fi de facilitar aquesta espontaneïtat i que la reflexió tingués els accents que el professor volgués proposar, aquest treball primer ha pres el caràcter d'un monòleg lliure i fluent més que no pas d'entrevista convencional.

Per començar, Joaquim Molas fa una descripció de les arrels culturals i familiars de Fàbregas, que ajuda a situar adequadament la personalitat intel·lectual, tan singular, del crític i investigador.

DE LA MARGINACIÓ A LA INTEGRACIÓ

—Xavier Fàbregas, una barreja de personatge extrovertit, que de seguida establia relació amb la gent, i de tipus discret, reservat, gairebé hermètic, s'havia format sobre la marxa: era un perfecte autodidacte. I, a més, era un autodidacte que, com que residia a Montcada, havia viscut durant molts anys fora del món de la cultura que es coïa a Barcelona. O almenys, dels seus grans centres de decisió. D'altra banda, tenia dues vocacions que, curiosament, el projectaven al camp internacional. Em refereixo a l'esperanto i als escacs. Li agradaven tant, els escacs, que mantenia partides per carta amb tot el món. Però hi havia una altra afició que per ell era la més important, la del

teatre. La seva vinculació al teatre, que alguns no van saber mai explicar, venia de molt lluny. Això és clar. El seu primer matrimoni va ser amb una noia que pertanyia a un grup de teatre d'aficionats de poble i va ser en aquest medi on es van conèixer i es van entendre.

La nostra coneixença, la situo a començament dels anys seixanta, en una època en què Fàbregas feia un estudi sobre els sainets del segle XIX, i va ser amb motiu d'aquest treball que en Josep M. Benet i Jornet me'l va presentar. Era evident que en Fàbregas intentava entrar en els ambients culturals de Barcelona, relacionar-se amb els grups que aleshores funcionaven. Cal entendre-ho, això. Els ambients barcelonins de Fàbregas havien estat fins en aquell moment uns ambients castellans, els que havia trobat a través de les seves col·laboracions a la *Solidaridad Nacional* — «la Soli» — i a *La Jirafa*, que era una revista d'un grup falangista, però d'un grup falangista, en principi, no massa ortodox. Va conèixer en Candel i entrà en relació amb La Pipironda, que també aplegava gent de la mateixa procedència: gent de barri, marginal, crítica, però desconnectada. De fet, el seu acostament al diguem-ne «món cultural» de Barcelona es va produir per mitjà de les classes de llengua catalana que organitzava en Max Cahner, i és que, en un moment donat, en Fàbregas es va plantejar amb molta decisió el problema de la llengua. Després, com ja he dit, gràcies als seus contactes amb gent de teatre coneix en Benet, que és el que me'l presenta. A partir d'un moment, doncs, en Fàbregas s'integra a l'ambient cultural català, però no es pot oblidar que abans d'aquesta època ell ja escrivia teatre. Recordo que el 56 s'havia presentat al premi Ciutat de Barcelona amb una obra que es titulava *Agua y el Sr. Smith* i que, anys després, traduïda al català, estrenaren al Romea amb el títol de *Partits pel mig*. No va tenir èxit. Ni en aquesta obra ni en altres. És a dir, en Fàbregas escriu teatre, però no reïx en aquest ofici; diguem que hi fracassa. I és aquest fracàs i el desconcert que porta a dintre el que explica el seu intent d'entrar en el periodisme. Per diverses raons, no podrà fer-ho d'una manera immediata i es decantarà definitivament cap a l'estudi del teatre i, més en concret, cap a la història.

El seu pas pels Estudis Universitaris Catalans i el fet que jo tingués la família a Montcada ens van acabar d'unir. Venia molt a dinar o a sopar a casa i quan jo anava a veure els meus parents de Montcada solíem fer alguna passejada pel bosc. S'establí, per tant, una forta relació d'amistat que tenia el seu origen en l'interès comú pel teatre. Durant molts anys, vam anar plegats a les estrenes; com a crític, disposava de dues

entrades i, com que la seva dona sovint no hi volia anar, jo ho aprofitava.

Probablement, ell tenia el complex de no haver fet cap carrera universitària. Realment era un fals problema, però s'ho prenien com un hàndicap que el feia sentir descol·locat en segons quins cercles. El fet és sorprenent, sobretot si tenim en compte que duia una preparació molt més sòlida que molts que han estat i que són professors universitaris, però ell no havia pogut fer una carrera superior, tot i que era d'una família burgesa. A Montcada vivien en una torre al passeig de Colom i em sembla que per part de mare era parent de Figueras, el president de la Primera República. Per la guerra, el pis barceloní va ser bombardejat i fou per això que després del 39 ja es va quedar definitivament a Montcada, que fins aleshores havia estat el lloc on anava a estiuejar. En Xavier havia estudiat amb els Germans de la Doctrina Cristiana, un col·legi per a gent rica, però la guerra els portà la decadència i a haver de deixar els estudis. D'altra banda, em sembla que es va estavellar en l'Examen d'Estat. Després, va fer moltes feines, entre elles, la de corredor de detergents o de productes alimentaris, no ho sé. Els últims temps, el pare tenia un establiment de loteria a Barcelona i entre això, una llibreria-estanc que va posar la seva dona a Montcada i el que ell guanyava escrivint, anaven passant, però li va costar molt arrencar econòmicament i, a més a més, després, quan ja podia anar millor, es va trobar que havia de mantenir dues cases: la de la primera dona i la seva de Barcelona, de manera que va haver de seguir treballant com un escarràs.

Joaquim Molas conserva algun d'aquells llibres que Fàbregas escrigué per una pura qüestió de subsistència: El libro de los inventos, El hombre, El cuerpo humano, tractats de jardineria, d'escacs, una guia de la Costa Brava...

—Fàbregas va treballar molt per can Bruquera, però és evident que si no s'hagués trobat amb la necessitat d'omplir l'olla, moltes coses no les hauria fet. Per tant, és lògic que fes coses de divulgació, com, per altra banda, hem fet tots, perquè tots hem anat darrere els duros, no pas per comprar-nos cotxes i castells, sinó simplement per subsistir.

Segons Molas, la carrera que Fàbregas farà en els mitjans de comunicació s'explica per unes aptituds ben eloqüents del personatge:

—En Fàbregas tenia un gran sentit de l'actualitat. Per això sabia escriure per als diaris, perquè sabia trobar aquella refe-

rència que podia interessar el lector, aquella frase, aquell gir, aquella imatge precisa. I, sobretot, demostrava una gran habilitat pels títols. En aquest sentit, era molt periodista. Com també ho era per l'agilitat a redactar. Se li podia dir: seu aquí i fes un article de sis pàgines. S'asseia a la màquina i quan arribava a la sisena pàgina hi posava «Xavier Fàbregas» i l'article estava perfectament acabat. Això, evidentment, és un art, i ell el tenia. Fàbregas va ser alumne meu en els Estudis Universitaris Catalans, com és sabut, una mena d'universitat paral·lela on fèiem cursos monogràfics de literatura catalana del XIX i del XX, bàsicament. D'allà va sortir l'interès pel Modernisme. En Fàbregas va començar a venir a les classes coincidint amb el moment en què també es vinculà a *Serra d'Or* i poc temps abans d'entrar a treballar al *Diccionari de Literatura Catalana*. Fins aleshores jo havia fet moltes ressenyes de teatre, pròlegs diversos, a llibres d'Oliver i d'Espriu, per exemple, i moltes altres coses que deixo de fer des del moment que en Fàbregas entra en aquest camp. Si mai torno a parlar de teatre és perquè en Fàbregas m'ho demana. És a dir: es repeteix el de sempre. Jo havia començat a ensumar l'obra de Vicenç Garcia, però des del moment que surt en Rossich, plego. I passa el mateix amb el Modernisme, que jo intento estudiar fins que surten en Marfany i en Castellanos; aleshores, ho deixo. Moltes coses, jo les feia perquè veia la necessitat que algú les fes, que algú canviés la idea que hi havia sobre un determinat autor, sobre una determinada matèria. Ara bé, quan algú s'hi dedicava, jo ho deixava córrer. Tota la vida he intentat fer allò que durant cent anys no s'havia fet. Vaig començar a investigar sobre el teatre quan no ho feia ningú i en el moment que va sortir en Fàbregas ho vaig deixar de fer perquè no valia la pena; ja ho feia ell i, a més, ho feia molt millor. En aquest sentit, la gràcia de la figura de Fàbregas és que és una figura de crisi, una figura que correspon a una situació de crisi o de suplència. Com també m'hi considero jo, en aquest cas. En el camp del teatre, en Fàbregas havia de tocar moltes tecles perquè no hi havia ningú que les toqués. I en va arribar a fer un art, d'aquesta diversitat de dedicacions. En un moment donat, era un líder del teatre independent, feia ressenyes teatrals, història del teatre català i periodisme teatral, com d'altres que hem fet crítica i història i, alhora, moltes altres coses. Ell, en efecte, es dedicava simultàniament a moltes activitats i la qüestió és que totes les feia bé. Aleshores, quan ell desapareix, un s'adona que el país es mou per individualitats singulars i que no hi ha mecanismes de relleu idonis. En Fàbregas, com en un altre moment va ser-ho

Vicens Vives, és d'aquelles figures que només poden sortir en situacions de crisi, en situacions que demanen que una sola persona ompli una gran quantitat de buits. Quan s'entra en una situació més normalitzada, no dic pas normalitzada del tot, la lògica demana que cadascú s'especialitzi en una cosa, que agafi un camp i hi treballi a fons. Aleshores, és clar, anirà molt més enllà que els altres, perquè els altres només poden insinuar, esbossar, intentar aproximacions. En Xavier Fàbregas va tenir de moure's en el front de la diversitat i en el de l'especialització. En un moment determinat es pot dir que ell «és» el teatre, i mort ell, és clar, s'han tancat molts camins. N'haurien de sortir d'altres que reprenguessin la seva feina.

DE LUKÁCS A L'ESPECTACLE PARATEATRAL

Fàbregas va fer estudis i exploracions en terrenys on no s'havia endinsat ningú, però quina podria ser la seva aportació al camp de la crítica teatral?

—Pel que fa a la crítica, l'evolució personal d'en Fàbregas respon a la seva manera d'entendre el teatre. Xavier Fàbregas comença analitzant el teatre com a text, com a literatura. I comença fent un tipus de crítica molt rígida, molt ideològica, és a dir, molt lukacsiana, per influència de l'ambient en el qual ell es movia i on la literatura era literatura de compromís. Aleshores la seva crítica tenia un component marxista molt important, que més tard s'afeblirà. Això es produeix, per dir alguna data, a partir del 1972. Davant l'aplicació del mètode estructuralista, i atès que aquest es mou en dos vessants, el que ve del món de la lingüística i el que ve del marxisme, ell intenta, sense trencar els seus esquemes ideològics, fer uns estudis d'estructura global. Tanmateix, però, no arribarà a encaixar amb l'estructuralisme com hi va encaixar, per exemple, Josep Maria Castellet. Fàbregas feia seu un mètode semiòtic, però l'aplicava d'oïda, com també, d'altra banda, ho havia fet amb el de Lukács. El que passa és que es va trobar emparat per un grup que sí que l'aplicava seriosament.

En l'evolució de Fàbregas es produeix un fet important, i és el canvi metodològic que representa passar, per dir-ho de forma barroera, d'un ús ideològic de la crítica a un altre de més analític o descriptiu. En Fàbregas es planteja, doncs, la gran diferència entre ideologia i descripció. Diria que el que ell fa és detectar dins el món de la crítica teatral el valor i el paper que

poden tenir la iconologia i la semiòtica i comença a analitzar el fet teatral a partir d'aquests conceptes. És un canvi qualitatiu notable. De tota manera, quan ell se sent veritablement còmode és quan entra de ple en el camp de l'antropologia cultural. Val a dir que és molt complicat de seguir aquesta evolució de la seva crítica, perquè en Fàbregas té una obra molt vasta i dispersa, de vint anys, amb temporades que publica una crítica diària, almenys, dues o tres per setmana. Caldria anar a l'hemeroteca i passar-s'hi molt de temps per recórrer tot aquest procés. Amb tot, tornant al que deia i pel que jo el vaig anar seguint, ell començà essent un lukacià, no pas un gramscià. Un lukacià, per tant, molt rígid i que, d'entrada, no té en compte els aspectes rituals ni els aspectes lúdics del teatre. El descobriment d'un nou teatre, el farà ser més flexible. Quan va ser cap del Servei de Cinematografia i Teatre, va portar mostres de teatre xinès i de teatre hindú, una cosa que als anys seixanta no hauria fet mai. En primer lloc, perquè ho desconeixia i, en segon lloc, perquè no ho valorava prou.

Aquest procés es va iniciar abans que l'edició de *Cavallers, dracs i dimonis* el fes públic. Un dia vam conèixer la Carme Comte, una noia rossellonesa que ens va ensenyar a tots (i en Fàbregas i jo vam ser dels qui més profit en vam treure) el sentit dels espectacles populars. Vam anar a Elx i se'ns va obrir un món que no coneixíem. La conseqüència d'aquest descobriment va ser *Cavallers, dracs i dimonis*. El 1968, en el pròleg a *l'Aproximació a la història del teatre català modern*, en Fàbregas ja comença a parlar del teatre com a espectacle, la qual cosa indica l'inici d'un canvi. El 1972 encara parla de text i d'espectacle i, a poc a poc, es va anar desentenant del text per posar tot l'èmfasi en l'espectacle. Simultàniament s'afebleix la seva rigidesa ideològica i sociològica en obrir-se al camí del joc i a la idea de la bellesa plàstica i visual, que finalment el menarà a l'estudi dels espectacles parateatral.

Recordo que el 1975 vam anar a Venècia i que hi vam conèixer el teatre de Grotovski; vam veure de prop el Living Theatre i vam tenir una divertida discussió amb Julian Beck sobre Durruti. Per aquella època, en Fàbregas ja havia descobert el valor d'aquest teatre i havia fet el pas del teatre literari al teatre espectacle. I, entremig, encara podríem parlar, potser, de la seva valoració del teatre document. Ben aviat seran els espectacles parateatral el que portarà en Fàbregas a l'estudi de la cultura popular. El seu procés és, doncs, aquest: teatre de text/teatre espectacle/espectacle parateatral. Després, simplement, estudis de costums, de costums ancestrals,

dels quals sortiran dos llibres importants: *Tradicions, mites i creences dels catalans* i *El fons ritual de la vida quotidiana*.

Aquesta evolució, lògicament, té una incidència clara en la interpretació que Fàbregas fa del teatre i que afectarà, per tant, tota la seva producció assagística i crítica posterior en revistes i diaris, una activitat que sempre combinà amb el treball d'investigació. Gràcies a aquesta evolució t'expliques una *Història del Teatre Català* que comença amb el substrat pre-romà i que parla de les escenes de caça que hi ha a la pintura rupestre. Es tracta d'una interpretació del teatre que l'any 1966 no hauria estat possible i que, en canvi, ho és el 1978 quan escriu aquesta història, perquè aleshores ja incorpora, d'una banda, la idea d'espectacle parateatral i, de l'altra, el món de les formes rituals que li amplien la concepció del teatre.

D'acord amb aquest plantejament, es pot dir que Xavier Fàbregas va encetar un nou mètode d'historiografia teatral...

—Efectivament. Una de les qüestions que en Fàbregas es planteja és la de l'organització del material. En aquest sentit es pot assegurar que ell inaugura una historiografia moderna del teatre català. De fet, el que fa és aplicar al teatre l'encasellament que ja s'utilitza per estudiar la poesia o la novel·la, el mateix mètode que ara fem servir per confeccionar aquest monstre d'*Història de la Literatura Catalana* en què estem treballant. En Fàbregas fa el mateix que jo i cap dels dos no ens hem inventat res. Es tracta, senzillament, d'agafar el que funciona a França, el que funciona a Espanya, a Itàlia i aplicar-ho a la teva feina. I com que això són fenòmens internacionals, només cal buscar les variants que pot presentar el país. I remarcar-les. En Fàbregas estructura la seva feina d'historiador i diu: hi ha un teatre modernista, un teatre noucentista, un teatre neoclàssic... Parlem de cadascun i eliminem els conceptes que no funcionen. Per exemple, una cosa que tots plegats hem fet ha estat eliminar el concepte de «decadència» com a part substantiva. Es tracta de conceptualitzar el fenomen d'una manera diferent: ¿decadència? Doncs bé: parlem de teatre barroc, parlem de teatre neoclàssic i arribem a la conclusió que és un teatre dolent. Ja hem parlat de la «decadència».

SOBRETOT, UN INVESTIGADOR

Fàbregas historiador, crític, assagista, investigador. Es fa difícil de triar un qualificatiu que defineixi una personalitat tan complexa. D'altra banda, com avaluar un treball tan heterogeni? Xavier Fàbregas, l'autodidacte, a quina disciplina va fer aportacions més recomanables? Joaquim Molas intenta una anàlisi de conjunt, tot fent un repàs de títols que cal subratllar.

—Fàbregas va ser un assagista important i un gran crític, però també un gran investigador. Sobretot, un investigador. Li agradava d'anar a l'arxiu i a l'hemeroteca i remenar-hi papers. Al mateix temps, era un gran lector; sempre duia un llibre a la cartera i quan anava a Montcada es passava els vint minuts que durava el viatge en tren llegint. A més, sentia una atracció irresistible per veure teatre, el que fos. Aquesta era la seva dèria constant i allò que el feia desplaçar pertot, encara que es tractés d'anar a veure una estrena irrisòria. Crec que el teatre l'interessava en un sentit molt ampli i que, d'entrada, davant el fet teatral, no es plantejava si hauria d'actuar com a crític o com a investigador. De tota manera, em penso que, si hagués hagut d'escollir, s'hauria decantat pel treball d'investigació.

Com he dit, sovint anàvem junts a teatre i parlàvem de teatre quan dinàvem o sopàvem plegats. A més, vam planejar alguns viatges en què es veia la seva voluntat d'indagació, com el que férem a Elx o a Alcoi per conèixer el Misteri i les festes de Moros i Cristians. A mi sempre em sobtava la preparació que duia sobre el que anàvem a veure. Ell feia reportatges, però a la vegada investigava. Quan coneixia l'existència d'un espectacle, l'havia de veure, fos com fos. Pràcticament no rebutjava res, malgrat que els darrers anys s'interessava d'una manera especial pels espectacles parateatral. Jo l'he vist buscant Silla pel País Valencià per anar a veure un ritual sobre una ceba o un meló, no ho recordo bé, i ell, com boig, buscant el poble. Aquesta curiositat, aquest gust per viatjar, aquest afany de moure's, el portava en altres països, i buscava la darrera cosa que havien fet l'Odin o Peter Brook. Estava sempre a l'aguait del que es feia per Europa i s'assabentava de les novetats molt abans que ningú altre. Mentre estava refent la història del teatre d'aquí, coneixia molt bé el que es feia a fora. I ho explicava. Si no era per escrit, t'ho feia de paraula. Puc dir que si jo em considerava una mica al dia en matèria de teatre, era gràcies a ell. En els darrers temps, que ens relacionàvem menys, me'l trobava i em

deia: «has de veure això» o «això altre, no cal que ho vegis». I jo li feia cas i estava segur que no m'equivocava.

La seva vocació investigadora es va traduir en treballs importants. Per mi, la seva descoberta cabdal és la que fa de l'obra de Frederic Soler. Segur: una de les grans aportacions d'en Fàbregas i que figura en l'assaig *Teatre català d'agitació política* és la valoració de «Serafí Pitarra», que ell ens presenta com un autor rebel, crític i d'una coherència ideològica extraordinària. Davant d'aquest estudi vaig quedar literalment enlluernat, perquè era una cosa completament nova. Sens dubte, és millor aquest treball que no pas el que fa sobre Guimerà, que és més convencional. Amb el descobriment que Fàbregas aconsegueix fer-nos de Pitarra ens passa el mateix que amb *Les formes de diversió*: l'autor ens revela un món que no coneixíem però que havíem pensat que podia existir o que podia ser valorat. Fàbregas organitza aquestes intuïcions, hi dona cos i ho analitza tot sistemàticament, amb el complement, a més, d'un suport documental molt bo. *Teatre català d'agitació política* va ser un llibre molt oportú, ja que va arribar en un moment en què tots ens plantejàvem les relacions entre literatura i política, entre teatre i política. Els polítics ens necessitaven, els pocs polítics que hi havia el 1968 ens necessitaven, perquè només es podia fer política a través de la literatura. Per tant, aquest llibre va ser molt d'actualitat. El tema era nou, apassionant. I d'entrada entre les innovacions que inclou, al marge que tot l'estudi és realment innovador, jo crec, insisteixo, que destaca molt la valoració de «Serafí Pitarra». L'assaig sobre Guimerà és un llibre que està bé, però que no representa una novetat tan important com *Teatre d'agitació*, perquè li falla una mica el que jo diria l'instrumental crític.

L'Aproximació a la història del teatre català modern és un recull d'articles i de pròlegs, que, en conjunt, resulta desigual. Per exemple, recordo que l'estudi sobre Josep Maria Arnau està molt bé i que, en canvi, el d'Apel·les Mestre ja no ho està tant. De tota manera, el llibre que m'estimo més d'en Fàbregas és *El teatre o la vida*. El trobo molt suggerent, un dels més reeixits d'ell, probablement perquè l'autor es deixa anar, se'ns mostra tal com és... Si s'han de recordar títols importants no puc deixar d'esmentar *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, que en publicar-se va constituir una novetat extraordinària. En tots aquests treballs, el que distingeix la feina, tant de l'investigador com de l'analista, és el fet d'introduir la racionalitat en un món que es tocava sempre des del punt de vista del pintoresquisme. En Fàbregas treballa amb un mètode

de, sap utilitzar les fonts i, sobretot, conceptualitzar les matèries, i això, en el camp del teatre, té un valor enorme. Francesc Curet, per exemple, malgrat la seva bona fe i la seva documentació, no ho sabia fer.

QUATRE APORTACIONS

A títol de guia per a possibles usuaris, Joaquim Molas resumeix els grans trets que caldria tenir presents per emprendre qualsevol estudi seriós de l'obra de Fàbregas:

—En primer lloc, hi ha l'obra de la persona que segueix puntualment el teatre, que ressenya puntualment les manifestacions teatrals que es produeixen a Catalunya. En Fàbregas emprèn aquesta tasca amb una dimensió ideològica, literària i teatral que, en general, els altres ressenyadors no tenen, almenys, fins al moment que sortiu en Joan de Sagarra i tu, que feu el mateix. De tota manera, en el treball d'en Fàbregas hi haurà sempre molts més components històrics que en cap altre crític. La segona qüestió a considerar és que ell va ser la primera persona que intentà construir seriosament la història del teatre català, que volia definir períodes i conceptes i descobrir i valorar els autors amb criteris científics. La tercera aportació d'en Fàbregas cal buscar-la en els treballs d'investigació, tant en el camp del teatre com en el de l'espectacle parateatral, des d'on passa a les manifestacions de la cultura popular. Finalment, hi hauria l'aportació teòrica en el sentit que, en el conjunt de la seva obra, hi ha una reflexió constant sobre la naturalesa del fet teatral. En relació amb això, cal fer, però, la salvetat que es tracta d'una teorització força conjuntural, potser mancada d'un joc adequat de perspectives. Tanmateix, això s'explica en la mesura que el món del teatre és un món frenètic, canviant, on, al capdavant, els fenòmens s'han d'analitzar pels resultats finals de les obres que es fan, dels productes que s'ofereixen. Ara mateix, per exemple, sembla obrir-se amb força un retorn a la preponderància del text. Per tot plegat, a mi em sembla que d'aquí a vint anys, els estudiosos, els investigadors, la gent interessada pel teatre, no anirà a buscar, precisament, la teoria d'en Fàbregas, sinó la història i la crítica que va fer. Aquí hi ha matèria important: en la història, en la crítica, en la descoberta de l'espectacle parateatral. *Cavallers, dracs i dimonis* o *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* són treballs molt notables on, certament, també hi ha un

aspecte teòric en tant que l'autor ha de conceptualitzar les expressions parateatral, a les quals arriba a partir del teatre literari, que, d'altra banda, sempre va defensar. El que passa és que del seu procés personal, en Fàbregas no en fa una formulació completa, no en basteix cap teorització important. Fet i fet, ell tampoc no era un teòric. Al contrari: era un home molt pragmàtic, és a dir, un home que, davant l'espectacle que havia vist, no elaborava grans filosofies, sinó que te'n feia la ressenya precisa, t'analitzava les fonts de l'obra, les seves claus i t'explicava amb molta claredat cadascun dels seus personatges.

Probablement, doncs, el que quedarà de Xavier Fàbregas és la figura del ressenyador, del crític militant que va treballar amb una amplitud com de feia molts anys ningú no havia treballat a Catalunya. En un altre nivell, quedarà l'obra de l'historiador, encara que aquí cal parlar d'una obra inacabada. A Xavier Fàbregas li van faltar deu anys per bastir la història del teatre català definitiva que hauria pogut fer.

RESUMEN

A modo de pórtico, el catedrático Joaquim Molas describe la trayectoria de Xavier Fàbregas y analiza las raíces familiares y culturales del personaje así como su evolución, tanto en el terreno de la crítica como en el de la historiografía y la investigación.

El «monólogo» del profesor Molas constituye un testimonio esclarecedor sobre las preocupaciones e intereses intelectuales de Xavier Fàbregas. El proceso que éste experimentó desde unas rígidas posiciones ideológicas, claramente lukacsianas, hasta su fascinación por la antropología cultural, puede apreciarse en la exposición de Molas gracias a una síntesis sobre la dimensión de la obra de Fàbregas. En el presente trabajo se incluye, además, una valoración precisa de las aportaciones más notables del investigador —su estudio, por ejemplo, sobre Frederic Soler— y un juicio razonado sobre las distintas disciplinas a que Fàbregas aplicó una dedicación constante e infatigable.

RÉSUMÉ

En avant-propos, le professeur Joaquim Molas retrace la carrière de Xavier Fàbregas; il analyse ses racines familiales et culturelles ainsi que son évolution, aussi bien dans le domaine de la critique que dans ceux de l'historiographie et de la recherche.

Dans son « monologue », Joaquim Molas illustre parfaitement les préoccupations et les centres d'intérêt intellectuel de Xavier Fàbregas. Par une synthèse sur la dimension de l'œuvre, il nous permet de mieux percevoir le sens du processus qui conduisit Fàbregas de positions idéologiques rigides, clairement lukacsiennes, à une fascination pour l'anthropologie culturelle. En outre, il fait une estimation détaillée des contributions les plus importants du chercheur — par exemple, dans son étude sur Frederic Soler — et porte un jugement argumenté sur les différentes disciplines auxquelles Fàbregas se consacra sans compter.

SUMMARY

To start with, professor Joaquim Molas describes Xavier Fàbregas trajectory and analyzes his family and cultural routes as well as his evolution, not only in regard to his critics, but also to his work as historiographer and investigator.

Professor Molas monologue constitutes an elucidating testimony about the intellectual interests and concerns of Xavier Fàbregas. The process he experimented from his rigid ideological position, clearly lukacsian, to his fascination for cultural anthropology can be understood through professor Molas exposition, thanks to a synthesis about the dimension of his work. This report also includes an exact evaluation of the most outstanding contributions of the investigator — for example, his study about Frederic Soler — and a reasoned judgement about the different disciplines Fàbregas constantly dedicated his efforts.

ENRIC GALLÉN

XAVIER FÀBREGAS, HISTORIADOR DEL TEATRE CATALÀ MODERN

En el seu paper de jove, Curat restà un tribut obligat d'homenatge i de reconeixement a Josep Yxart i Manuel Milà i Fontanals, ja que l'un i l'altre, segon sus indicacions accretes de les orígenes del Teatre Català, nos han dado ya una idea bastante completa y sobretodo luminosa respecto a tales estudios en lo que no cabe originalidad alguna, sino seguir devotamente las huellas de los maestros.¹

Perquè, efectivament, fou Yxart qui, des d'uns plantejaments pròxims al positivisme, aplicà en la primera part del seu assaig una acurada anàlisi històrica del teatre català i n'analitzà una de les característiques, avui repetida fins al cansament: la manca de tradició: «De manera, doncs, que el teatre modern català no té, com los contemporanis castellà, francès, etc., llar-

1. D'enguany 1939, les aparicions més significatives al subjecte de la tradició del teatre català es poden referir a les següents: Adoni Oval, *Storia velle de teatro Moderno*, Barcelona, Ed. Aedos, Biblioteca Biográfica Catalana, 28, 1960; Josep Maria JAYNET, *Angel Guinovart, Poeta i actor (1893-1924)*, Barcelona, Ed. Milà, 1966; Josep Miquel Garriga, *Barcelona*, Ed. Aedos, Biblioteca Biográfica Catalana, 18, 1958; Josep Maria Ponsatí, *Los años del teatro catalán*, Barcelona, Ed. Selecta, Biblioteca Selecta, 374, 1963; *idèem*, *Frederic Soler*, *Segon Plaer*, Barcelona, Ed. Aedos, Biblioteca Biográfica Catalana, 42, 1967; *Los Teatros de España*, els treballa de Josep PALA i FERRÉ, *En memoria de la lengua de la España*, Barcelona, Rafael Dalmau, ed. Fomenta escolar de les ides, 5, 1961; *El teatro modernista*, Palma de Mallorca, Ed. Mall, Biblioteca Reina, 38, 1962; *Estadística del teatro de Mallorca*, Ed. Mall, Biblioteca Ed. ed. Llibres a l'Abon, 39 i 40, 1966.
2. FRANCISCO CURAT, *El arte dramático en el teatro de Cataluña*, Barcelona, Ed. Milà, ed. v.4., pág. 10.

Fins ben avançats els anys seixanta, la historiografia sobre el teatre català modern oferí un estat de migradesa i de deficiència francament desolador i penós.¹ De fet, pel que fa a la historiografia de caràcter general, ens hem de limitar a les peculiars i personals aportacions de Francesc Curet —*El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (sense data, tot i que, pel que sembla, publicat el 1917), *Història del teatre català* (1967)—, l'estudi de divulgació de Josep Bernat i Duran —*Los teatros regionales catalán y valenciano* (1924), apèndix de la *Historia del teatro español*, de Narciso Díaz de Escovar i Francisco de P. Lasso de la Vega—, i els precedents, en l'últim terç del segle XIX, dels breus assajos de Francesc Ubach i Vinyeta —*Teatre català. Apuntacions històriques-crítiques des de ls seus orígens fins al present estat* (1876)—, de Joan Maluquer i Viladot —*Teatre català. Estudi històric-crítich* (1878)— i, sobretot, de Josep Yxart —*Teatre català. Ensaig històric-crítich* (1879).

En el seu paper de joventut, Curet reté un tribut obligat d'homenatge i de reconeixement a Josep Yxart i Manuel Milà i Fontanals, ja que, l'un i l'altre, «con sus indagaciones acerca de los orígenes del Teatro Catalán, nos han dado ya una idea bastante completa y sobretodo luminosa respecto a tales estudios en lo que no cabe originalidad alguna, sino seguir devotamente las huellas de los maestros».²

Perquè, efectivament, fou Yxart qui, des d'uns plantejaments pròxims al positivisme, aplicà en la primera part del seu assaig una acurada anàlisi històrica del teatre català i n'anotà una de les característiques, avui repetida fins al cansament: la manca de tradició: «De manera, doncs, que el teatre modern català no té, com los contemporanis castellà, francès, etc., llar-

1. D'ençà 1939 les aportacions més significatives al coneixement de la tradició del modern teatre català es poden reduir a les següents: Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Ed. Aedos, Biblioteca Biogràfica Catalana, 26, 1960; Josep Maria JUNYENT, *Àngel Guimerà. Vida i obra (1845-1924)*, Barcelona, Ed. Millà, 1968; Josep MIRACLE, *Guimerà*, Barcelona, Ed. Aedos, Biblioteca Biogràfica Catalana, 13, 1958; Josep Maria POBLET, *Les arrels del teatre català*, Barcelona, Ed. Selecta, Biblioteca Selecta, 374, 1965; *ibidem*, *Frederic Soler. Serafi Pitarra*, Barcelona, Ed. Aedos, Biblioteca Biogràfica Catalana, 42, 1967. En l'àmbit de l'assaig, els treballs de Josep PALAU i FABRE, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Barcelona; Rafael DALMAU, ed., *Panorama actual de les idees*, 5, 1961, i *El mirall embruixat*, Palma de Mallorca, Ed. Moll, Biblioteca Raixa, 58, 1962, o el de Ricard SALVAT, *El teatre contemporani*, Barcelona, Ed. 62, Llibres a l'abast, 39 i 40, 1966.
2. Francesc CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Ed. Minerva, s.d., pàg. 10.

ga sèrie d'obres que li hagen servit de norma i patró, traçat son camí, preparat son progrés, i en quina lectura i admiració o estudis consuetudinaris hagen pogut trobar los autors son punt de partida, tot seguint la corrent del temps i emmotllant-se a les circumstàncies. No: lo teatre modern no ha sigut això a Catalunya, no ha prosseguit una obra començada: aparegué de sobte.»³ Fixà, consegüentment, «les que, al nostre entendre, poden dir-se verdaderes tradicions del modern teatre català»⁴ en el segle XIX, i en diferència clarament, potser per primer cop, dues tendències: «L'una, filla directa del moviment literari i intel·lectual, culta, pretensiosa, severa, que aspira a fundar un teatre digne de tal nom; l'altra, continuadora de la peça popular, desvergonyida, antiliterària, inspirant-se en les tradicions i xistes locals, sense altre objecte que el passatemp: oculta, primer, en aquelles societats humorístiques de joves, de caràcter més o menos íntim, que s'estenen i prosperen fomentades pel benestar i la general animació d'aleshores.»⁵

Així, doncs, Curet acollí de jove les línies mestres de la interpretació del teatre català modern de Josep Yxart; en aquest sentit, reconegué el caràcter precursor de l'obra dramàtica de Josep Robrenyo i de Francesc Renart i Arús, els quals, «*a pesar de su vulgaridad y ordinarietà, lograron la atención del público asqueado y aburrido por las vaciedades incoloras e insípidas que divagaban por la escena*».⁶

En essència, Curet no modificà pràcticament els seus plantejaments juvenils en la seva última obra, *Història del teatre català* (1967), que féu arribar «fins al temps actual».⁷ La publicació, precisament, d'aquest llibre, permeté que un jove investigador, Xavier Fàbregas, n'expressés sense embuts el seu distanciament crític. Per començar, es lamentà que hagués ignorat els «plantejaments metodològics actuals i això fa que no puguem considerar la seva obra com una història ni enfocar la nostra crítica en aquest sentit».⁸ Fàbregas li retragué, nogensmenys, l'ordenació donada al treball: «segueix a grans trets un

3. Seguim l'edició de Jordi Castellanos dins Josep YXART, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62- «La Caixa», MOLC, 42, 1980, pàg. 50.

4. *Ibidem*, pàg. 61.

5. *Ibidem*, pàg. 69.

6. *Op. cit.*, pàg. 73.

7. Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Ed. Aedos, 1967, pàg. 13.

8. Xavier FÀBREGAS, «Francesc Curet, cronista del teatre català», *Serra d'Or*, agost 1969, pàg. 585.

ordre cronològic i, dins aquest, estableix unes subdivisions temàtiques: autors, actors i escenògrafs mereixen la seva atenció i els tracta per separat. Una tal sistematització presenta alguns inconvenients greus: el de considerar el teatre com un tot que es desenrotlla segons unes lleis de lògica interna al marge de les vicissituds de la societat que el possibilita i sobre la qual es projecta, i el d'aparèixer la dramaturgia seccionada en unes parcel·les —text, escenografia, muntatge— l'íntima unitat de les quals no resta prou remarcada».⁹

Els nous referents metodològics, ideològics i axiològics, a través dels quals començava a canalitzar-se en els anys seixanta la investigació històrica i, més específicament, la literària, pesaren inequívocament en la valoració crítica que Fàbregas féu de l'estudi de Curet; els noms de Jordi Carbonell, Joan Lluís Marfany o Joaquim Molas eren esmentats de forma conscient.¹⁰ Dins d'aquesta reorientació general dels estudis literaris moderns i de la valoració/interpretació del passat i de la pròpia tradició, el treball de Curet, per a Fàbregas, no servia en absolut, car «[...] per a traçar un quadre general de la nostra escena, dels corrents i les influències que l'han travessada, de la seva relació i del seu arrelament dins les diverses classes socials, ens falta tot un treball previ de recerca traduït en estudis monogràfics on recolzar generalitzacions de més abast».¹¹

A partir de 1966-1967, Fàbregas es proposà, doncs, d'iniciar un pla de recerca sobre el teatre català modern, de base històrica, orientat a classificar i redefinir, més potser en termes ideològics que no pròpiament literaris, la immediata tradició teatral catalana.

En efecte, la primera aproximació de Fàbregas a l'anàlisi

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*. Molas, per exemple, havia prologat *Tres comèdies*, de Joan OLIVER, Barcelona, Ed. Selecta, Biblioteca Selecta, 299, 1960, pàgs. 5-15, *Teatre*, de Baltasar PORCEL, Palma de Mallorca, Ed. Daedalus, col·lecció Europa, 1965, pàgs. 9-25, i *Primera història d'Esther*, de Salvador ESPRIU, Barcelona, Ed. 62, Antologia Catalana, 27, 1966, pàgs. 5-12 i havia escrit el primer paper crític sobre el teatre posterior a 1939, *Vint-i-cinc anys de teatre* dins *La literatura de postguerra*, Barcelona, Rafael DALMAU, ed., Episodis de la Història, 78, 1966, pàgs. 25-56. Jordi CARBONELL preparà i prologà l'edició de *Lucrecia*, de Joan RAMIS, que aparegué a la col·lecció Antologia Catalana, 40, el 1968, pàgs. 5-16; Joan Lluís MARFANY s'havia encarregat, el 1965, d'editar i prologar el *Teatre revolucionari*, de Josep ROBRENYO, també per a Antologia Catalana, 2, pàgs. 5-13, que, com se sap, dirigia MOLAS.

11. *Ibidem*.

del teatre català modern vingué a fixar una lectura distinta i del tot renovadora del teatre de Frederic Soler. Més ben dit: de Serafí Pitarra, de l'obra del qual Fàbregas gosà assenyalar, el 1966, que «no ha estat superada per cap d'altra dins el teatre català, pel que fa al seu poder satíric, emprat amb una tècnica de distanciament que, en alguns moments, és precursora de la que més tard definirà Bertolt Brecht».¹² La vindicació, en qual-sevol cas, d'un teatre que «modest, però viu, mal conegut avui, ja que fou menystingut per les capes cultes de l'època i ningú no es molestà a estudiar-lo, forní a Frederic Soler els seus procediments escènics i, fins a un cert punt, el seu llenguatge».¹³

La defensa essencialment ideològica, d'acord amb els nous temps que corrien i maldaven per transformar l'entorn, magnificava, per un costat, la tradició teatral de caràcter popular, i, per l'altre, negligia, fins a substituir-la, l'escleròtica i estàtica imatge vuitcentista de Frederic Soler per la d'un jove irat i inconformista: Serafí Pitarra.

Fàbregas era lluny de creure, com havia manifestat Ubach i Vinyeta, que «Al nostre entendre, lo mateix gust que va preferir las gatadas als primitius entremesos y las obras de verdadera pretensió artística á las gatadas, purificará més o menos aviat la nostra escena dels defectes que, per mútuas complacencias de públich y autors, la tenen avuy dia en estat de transitoria inercia»,¹⁴ i de considerar que Pitarra, en tant que continuador del sainet iniciat per Robrenyo, «reapareix amb més intenció, amb més color, amb més vida, però amb sos mateixos defectes: vulgarisme de llenguatge, xistes i recursos grossers»,¹⁵ com havia sentenciat Josep Yxart.

El cas és que fins a 1971-1972, aproximadament, Fàbregas es mogué dins unes coordenades i uns plantejaments estrictament historicistes, que, de fet, el dugueren a assumir el fet teatral més des del punt de vista ideològico-literari que no pròpiament espectacular, com revelen els seus treballs publicats en aquells anys: *Teatre català d'agitació política* (1969), *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971), i el que podem consi-

12. Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre universal*, Barcelona, Editorial Bru-guera, Quaderns de cultura, 3, 1966, pàg. 74.

13. *Ibidem* «L'altre Frederic Soler», *Serra d'Or*, desembre 1966, pàg. 1005.

14. *Op. cit.*, pàg. 56.

15. *Op. cit.*, pàg. 69. El mateix Joan MALUQUER i VILADOT acceptà les «gatades» de Serafí PITARRA/Frederic SOLER, perquè aquest corregí posteriorment la seva trajectòria. A més, afegí: «No dech censurar per aixó á'n Soler, per quant ell ha creat lo teatre en bona part y no tenia a prop patrons en que guiar-se», pàg. 33.

derar com el seu primer estudi de síntesi, *Aproximació a la història del teatre català modern* (1972), que Fàbregas, significativament, dedicà a Joaquim Molas, de qui, entre 1966 i 1970, havia estat deixeble als Estudis Universitaris Catalans de l'Institut d'Estudis Catalans.

Tant *Teatre català d'agitació política* com *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* neixen d'una clara posició vindicativa de l'autor i esdevenen sengles investigacions de primera mà, centrades sobretot més en la lectura minuciosa dels textos que no en una recerca pròpiament hemerogràfica, al marge que Fàbregas treballés, a més de amb els textos impresos, amb manuscrits inèdits dipositats a l'Arxiu d'Història de la Ciutat, a la Biblioteca de l'Institut del Teatre i, sobretot, a la Biblioteca de Catalunya.¹⁶

Així, a *Teatre català d'agitació política*, diferencià, des d'una perspectiva ideològica més o menys mediatitzada o empeltada pel marxisme de l'època, el teatre produït i consumit per les classes socials fortes, «el que ha subministrat les tradicions cultes i el que figura d'una manera gairebé exclusiva a les històries de la literatura»,¹⁷ del que era desenvolupat per les classes socials menys privilegiades. I apostà, sense qüestionar la vàlua literària d'aquest teatre, per ell: «el teatre elaborat per les capes treballadores, i aquell que ho ha estat pels intel·lectuals que s'hi han identificat».¹⁸

Ara, l'estudi del teatre popular procurà fer-lo no des d'una perspectiva local o peculiar, sinó «tenint en compte els moments teatrals paral·lels i fins i tot les corrents socials, econòmiques i polítiques que penetren al Principat procedents de l'àrea cultural a la qual pertany».¹⁹

Fàbregas subordinà, així doncs, a *Teatre català d'agitació política* l'existència d'una literatura dramàtica popular de ca-

16. A *Teatre català d'agitació política*, posem per cas, Fàbregas exhumà el text íntegre de *La famosa comedia de la entrada del Marqués de los Velez en Cataluña, rota de las tropas castellanias y assalto de Montjuich*, esmentat per Maluquer i Viladot en el seu assaig, i que Fàbregas trobà dins el lligall de manuscrits B 150 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; o recorregué als únics exemplars d'*El duque de Braganza* (1835) i d'*El libertador* (1835), d'Andreu FONTCUBERTA, dipositats a l'Arxiu del Museu del Teatre de Barcelona. I, sobretot, descobrí a la Biblioteca de Catalunya manuscrits de Francesc RENART I ARÚS (núm. 1.102), de Josep Maria GARCIA (núm. 1.115), o d'Ermengol MARQUÈS (núms. 1.047 i 1.076).

17. Xavier FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Ed. 62, Llibres a l'abast, 74, 1969, pàg. 7.

18. *Ibidem*, pàg. 11.

19. *Ibidem*, pàg. 12.

ràcter polític al conjunt de canvis històrics generals i particulars que tant a nivell polític, social, econòmic com cultural s'havien produït a Catalunya del trienni constitucional ençà. D'aquí ve el relleu de noms que, fins en aquell moment, o havien comptat ben poc en les valoracions crítiques, o havien passat absolutament desapercebuts, o, fins i tot, havien estat bescantats i posats de volta i mitja. Una mostra: els vuitcentistes Josep Antoni Ferrer Fernández, Abdó Terrades, Teodor Baró o Víctor Balaguer. O el teatre catòlic de Joaquim Albanell, Josep Burgas, Víctor Mora... d'entre els contemporanis. Destaquem, però, quatre apartats específics per llur originalitat d'enfocament: el sànet i Josep Robrenyo;²⁰ l'anàlisi que entorn «els joves inconformats» esdevinguts «domesticats» féu del grup que es movia al voltant de Serafí Pitarra;²¹ la primera aproximació a la influència d'Ibsen en el teatre català i, particularment, en l'obra d'Ignasi Iglésias i en una manifestació, pobra literàriament, però important sociològicament, com fou l'experiència del teatre anarquista de Felip Cortiella. I, finalment, la primera síntesi sobre *El teatre de la guerra civil*, avui encara vigent.²²

20. Així, quan tornà a valorar el teatre de Josep Robrenyo dins *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, assenyala: «En imposar-se de manera definitiva la Renaixença i ordenar-se la vida cultural entorn de la celebració dels Jocs Florals, emergeixen uns nous valors que ràpidament arraconen el nom de Robrenyo, i les capes populars en perden gradualment el record. La seva obra resta, llavors, com un lloc comú: com una suma de grolleries, com una successió d'acudits de mal gust, que assenyalen un dels moments més baixos de la poesia catalana i del teatre. Elias de Molins, al seu diccionari biogràfic, el qualifica de "poetastre", i hauran de passar molts anys fins que hom torni a dedicar-li una mica d'atenció. De fet, la reivindicació de la personalitat de Robrenyo no ha estat duta a terme d'una manera decidida fins a la inclusió en l'Antologia Catalana del volum *Teatre revolucionari* (1965), dedicat enterament a la seva obra i portador d'un excel·lent pròleg de Joan Lluís Marfany. Amb anterioritat, la conferència de Josep ARTIS, "Josep Robrenyo, autor i comediant", inclosa a *Tres conferències sobre teatre retrospectiu* (1933), havia assentat ja les bases sobre les quals calia considerar el tema.», Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, 15, 1975, pàg. 138.
21. Fàbregas contribuï a la divulgació del teatre de Serafí Pitarra amb les edicions de: *Els herois i les grandeses*, Antologia Catalana, 60, 1970; *L'esquella de la Torratxa*, Edicions 62, El Galliner, 42, 1978; *Gatades*, Ed. Laia, Les eines de butxaca, 4, 1980.
22. Excepció feta de l'estudi de Robert MARRAST, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Ed. 62, Publicacions de l'Institut del Teatre, Monografies de Teatre, 8, 1978, que en cap moment es fixà el propòsit d'anàlisi literària com féu Fàbregas bàsicament.

Mitjançant l'estudi especialitzat que dedicà a un teatre de caràcter polític essencialment popular, Fàbregas materialitzava una de les seves propostes programàtiques: «la necessitat de disposar d'estudis monogràfics sobre temes i aspectes fonamentals del nostre teatre si volem, algun dia, emprendre la tasca d'historiar-lo des d'un angle general». ²³ Fruit d'aquesta necessitat sorgí l'estudi sobre un autor com Àngel Guimerà, «respectable fòtil dissecat que els epígons d'una tradició superada fan gesticular periòdicament des de dalt de l'escenari». ²⁴

Guimerà venia a substituir, ara, Serafí Pitarra en l'actitud obertament vindicativa de Fàbregas que era prou conscient, a més, de la imatge que el dramaturg vuitcentista projectava encara sobre el conjunt de la intel·lectualitat catalana com a «màxim representant del teatre de "faixa i espartdenya"», expressió pejorativa amb què ha estat designat tot un corrent de l'escena que correspon a l'auge del ruralisme en alguns períodes de la nostra literatura». ²⁵

Fàbregas resseguí, doncs, en la primera part de la monografia, la trajectòria dramàtica de Guimerà en clara correspondència amb les tendències i els corrents de la literatura europea coetània: romanticisme, realisme; naturalisme i simbolisme, assumits per Fàbregas com el doble vessant a través del qual s'expressà el modernisme teatral a Catalunya. A banda, és clar, de remarcar la connexió i la participació de l'obra guimeraniana dins del desenvolupament general de la literatura catalana moderna.

Conseqüent amb el punt de partença assenyalat, Fàbregas classificà l'obra dramàtica de Guimerà en quatre etapes —1879-1890, 1890-1900, 1901-1911, 1917-1926—, que permeten copsar, des de l'òptica de la periodització literària, el ressò i la influència dels esmentats corrents i tendències estrangers damunt el seu teatre.

Com en el cas de Serafí Pitarra/Frederic Soler la investigació que Fàbregas féu de Guimerà abonà nous elements de reflexió intel·lectual i, al capdavant, d'interpretació històrica que ningú anteriorment no havia traçat. Així, defugint el fàcil tòpic del Guimerà conegut de *Maria Rosa* o *Terra baixa*, sense obviar-ne, però, una nova lectura, Fàbregas redescobrí i situà en el seu

23. Xavier FÀBREGAS, «Francesc Curet, cronista del teatre català», *Serra d'Or*, agost 1969, pàg. 585.

24. *Ibidem*, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*, Barcelona, Ed. 62, Llibres a l'abast, 91, 1971, pàg. 5.

25. *Ibidem*, pàg. 198.

lloc alguns textos oblidats en la memòria col·lectiva: *La filla del mar* (1900), per exemple, que ell mateix adaptà per a l'escena en la primera temporada del Teatre Nacional Àngel Guimerà, que Ricard Salvat dirigí el 1971, o *L'aranya* (1906), que edità i identificà amb el vessant naturalista inherent, segons ell, al modernisme teatral.²⁶

La segona part de l'estudi —*El món d'Àngel Guimerà*—, Fàbregas la dedicà a copsar-ne la coherència general que, en bloc, mostra el seu teatre i a remarcar sobretot l'estreta correspondència entre les actuacions i els comportaments dels personatges i «l'ànima del dramaturg adolorida i agitada per unes frustracions que va poder superar per la via de la creació literària».²⁷

I, en un altre ordre de coses, analitzà l'aparició del mal en el seu teatre «en raó d'uns mancaments individuals no pas per insuficiència de les estructures socials que l'autor ens proposa».²⁸

Aproximació a la història del teatre català modern és un llibre ben curiós: destinat a ser la primera síntesi sobre el teatre català modern, esdevingué paradoxalment l'inici o l'anunci d'un canvi d'orientació metodològica que no es materialitzà, però, fins a la seva recerca posterior. Globalment, Fàbregas hi aplegà una sèrie de treballs publicats i inèdits «que segueixin les principals línies de força del teatre català modern», on mostrarà més atenció «a l'aspecte literari del teatre» que «a la dedicada a aquest com a espectacle».²⁹ En qualsevol cas, Fàbregas recorregué els eixos neuràlgics de la immediata tradició teatral: del sàinet vuitcentista fins a Pedrolo.³⁰

26. Vegeu: Àngel GUIMERA, *L'aranya*, Barcelona, Ed. 62, Antologia Catalana, 58, 1969; *ibidem*, *La filla del mar*, Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 100, 1987.

27. *Op. cit.*, pàg. 165.

28. *Ibidem*, pàg. 171.

29. Xavier FABREGAS, nota prèvia, dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, *op. cit.*, pàg. 6.

30. Dividí el llibre en tres parts. I. *Entorn dels orígens del teatre català modern*. 1. *Del sàinet al drama romàntic* —a tall d'introducció. 2. *El sàinet popular*. 3. *Frederic Soler, entre la menestralia i la burgesia*. 4. *Josep Maria Arnau, un mestre del costumisme*. 5. *La plenitud del drama romàntic: Víctor Balaguer*. Llevat del primer apartat, la resta recollia pròlegs o articles ja publicats. El 2 tenia el seu precedent en el volum *Sainets de la vida picaresca* (Antologia Catalana, 33, 1967); reelaborat, incorporava material nou «contingut als epígrafs *Els temes del sàinet i llur desenvolupament i Els autors més importants del gènere*», pàg. 53. El 3 recollia «amb molt poques variacions» el capítol publicat com a pròleg d'*Els herois i les grandeses*; el 4, també amb poques variacions, fou editat a *Sera d'Or*, octubre 1967, pàgs. 77-79. I el 5, amb petits canvis i alguna dada localitzada posteriorment, recollia el pròleg a *Les esposalles de la morta i Raig de lluna*, de Víctor BALAGUER (Antologia Catalana, 38, 1968).

Deixant de banda les petites monografies sobre el coneixement del teatre vuitcentista, la resta d'estudis sobre determinats autors contemporanis venia a configurar una resposta metodològica a la manca de criteris estrictament historicistes amb què Curet s'havia encarat al teatre del segle XX en el seu últim treball.

Dos exemples d'aquesta necessària contextualització: el tractament de Santiago Rusiñol estretament dependent de la seva vinculació al Modernisme,³¹ o el canvi radical d'orientació que es produí en l'obra de Josep Pous i Pagès i Joan Puig i Ferrer arran de la primera guerra mundial.

Tot plegat permeté que Fàbregas relacionés les circumstàncies específiques de la realitat teatral amb la situació general que vivia la literatura catalana en una època de clar predomini dels pressupòsits estètics noucentistes: així, autors com Pous i Pagès o Puig i Ferrer s'allunyaren definitivament del teatre d'idees de ressons vagament ibsenians o regeneracionistes en favor del conreu de la farsa o de la comèdia dramàtica, en què

La II part, sota l'epígraf *Les etapes de plenitud del teatre català modern*, conté: 1. *Realisme, modernisme i noucentisme* —a tall d'introducció. 2. Àngel Guimerà: *del romanticisme al realisme*, pròleg a *L'aranya* (Antologia Catalana, 58, 1969). 3. *Els dos vessants del teatre d'Apel·les Mestres*, com en l'anterior, recollia, amb molt poques variacions, el pròleg a l'edició de *Gaziel i Els sense cor* (Antologia Catalana, 48, 1969). 4. *Santiago Rusiñol i la iconografia teatral del modernisme*, publicat anteriorment dins el número que *Serra d'Or* dedicà al Modernisme, desembre 1970, pàgs. 904-909. 5. *Lluís Graner i l'aportació del cinema a l'escenografia teatral*, amb lleugeres modificacions, publicat a *Serra d'Or*, setembre 1972, pàgs. 57-59. 6. *Ignasi Iglésias: el modernisme naturalista*, inèdit. 7. *Felip Cortiella i Adrià Gual: dos dramaturgs pròxims i oposats*, editat, amb algun retoc, dins *Serra d'Or*, octubre 1972, pàgs. 51-55. 8. *Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català*, editat amb molt poques variacions a *Estudios Escénicos*, núm. 14, 1972, pàgs. 44-61. 9. *Josep Maria de Sagarra, al marge del Noucentisme*, inèdit.

La III part, sota l'epígraf *Els nous camins del teatre català* conté: 1. *El teatre català entre el 1946 i el 1970*, inèdit. 2. *El llibre de teatre a Catalunya a partir del 1939*, inèdit. 3. *Manuel de Pedrolo i el teatre de l'absurd*, que, amb les mínimes variacions, recollia el pròleg a *Darrera versió per ara*, Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 8, 1971. I 4. *Una nova generació*, inèdit.

31. Fàbregas s'havia queixat, per exemple, que a la *Història del teatre català* (1967), de CURET, «la figura de Santiago Russinyol —per a citar-ne només una— queda del tot esfilagarsada i el paper d'aquest autor dins el nostre teatre és a penes perceptible amb la sola lectura dels judicis que hom li adreça. Resulta confusionari dir que *El pati blau* i *La nit de l'amor* traeixen un "delicat romanticisme" (pàg. 376) sense haver fet una definició del romanticisme, del qual l'autor de *L'auca del senyor Esteve* no participà mai, i sense haver-nos precisat els trets fonamentals del modernisme.», *Francesc Curet, cronista del teatre català, op. cit.*, pàg. 585.

la realitat social burgesa era acceptada i, doncs, assumida sense gaires vacil·lacions.³²

Aproximació a la història del teatre català modern s'obria, però, amb una introducció inèdita — «Alguns aspectes de la investigació teatral a Catalunya» — on, per primer cop, Xavier Fàbregas reaccionà contra la identificació exclusiva entre teatre i literatura com havia mantingut fins aleshores. Tot invocant el nom d'Antonin Artaud i fent esment del Centre National de la Recherche Scientifique com l'entitat que més estava contribuint a l'estudi de la semiologia teatral, Fàbregas assumí, doncs, el concepte de teatre-espectacle: «Es tracta, en definitiva, d'elaborar una semiologia de l'art dramàtic capaç d'expressar-lo i de preservar-lo en tota la seva integritat, de la mateixa manera i, si és possible, amb la mateixa precisió que l'escriptura és capaç de preservar l'ingredient literari».³³

Un nou concepte que corregí en el futur el seu treball com a historiador quant a la sistematització, ordenació i interpretació de les dades recollides en la investigació prèvia. Així, a *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975) ens trobem que el tractament i la interpretació de la matèria teatral han estat clarament revisats. Si bé no desistí d'una lectura historicista, ben present encara a la «Introducció» o en el tractament d'alguns gèneres teatrals, en general ja treballats amb anterioritat —sàinet, comèdia ciutadana de costums—, Fàbregas eixamplà la seva investigació amb nous centres d'interès: l'organització de la vida teatral³⁴ i, sobretot, l'anàlisi, per primer cop, dels espectacles parateatrals. Vegeu, en aquest sentit, el relleu atorgat als jocs i diversions de la societat romàntica o als «espectacles teatrals no literaris» com la prestigi digitació, la gimnàstica o la pantomima.

El fruit d'una visió globalitzadora del teatre en el doble vessant literari i espectacular el trobem, finalment, a *Història del teatre català* (1978), on sintetitzà el conjunt d'aportacions —articles, estudis-monografies— publicades durant aquells anys. Fonamentat sobretot entorn els corrents i les influèn-

32. Vegeu, en aquest sentit, «Josep Pousi Pagès, Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català», dins *Aproximació...*, op. cit., pàgs. 197-223, que hom pot contrastar amb els capítols 45 «Josep Pousi Pagès», i 46, «Joan Puig i Ferrer», de la *Història del teatre català* (1967), de Francesc CURET, ja citada, pàgs. 459-461 i 463-467, respectivament.

33. «Alguns aspectes de la investigació teatral a Catalunya», dins *Aproximació...*, op. cit., pàg. 24.

34. En la línia fixada per CURET a *Els espectacles: El teatre: edificis locals. La vida teatral en el segle XIX* dins *Un segle de vida catalana*, vol. I, Barcelona, Ed. Alcides, 1961, pàgs. 459-466.

cies damunt el teatre indígena, Fàbregas precisà també que «Bé que he pretès de considerar diversos aspectes de l'activitat dramàtica —l'*status* de l'actor, els locals, la crítica, l'escenografia, la sociologia del públic, etc.—, molts d'aquests temes queden apuntats en el transcurs del llibre de manera incompleta o insuficient».³⁵

En els últims anys de la seva vida, quan s'estava decantant obertament per la recerca antropològica del fenomen teatral, que metodològicament l'apartà clarament de l'exclusivisme dels seus primers treballs historicistes, publicà *Josep Maria Folch i Torres i el teatre fantàstic* (1980), on Fàbregas presentà un treball encara pròxim a la història teatral sobre la rondalla escenificada, sense abandonar l'anàlisi de la seva espectacularitat ni estalviar-se tampoc la valoració moral o filosòfica que se'n desprenia.

Les ironies que a cops gasta el destí en la vida de l'home, determinà que Fàbregas deixés, pòstumament, tres estudis de síntesi que implicaven un cert retorn als seus orígens com a historiador: el teatre popular del segle XIX, *Frederic Soler i el teatre del seu temps*, i *Àngel Guimerà i el teatre del seu temps*, tres capítols incorporats a la *Història de la literatura catalana*, dirigida per Joaquim Molas.³⁶

Si bé Fàbregas no proporcionà cap element nou, quant al coneixement del teatre popular o sobre Guimerà i el teatre dels primers anys de la Restauració, que no hagués analitzat anteriorment, sí que, en canvi, hem d'assenyalar que la lectura del teatre de Frederic Soler tancà paradoxalment, i de forma cíclica, la dedicació i l'interès per un personatge i per una obra que l'havien induït a les primeres investigacions. En aquest sentit, la interpretació que Fàbregas féu de Soler completà la del jove irat i inconformista Serafí Pitarra en centrar-se, sobretot, en el «drama de costums veritablement catalans» que, iniciat el 1866 amb *Les joies de la Roser*, esdevé una de les manifestacions més genuïnes del teatre català modern, modificada, en part, posteriorment pel personal poema dramàtic de Josep Maria de Sagarra.

35. Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Ed. Millà, Catalunya Teatral-Estudis, núm. 1, 1978, pàg. 8.

36. Vegeu: «Frederic Soler i el teatre del seu temps, Àngel Guimerà i el teatre del seu temps» dins RIQUEUR/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona, Ed. Ariel, 1986, pàgs. 291-363 i 543-604, respectivament; el teatre popular vuitcentista és inclòs dins el capítol de Joaquim Molas, «La nova literatura popular: tradició i modernitat», dins RIQUEUR/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, op. cit., vol. VIII, 1986, pàgs. 54-68.

Al capdavant, el «drama de costums veritablement catalans» situava, segons Fàbregas, la imatge ideal de la catalanitat absolutament lligada al patrimoni rural. Així doncs, Fàbregas completava, finalment, l'entusiasme i la vindicació per la «gata-da» pitarrasca amb l'aproximació crítica a un gènere, «el drama de costums veritablement catalans», que «s'explica, en bona mesura, pel seu contingut ideològic. La burgesia ciutadana hi troba una proposta de continuïtat que l'estimula a sentir-se representant, no d'una classe social, sinó de tot un país».³⁷

En resum, doncs, Fàbregas capgirà absolutament el mètode i la interpretació que una minsa historiografia havia establert sobre el teatre català modern; Fàbregas ho revisà tot críticament i en determinà una nova lectura de base històrica que, en termes ideològics i literaris, dugué a terme d'una forma gairebé exclusiva fins al 1972 aproximadament.

Del resultat d'aquest nou enfocament del passat teatral immediat sorgí una nova aproximació que, entre altres, fixà aquestes aportacions:

l'assumpció del teatre no com un fet aïllat, com plantejà Curet, sinó connectat, d'una banda, amb el conjunt de manifestacions culturals, condicionades totes elles pels avatars històrics, i, de l'altra, amb les línies de força de desenvolupament general de la literatura catalana moderna i, també, de l'estrangera;

la vindicació d'una tradició, la popular, que per raons ideològiques i estètiques havia estat marginada i bescantada per la historiografia establerta, i

la fixació de les grans línies de força —autors, corrents, influències...— del teatre modern i contemporani que culminà, de fet, amb la promoció d'aquells autors vinculats o vehiculats a través de l'anomenat teatre independent, als quals Fàbregas encoratjà sobretot mitjançant el seu paper de crític i d'editor.³⁸

37. Xavier FABREGAS, *Frederic Soler i el teatre del seu temps*, op. cit., pàg. 346.

38. Vegeu, per exemple, *El teatre d'Alexandre Ballester*, juliol 1968, pàgs. 631-633; pròleg a Josep M. BENET i JORNET, *Fantasia per a un auxiliar administratiu. Cançons perdudes*, Palma de Mallorca, Ed. Moll, Biblioteca Raixa, 78, 1970, pàgs. 7-14; *Josep Lluís i Rodolf Sirera o la possibilitat d'un nou teatre valencià*, pròleg a *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 18, 1972, pàgs. 7-10; *Introducció al teatre de Joan Brossa* dins Joan Brossa, *Teatre complet. I. Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona, Ed. 62, 1973, pàgs. 5-58; «Jordi Teixidor abans i després d'«El retaule»», *Serra d'Or*, juliol 1975, pàgs. 503-505; «Josep Lluís i Rodolf Sirera i el nou teatre valencià», *Serra d'Or*, agost 1975, pàgs. 571-575; «Individu i societat dins el teatre de Josep M. Benet i Jornet», *Serra d'Or*, octubre 1975, pàgs. 695-699.

RESUMEN

A partir de 1966, Xavier Fàbregas inició un plan de investigación de base histórica sobre el teatro catalán moderno orientándola a sistematizar, clasificar y redefinir en términos ideológicos y literarios la inmediata tradición teatral catalana, lo que trastornó absolutamente el método y la interpretación convencionales de una historiografía limitada y envejecida.

Aproximadamente hasta 1972, Fàbregas se movió según unos planteamientos estrictamente historicistas, como revelan sus estudios *Teatre català d'agitació política* (1969), *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971), o su primer trabajo de síntesis, *Aproximació a la història del teatre català modern*, en cuya introducción reaccionaba significativamente contra la identificación exclusiva entre teatro y literatura que él mismo había sostenido hasta entonces.

A partir, pues, de 1972, Fàbregas hizo suyo el concepto de teatro-espectáculo, que modeló su posterior investigación. Así, en *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975), incorpora un nuevo centro de interés: el espectáculo parateatral.

Una visión globalizadora, en el doble aspecto literario y espectacular, la hallamos en la *Història del teatre català* (1978), en que sintetiza el conjunto de estudios y aportaciones críticas de aquellos años. Cuando finalmente Fàbregas se había inclinado por un tratamiento antropológico del teatro, ofreció con su *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic* (1980) una lectura del cuento escenificado, cuya espectacularidad no menospreciaba en su análisis.

En conjunto, la renovación de los estudios y trabajos dedicados por Xavier Fàbregas al teatro catalán moderno se centra en los puntos siguientes:

la asunción del teatro como realidad conectada al resto de manifestaciones culturales en un determinado contexto histórico y, por otra parte, con las líneas de fuerza de la literatura catalana moderna y, por ello, a su vez, con la extranjera;

la reivindicación de la tradición popular, que, por motivos ideológicos y estéticos, la historiografía establecida había menospreciado, y

la fijación de las grandes líneas de fuerza —autores, corrientes, influencias, etc.— del teatro catalán moderno, que culminó con la promoción de los autores surgidos del teatro independiente.

RÉSUMÉ

A partir de 1966, Xavier Fàbregas se lance dans une recherche historique sur le théâtre catalan moderne. Son objectif est de systématiser, classer et redéfinir, en termes idéologiques et littéraires, la tradition immédiate du théâtre catalan tout en prenant le contre-pied de la méthode et de la conception conventionnelles d'une historiographie restreinte et surannée.

Jusque vers 1972, les recherches de Fàbregas évoluent dans un cadre strictement historiciste comme en témoignent ses études *Teatre català d'agitació política* (1969), *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971) ou son premier travail de synthèse, *Aproximació a la història del teatre català modern* dans l'introduction duquel il réagit de façon significative contre l'identification exclusive du théâtre à la littérature, identification qu'il avait lui-même entretenue jusqu'alors.

A partir de 1972, Fàbregas fera sien le concept de théâtre-spectacle qui, dès lors, guidera ses recherches. Ainsi, dans *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975), il incorpore un nouveau centre d'intérêt, les spectacles parathéâtraux.

Une vision d'ensemble, sous le double aspect littéraire et spectaculaire, nous est proposée dans *Història del teatre català* (1978) où il fait la synthèse des études et des contributions critiques réalisées au cours de ces années. Lorsque, enfin, Fàbregas se consacre à une analyse anthropologique du théâtre, il nous offre avec *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic* (1980) une lecture du «conte mis en scène», sans oublier d'en analyser le côté spectaculaire.

En somme, l'aspect rénovateur des études et des travaux que Xavier Fàbregas a dédié au théâtre catalan moderne s'est concrétisé dans les domaines suivants:

la valorisation du théâtre en tant que réalité liée d'une part à l'ensemble des autres manifestations culturelles dans un contexte historique donné et, d'autre part, aux grandes lignes de la littérature catalane moderne et, donc, étrangère;

la réhabilitation de la tradition populaire, méprisée pour des raisons idéologiques et esthétiques par l'historiographie établie, et

la fixation des éléments majeurs du théâtre catalan moderne — auteurs, courants, influences... —, qui culmine avec la promotion des auteurs que le théâtre indépendant a fait connaître.

SUMMARY

In 1966 Xavier Fàbregas started an investigation about the history of modern catalan theatre trying to systematize, classify and redefine ideologically and literary the immediate Catalan theatrical tradition, which changed completely the established method and interpretation of an already scarce and old historiography.

Until around 1972 Fàbregas worked within a strictly historicistic outlining as show his studies *Teatre català d'agitació política* (1969), *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971), or his first synthesized report *Aproximació a la història del teatre català modern*. In the preface of this work he reacted significantly against the exclusive identification between theatre and literature that Fàbregas had maintained until that moment.

From this moment on Fàbregas used the concept «theatre-performance» upon which he based his later investigation: in *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975) he incorporated the paratheatrical performances as a new discipline.

In his *Història del teatre català* (1978) we find a literary and spectacular global approach, in which he synthesizes the studies and critical contributions of those years. When he finally had decided to undertake an anthropological approach of theatre, he offered in his *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic* (1980) as reading of the dramatized tales without saving at all the analysis of its spectacularity.

The renewal of all studies and reports dedicated by Xavier Fàbregas to the modern Catalan theatre are as follows:

to assume theatre as a reality connected to the rest of cultural expressions in a specific historic context on the one hand, and, on the other, to the guidelines of modern Catalan and foreign literature;

to recover popular tradition that had lost prestige because of ideological and aesthetic reasons given by the established historiography, and

to establish the main power centres — authors, currents, influences— of modern Catalan theatre, which reached its top thanks to the promotion of authors coming from independent theatre.

JOAQUIM VILÀ I FOLCH

L'OBSERVADOR IMPLACABLE: VINT ANYS DE TEATRE CATALÀ

L'OBSERVADOR IMPLACABLE. VINT ANYS DE TEATRE CATALÀ

En general, aquest període comporta que una gran part de la nostra patina d'oblit cobreixi tot allò que hi tingui relació. De tant en tant — i possiblement per fer callar algun cos que de consciència — algú es despenja amb alguna cita, prou tristament inaudible, i tothom tan content. Fins que, anys després, quan les circumstàncies ambientals ja han canviat, algú altre ataca la llebre i es torna a posar en circulació les dades oblidades quan el seu efecte és menys precís i vigorós i menys, és clar, amb molta menys força. Tota aquesta actitud, que aquest volum i els que resulten de les edicions dels seus escrits intenten de combatre, és doblement injusta en el cas de Xavier Fabregas. És per això que reivindicó la seva relectura. Per una banda, pels múltiples suggeriments que es despreuen de cada paràgraf i que inciten a l'acció, una acció encara vàlida i efectiva, que permetria redreçar i lligar molts dels aspectes de la nostra vida teatral. Per una altra, perquè la relectura repòsca i desapaixonada — lluny de la febre immediata de l'estremitat — de moltes de les seves crítiques ens eixampla més la capacitat de llegir entre línies i ens fa considerar altra vegada qüestions i valors que, ben segur, no hauríem sabut llegir la primera vegada en tota la seva extensió i en tota la seva profunditat.

No és, per això, de la projecció cap al futur de les seves idees ni de les coses que van quedar per lligar després del 10 de novembre de 1985 que vull parlar en aquest escrit, sinó del present del seu testimoni quotidià, de la seva capacitat d'observar, del valor gairebé notarial de les notes que tradueixen aquestes observacions i que certifiquen vint anys de teatre català.

* Tot i que el Institut d'Estudis de Fabregas respecte al teatre català, està bé, des de temps abans, penso que un bon punt de partida és el que ell mateix suggereix a *De l'últim espectador a l'últim espectador* (1981). El mateix document és una introducció pel març de 1967 en ocasió d'una conferència sobre la teoria de crítica de Serra d'Os amb participació, també, de les classes col·laboratòries amb certa incidència a publicacions d'informació general. ... hauria permès ja de reunir un bon material sobre els

Rellegir els escrits de Xavier Fàbregas és un exercici que la gent de teatre del nostre país hauria de fer sovint.

Malauradament, quan, per les raons que sigui, algú desapareix de la palestra pública, s'obre un estrany període —més llarg o més curt, tant se val— en el qual plana sobre les seves coses un espès silenci, no tant de reflexió sobre l'obra feta o sobre la paraula dita, sinó que sembla respondre a una mena de tabú que impedeix de remoure'n —potser per respecte— les opinions, amb por, potser, de torbar el descans últim del protagonista. En general, aquest període comporta que una més o menys lleugera patina d'oblit cobreixi tot allò que hi tingui relació. De tant en tant —i possiblement per fer callar algun escrúpol de consciència— algú es despenja amb alguna cita, generalment laudatòria, i tothom tan content. Fins que, anys després, quan les circumstàncies ambientals ja han canviat, algú altre aixeca la llebre i es tornen a posar en circulació les idees silenciades quan el seu efecte és menys precís i vigorós i resulta, és clar, amb molta menys força. Tota aquesta actitud, que aquest volum i els que resulten de les edicions dels seus escrits intenten de combatre, és doblement injusta en el cas de Xavier Fàbregas. És per això que reivindico la seva relectura. Per una banda, pels múltiples suggeriments que es desprenen de cada paràgraf i que inciten a l'acció, una acció encara vàlida i eficaç, que permetria redreçar i lligar molts dels aspectes de la nostra vida teatral. Per una altra, perquè la relectura reposada i desapassionada —lluny de la febre immediata de l'estrena— de moltes de les seves crítiques ens eixampla més la capacitat de llegir entre línies i ens fa considerar altra vegada opinions i valors que, ben segur, no havíem sabut llegir la primera vegada en tota la seva extensió i en tota la seva profunditat.

No és, per això, de la projecció cap al futur de les seves idees ni de les coses que van quedar per lligar després del 10 de setembre de 1985 que vull parlar en aquest escrit, sinó del present del seu testimoni quotidià, de la seva capacitat d'observació, del valor gairebé notarial de les notes que traduïen aquestes observacions i que certifiquen vint anys de teatre català.¹

1. Tot i que el testimoni directe de Fàbregas, respecte al teatre català, neix força temps abans, penso que un bon punt de partida és el que ell mateix suggerí a *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*: «... el fitxatge sistemàtic... vaig iniciar-lo pel març de 1967 en ocasió d'ésser-me confiada la secció de crítica de *Serra d'Or*; amb anterioritat, tanmateix, el fet d'haver col·laborat amb certa assiduitat a publicacions d'informació general... m'havia permès ja de reunir un cert material sobre els

L'aparició pública i «conscient» de Xavier Fàbregas, després d'un llarg i profund aprenentatge —que no havia de deixar mai—, coincideix amb l'esclat de l'anomenat teatre independent. Jo m'atreviria a dir que forma part del mateix fenomen. Tot i els seus múltiples interessos, la seva vinculació al fet teatral ja era antiga i, sobre aquest caliu inicial, la relació directa amb els inquiets moviments de renovació que apareixen pels volts del 1960 l'inclou en les mateixes coordenades. No n'hi ha prou, però, amb la inquietud i, conscient que hi ha molta feina per fer, encarrila un apassionat procés de formació que ja encavalca l'estudi aplicat i concís amb aquell que serà el seu vessant investigador. És una línia d'aprenentatge que s'inicia per una pràctica feta de neguits i intuïcions, que continua per unes etapes d'estudi i aprofundiment de les bases teòriques, i que, sense arribar mai a deixar aquest estudi, es manifesta en una pràctica quotidiana molt més rica i madura. Aquesta és la mateixa línia que mou la base teatral del país, des de la gent vinculada a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual als més modestos grups locals de fora de l'àmbit barceloní, passant per totes les accions que, més o menys encobertes, més o menys clandestines, i des de posicions culturals —bàsiques i indispensables per propiciar i mantenir qualsevol tipus de creixement—, es mouen per tot el país, sense oblidar l'inevitable autodidactisme que les circumstàncies político-socials forcen d'una manera indirecta. Xavier Fàbregas apareix «públicament» quan el bullit teatral del país ja ha començat a despuntar indicant nous camins, noves tendències, noves maneres de fer, procés en el qual ell mateix ha participat de manera molt activa.

D'una manera ben casual els seus primers articles a *Serra d'Or* són tot el signe d'una premonició i anuncien gairebé d'una manera profètica la seva acció posterior.² El primer correspon al mes de desembre de 1966, el mateix any en què se celebrava el centenari de l'estrena de *Les joies de la Roser* de Frederic Soler que, des de Josep Yxart, es considerava la fita que obria el teatre català modern.³ Però Fàbregas no glossa aquesta obra

esdeveniments més significatius de la nostra escena. A partir de 1967, però, el material esdevé sistemàtic...» (pàg. 7). XAVIER FÀBREGAS, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal, Dos anys de teatre català, 1967-1968*, Monografies de Teatre, núm. 6, Publicacions de l'Institut del Teatre/Edicions 62, Barcelona, octubre de 1976.

2. Cf. JOAQUIM VILÀ i FOLCH, «L'art efímer de Xavier Fàbregas», Barcelona, *Serra d'Or*, 1975, pàg. 695.

3. XAVIER FÀBREGAS, «L'altre Frederic Soler», Barcelona, *Serra d'Or*, 1966, pàgs. 1.005-1.008.

decisiva sinó que parla de l'altre Frederic Soler, de Serafí Pitarra, l'autor de les «gatades» satiritzadores de la burgesia, l'escriptor «impertinent i ordinari» d'èxit creixent entre les classes més humils, connectat amb una línia de teatre popular⁴ que ja ve de lluny i en la qual *Les joies...* suposen una deserció i un canvi radical. Des de *Serra d'Or* —i el que representa— Fàbregas reivindica Pitarra davant de Frederic Soler, el teatre popular respecte a l'oficial i ho fa amb arguments i referències incontestables. No es tracta d'engegar trets a tort i a dret, atacant l'un i l'altre de manera visceral i gratuïta amb articles que fan molt de soroll però que no tenen res al darrere. Fàbregas inicia la seva feina observant allò que pocs havien vist i ho fa amb tot el coneixement de causa que dóna l'estudi seriós i l'argumentació raonada. El segon article, aparegut el mes següent, és la recensió de la publicació de l'obra teatral *El nou Prometeu encadenat*, d'Eugeni d'Ors,⁵ escrita «per exposar un fet personal seu, relacionat amb un dels escàndols més sonats de la nostra vida col·lectiva».⁶ Fàbregas situa l'obra en el context de la història personal d'Ors, afirma que és «purament accidental» i descobreix «per sota l'expressió cutània del noucentisme» del mestre, en aquesta obra, «un temperament de modernista» amb la voluntat evident de replantejar —com ho feien les noves generacions d'estudiosos, teòrics i crítics de la literatura catalana— els esquemes que fins en aquell moment s'havien dibuixat. El tercer article, aparegut a l'abril, és l'inici de la seva col·laboració regular, i va encapçalat per un títol que és tota una declaració de principis: *L'hora del teatre independent*.⁷ Després dels anys de preparació ara és l'hora del teatre independent, ara és l'hora de la feina de Xavier Fàbregas: «El teatre independent ha arribat, entre nosaltres, a una maduresa que ben pocs anys enrere no hauríem gosat sospitar». I, més endavant: «Erraria, però, el qui cregués que la tasca ja és feta quan és del tot evident que tot just ha estat

4. A la dècada dels seixanta la preocupació pel «teatre popular» era un dels punts fonamentals dels grups de teatre. Recordem que La Pipirona —a la qual Fàbregas estava lligat—, el Gil Vicente, el Camaleó, el Teatre Viu, la mateixa E.A.D. Adrià Gual, entre altres, actuaven per barris obrers en nom d'un «teatre popular» de difícil definició.
5. Eugeni d'ORS, *El nou Prometeu encadenat*, pròleg d'Enric JARDÍ, Barcelona, Edicions 62, Col·lecció Antologia Catalana, 23, 1966.
6. Xavier FABREGAS, «El nou Prometeu encadenat», Barcelona, *Serra d'Or*, 1967, pàgs. 53-54.
7. Xavier FABREGAS, «L'hora del teatre independent», Barcelona, *Serra d'Or*, 1967, pàgs. 337-343.

encetada. Al nostre entendre, el teatre independent haurà de plantejar-se dues qüestions molt importants de tàctica de cara al futur immediat: l'una és la professionalització (...), l'altra és la irradiació: cal tenir present que Barcelona mancaria de sentit, si oblidava que al seu entorn té tot el país. I que aquest país posseeix una tradició molt rica equiparable a la de qualsevol indret d'Europa. Cal sensibilitzar aquesta tradició; cal que els grups independents de Barcelona portin arreu llurs muntatges, i que els escenaris de la nostra ciutat donin acolliment a aquells de fora que ho mereixin. Això es fa ara d'una manera molt parcial i improvisada, i valdria la pena de planificar-ho una mica». Fàbregas es lliurà de ple al seu projecte. A partir d'aquí, acompanyat gairebé sempre pel fotògraf Pau Barceló, que en deixava la constància gràfica, Xavier Fàbregas es converteix en l'observador insistent del teatre que es representa al país. Tot és escrupolosament anotat, ja que en el detall més insignificant hi pot haver el signe que cal destacar, el tret que assenyala una gran idea... i, també, la deficiència, l'error, el mal plantejament. Si volem progressar cal que cada element sigui al seu punt just.

Xavier Fàbregas, però, havia de sistematitzar les seves observacions. A cada representació es posen en joc un cúmul d'elements que, després, cal analitzar i destriar de manera convenient ja sigui per fer una crítica immediata ja sigui perquè suggereixen altres idees, o perquè es relacionen amb altres elements, i aquests suggeriments o aquestes relacions es poden fer notar en altres moments o poden ajudar a explicar fenòmens, moviments, conceptes, idees... Per això, Fàbregas utilitza un mètode paral·lel al que feia servir per a les lectures i que havia començat, també d'una manera sistemàtica, un parell d'anys abans.

Després de llegir qualsevol obra teatral, Fàbregas escrivia en una fitxa, curosament i amb una lletra molt menuda, les referències de l'exemplar que havia fet servir. Després feia constar la llista dels personatges o el repartiment i, tot seguit explicava, amb força detall, l'argument de l'obra.⁸

Sovint hi afegia encara unes ratlles on sintetitzava l'opinió que li havia merescut o algun detall que calia destacar. Amb

8. Una mostra molt clara d'aquestes fitxes es troba, en apèndix, a les monografies sobre Àngel Guimerà (Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Barcelona, Edicions 62, Llibres a l'abast, núm. 91, gener 1971, pàgs. 203-262) i Josep Maria Folch i Torres (Xavier FÀBREGAS, *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, Barcelona, Editorial Millà, Catalunya Teatral-Estudis, núm. 3, 1980, pàgs. 163-230).

tot, en aquestes fitxes, hom pot veure en la part superior dreta la referència a un quadern. En aquests «quaderns» — simples llibretes quadriculades — Fàbregas hi feia comentaris sobre aspectes molt concrets i hi transcrivía fragments — a vegades quadres sencers — que considerava que podien tenir algun interès. *Apunts de teatre*, els titulava. Aquests comentaris, convenientment elaborats, els trobem escampats per les seves obres.⁹

Les anotacions dels «quaderns» són tan atapeïdes com les de les fitxes, i amb la mateixa lletra menuda. En acabar una obra feia una ratlla de banda a banda i, sense cap més separació, continuava amb l'obra següent. Tot i que les lectures seguien el procés lògic de l'estudi que realitzava en aquell moment — d'un autor, d'una època —, hi ha contínues interpolacions d'altres textos que havia de llegir de manera inevitable, com, per exemple, les obres d'un concurs en el qual era membre del jurat, l'obra inèdita d'algun autor que li demanava l'opinió, algun text que, paral·lelament, reclamava la seva atenció, etc. Això produeix un mosaic amplíssim de temes, èpoques, autors, interessos, d'una extraordinària varietat. Així, obrint a l'atzar les pàgines del segon quadern¹⁰ ens trobem amb comentaris sobre *La presó de Xauxa*, d'Apel·les Mestres; *Lucrècia*, de Joan Ramis; *L'amic de Marc el drudanès*, de Josep Maria Benet¹¹ — que ocupa cinc pàgines! —; un seguit d'obres d'Alexandre Ballester; *Tenoriades*, de Santiago Rusiñol; *A sort i ventura*, d'Eduard Vidal i Valenciano, barrejat de manera intermitent amb fragments de *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot. És una mena de bombardeig constant de textos teatrals que l'obliguen a anar contínuament amunt i avall per la història del nostre teatre.

La seva capacitat d'observació es posa de manifest a cada moment en les notes d'aquests quaderns. Per exemple, en llegir *Una juguesca*, una obra d'un autor tan fosc i desconegut com

9. Aquest tipus d'observacions les utilitzava contínuament en llibres i articles. Potser on es pot veure d'una manera més clara la seva utilització és en els comentaris i en els fragments de textos reproduïts en un dels seus primers llibres, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, Llibres a l'abast, núm. 74, abril 1969. (Encara que tot el llibre n'és ple, fixeu-vos, per exemple, en les pàgines dedicades a Joaquim Albanell, pàgs. 205-214)

10. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern II, pàgs. 140-159. (Manuscrit).

11. Publicada, després, amb el títol de *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, Josep M. BENET I JORNET, Barcelona, Edicions 62, Els llibres de l'Escorpi/Teatre/El Galliner, núm. 6.

Pau Estorc i Siqués,¹² escriu: «L'obra no té cap mena d'interès. De tota manera Francisco, en un monòleg, ens assabenta de com guanyaven diners o s'arruinaven els respectables barcelonins del seu temps.» i segueix un fragment de l'obra de vint versos!¹³ O bé, en la lectura d'*Els intrusos*, de Xavier Bru de Sala, anota: «Expressions populars: (Acte I, pàg. 7) "Felip – Aquestes són hores?... Que has anat a collir poniol?"».¹⁴

Aquest fitxatge sistemàtic, de primera mà, i sempre a punt de consulta, de les obres del nostre teatre, de les dels autors que participaven en concursos, de les dels autors que fornien l'Arxiu d'obres inèdites de la Biblioteca de l'Institut del Teatre, de les dels autors que li demanaven consell, li proporcionava un coneixement, ben sòlid i ben ample, del teatre català.

Però, tal com he apuntat abans, a aquest mètode de lectura corresponia un mètode paral·lel a l'hora de ressenyar espectacles vistos. Després d'assistir a cada representació, Fàbregas feia una fitxa en la qual hi consignava la «fitxa tècnica» (Autor, títol, noms de l'equip creatiu, d'intèrprets, etc., lloc, data,...). A continuació escrivia la síntesi argumental (si l'obra havia estat llegida prèviament, i per tant l'esquema argumental ja era fet, una nota remetia a la fitxa de lectura). Finalment —i això és el més important— anotava totes les observacions que considerava oportunes, des de la descripció de l'escenografia a les intencions del director, des de la interpretació a les reaccions o a la composició del públic. De fet, l'elaboració d'aquestes notes no respon a cap mètode concret i varia força a través del temps. A vegades les notes són ja una autèntica crítica, en altres són només anotacions breus. Molt sovint trobem rastre d'aquestes notes en les crítiques publicades, a les quals hi ha frases transcrites d'una manera literal, en altres, hi podem trobar diferències de matís pròpies del redactat, aspectes que queden més subratllats o significatius silencis...

Aquestes fitxes d'espectacles presenciats s'ordenen per l'any de la representació i, dins de l'any, per ordre alfabètic d'autors. A més, dins de cada un d'aquests blocs anuals Fàbregas hi inclou unes fitxes-índex d'activitats a comarques i unes terceres amb l'índex de les companyies estrangeres que visitaven el

12. Fàbregas cita en diverses de les seves obres aquest escriptor olotí que visqué en el període 1805-1871, i fins i tot en transcriu fragments de text. Aquest que cito, però, no fou utilitzat.

13. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern I, pàg. 79. (Manuscrit).

14. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern V, pàgs. 181-183. (Manuscrit).

país. Gairebé sempre, a la part superior dreta de cada fitxa, un codi remet a una carpeta on es poden trobar programes de mà —sovint anotats—, retalls de diaris, crítiques d'altri, etc. El contingut de cada carpeta, col·locat en rigorós ordre cronològic, va sempre precedit per uns fulls-index on es detalla d'una manera escrupolosa i exhaustiva el material existent en el seu interior. Un altre fitxer, encara, recull dins de sobres ordenats alfabèticament referències a articles, paràgrafs de llibres, observacions directes, etc., dels temes més diversos.

Tot aquest ordenadíssim tramat, que pot semblar complex, respon a una lògica evident i és motivat per la necessitat quotidiana de dominar tota la informació que acumulava d'una manera incessant. La utilització d'aquestes notes era, per altra banda, estrictament personal, d'ús propi, i, per tant, podien ser redactades d'una manera ben lliure, sense els encotillaments i els condicionaments que suposa un text adreçat a una lectura pública.

Fixeu-vos, per exemple, en la fitxa de la representació de *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre, representada al Teatre Don Juan de Barcelona el 13 de febrer de 1974, per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual dirigida per l'autor: «Electra espera que vingui Orestes i acabi amb el desgavell de casa seva. Arriba un jove, que ve de Corint: és Orestes però es fa passar per altri. Electra l'insta a dur a terme la venjança, puix que es diu amic d'Orestes. El foraster s'hostatja al palau dels Atrides. Electra diu que s'hi vol casar. Orestes fa conèixer la seva veritable personalitat, es treu una faca, i nyac!, mata Egist. I nyac!, mata Clitemnestra. Surten tres noies amb espantamosques que són les Erinies. Sembla que els dos germans mantindran relacions incestuoses.

»La tragèdia dura mitja hora. És una minitragèdia. Les dimensions de durada condicionen l'estructura de la peça, que perd el to èpic per quedar reduïda a la narració d'un fet divers, familiar i estricte. Versos i conceptes pequen d'academicistes, si bé són d'una correcció implacable. Maria-Jesús Andany va fer una *Electra* convincent. Josep Minguell la secundà amb correcció. La resta a penes tingué ocasió de treure la cara a l'escenari. Tot plegat, molt poqueta cosa».¹⁵

A vegades, la singularitat de la proposta demana unes anotacions molt més descriptives. Fàbregas no es limita, però, a la descripció estricta, sinó que hi incorpora, també, les impres-

15. Vegeu-ne la crítica a Xavier FÀBREGAS, «*Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre», Barcelona, *Serra d'Or*, 1974, pàgs. 183-184.

sions subjectives. Vegeu les fitxes corresponents a *Les criades* i *Estricta vigilància*, de Genet, que el TEI de Sant Margal presentà a la Llotja del Tint, a Banyoles, del 21 de gener a l'1 de febrer de 1976: «(*Les criades*): L'acció transcorre en l'interior d'una gran tenda de roba negra. A la roba hi ha 29 forats —un per a cada espectador, en número *clausus*— i cal treure-hi el cap. En començar l'acció els actors cofen els espectadors amb màscares, algunes de les quals tenen utilitat escènica: mirall, telèfon, etc. Llum: l'única llum procedeix d'un globus que es desplaça verticalment i crea efectes diversos. A la fi no resta més llum que la d'unes lots encastades al cim de sis de les màscares, les quals són apagades progressivament. Els actors tenen limitacions evidents, i això impedeix que l'espectacle vagi més enllà, que esdevingui fascinant. Els intèrprets són homes que fan travesti, tal com Genet demana. A l'escena de la senyora aquesta entra de *clown* i els altres dos actors es vesteixen d'agust».

«(*Estricta vigilància*): L'espai escènic estava delimitat, embolcallat, per tela metàl·lica de galliner folrada amb roba negra. Calia entrar-hi per una mena de tub, quasi lludriguera, per penetrar en l'espai central. Els espectadors —en nombre màxim de 50— s'asseuen en bales de palla folrades amb roba negra, esgraonades. L'acció és contemplada a través de la tela metàl·lica que s'interposa com una o dues gelosies. La tela metàl·lica penja del sostre com pell de serp, s'eleva evanescent com una fumerola o forma gàbies. La llum blanca, disposada sempre de manera obliqua, aconsegueix irisacions que van des del plata brillant al negre, passant per una àmplia gamma d'acerats. Els actors prenen relleu o desapareixen en aquest magma ple de suggeriments. La interpretació d'Ulls Verds aconseguí moments de violència, i la de tots es mantingué dins un to correcte. Espectacle molt interessant, tot i les limitacions d'interpretació».¹⁶

16. Aquestes observacions tan minucioses del que podríem considerar una primera època contrasten amb les fitxes dels últims espectacles que veié. *La desaparició de Wendy*, de Josep Maria Benet i Jornet, a la Sala Villarroel de Barcelona, amb direcció de Jaume Villanueva (13-III-1985): «L'espectacle va resultar esbravat, las. Faltà la direcció d'actors. Cada un va anar per la seva banda. La mini-vedette Loles Leon es va carregar tot el clima. El qui millor se'n sortí fou Martí Galindo. El muntatge no va saber pouar la significació del text.» *Zotal*, de Vittore i Gina, al Cicle de Teatre Obert a l'Aliança del Poble Nou de Barcelona (27-III-1985): «Espectacle enginyós i ben resolt. → la meva crítica a *La Vanguardia* (Vegeu: "Demasiados ingredientes" i "Actores cabeza abajo", publicades a *La Vanguardia* el 15 i el 29 de març de 1985, respectivament.)

Si aquestes notes i aquestes observacions són estrictament personals, era a l'hora d'escriure la crítica que calia primfilar, matisar, subratllar o silenciar les anotacions preses. Sempre amb la intenció que tot el que es digui ha de quedar al més clar possible. Pensem que qualsevol crítica té diversos nivells de lectura i que tots han de ser clars: per al lector que no en sap res d'allò que li parles, per a l'espectador que ha vist la representació, per als mateixos que han creat el muntatge i hi han treballat. Tothom, directament o entre línies, ha d'entendre què vol dir el crític, per què diu allò i per què ho diu d'aquella manera. O per què no ho diu.

El 28 de setembre de 1969 al Teatre de La Passió d'Esparreguera el grup GOC representava el muntatge *Carnestoltes setze voltes* confegit amb *El Sarau de la Patacada* de Josep Robrenyo i *El rei micomicó* d'Abdó Terradas, amanit amb fragments d'*El sermó de les modes*, d'*El sermó de les murmuracions* i altres romanços de Josep Robrenyo i de començament del XIX. Coneixedor dels textos, després de descriure la composició del muntatge, Fàbregas anotava a la fitxa: «Una trentena d'actors novells amb diferències de dicció i desimboltura, però ben moguts i ben dirigits. El ritme de l'espectacle fou reeixit, tret de les primeres escenes d'*El rei micomicó* on decaigué una mica. En conjunt es tracta d'un muntatge interessant, àgil, ben concebut, la intenció del qual és eminentment popular. L'escenografia, utilitària; sobretot la manera de resoldre *El Sarau de la Patacada*. L'enorme escenari del teatre, i el no poder concentrar els focus en un punt precís, va ésser una dificultat tècnica sense superar. La gran platea ofería un aspecte encoratjador: un miler de persones deuria congregar-s'hi, gent d'Esparreguera, extracció humil: obrers, pagesos, artesans, comerciants a la menuda. Relació entre joves i grans molt equilibrada. L'espectacle fou seguit amb atenció, les rialles molt freqüents i els aplaudiments espesseïts a la fi. És difícil de saber fins a quin punt fou copsada la intenció satírica i, en darrera instància, política, de *Carnestoltes*.»

La crítica¹⁷ comença donant a conèixer el grup, la seva manera de treballar, les seves relacions; explica els textos que componen l'espectacle i n'explica el sentit de cada un i la intenció final del muntatge. «L'espectador, però, té prou dades per adonar-se'n; l'obra mentre el divertia, li ha fornit motius suficients de reflexió». Diu que la realització fou molt digna, asse-

17. Xavier FÀBREGAS, «Carnestoltes, setze voltes», Barcelona, *Serra d'Or*, 1969, pàgs. 823-824.

nyala els problemes de l'escenari i de la il·luminació. «Els actors es mostraren segurs de lletra, i llurs moviments eren precisos, de tal manera que el ritme de l'espectacle fou mantingut sense defallences. És cert que alguns actors han de guanyar encara en desimboltura i que hi ha elements de mecànica teatral que han d'ésser millorats. Però cap dels inconvenients apuntats no és greu ni posa en perill la bona marxa de l'espectacle. *Carnestoltes, setze voltes* és un dels esforços més seriosos i responsables que hem vist darrerament per a la consecució d'un veritable teatre popular. I val la pena de consignar que el públic d'Esparreguera hi acudí amb quantitat suficient per omplir de fet l'enorme platea del Teatre Nou, el qual, certament, no ha estat construït pensant en les possibilitats demogràfiques de la vila.»

Com ja us heu adonat Fàbregas assenyala els punts febles referents a la interpretació, a l'escenari, no parla de l'escenografia i modifica lleugerament les notes sobre el ritme i sobre el dubte de l'eficàcia final.

Després de la lectura d'*Una altra Fedra, si us plau* de Salvador Espriu, en fer-ne la fitxa, n'explica l'argument, i segueix: «Quan hom penetra dins un mite grec és per esgarrapar-s'hi, per fer-hi sang. Espriu entra a fer-hi visita, a seure al salonet a prendre un whisky. Perquè en realitat la seva és una comèdia de saló noucentista, sense la *charme* mundana que un Carles Soldevila, poso per cas, hi hauria abocat. Espriu queda pedant, evocant-se ell mateix a través d'un Salom de Sinera més aprensiu que malalt, més fosforescent que lluminós. Heus ací una *Fedra* aigualida, un exercici minso i poca cosa.»

Al quadern corresponent¹⁸ només transcriu dos fragments que amb prou feines hi ocupen mitja pàgina. Comenta: «La pedanteria pusil·lànim de Salom de Sinera, afalagat que la Gran Artista s'hagi adreçat a ell, el Gran Poeta, tot demanant-li una obra de teatre:» I segueixen les cinc primeres rèpliques del pròleg. Després: «Presència constant de la mort. Thànatos apareix en iniciar-se l'acció», i segueixen les dues rèpliques en les quals Taneta i la Gran Artista parlen de Thànatos, «aquest endolat». Res més.

A la fitxa de la representació diu: «Un text insignificant ha donat peu a un espectacle viable. Interpretació molt mesurada, amb moments d'espetec —que l'Espriu evitava curiosament— i una escena final afegida, bé que muda, que mima la lluita entre Thànatos i Hipòlit, i que acaba amb la mort d'aquest. Tot molt

ben mogut, amb moments de relax i distànciament a càrrec dels personatges de Sinera (El pròleg del text original fou tallat: Núria Espert no tingué valor de representar-lo). L'escenografia se centra en el color blanc, l'escenari encatifat d'arròs; només Thànathos duu robes de pescador, fosques. L'acció se situa així a la platja i l'arròs esdevé sorra blanca. Gran qualitat estètica d'un espectacle que ha crescut a partir d'un text gairebé inexistent, i sense interès.»¹⁹

El devessall continu de lectures, d'assistència als espectacles més diversos; la disciplina fèrria que suposa el fitxatge i redactat de les observacions, l'exercici quotidià de la crítica que obliga a una reflexió incessant, el contacte seguit amb gent de teatre que li demana un contrast d'idees, el col·loca en una situació de creixement i d'aprenentatge constant que l'enriqueix i el força a esmolar contínuament les opinions. Una mostra evident d'aquesta formació ininterrompuda pot ser la sèrie de fitxes escrites al voltant del *Layret* de Maria-Aurèlia Capmany i Xavier Romeu:²⁰

«Les primeres escenes, merament descriptives, posseeixen un cert ritme i un interès positiu. Després l'obra comença a fer marrades, mancada com és d'estructuració. Hi ha evocacions repetides, d'altres són gratuïtes: la llarga, desmesurada carregada d'en Pla, l'ideari de Cambó, etc. Sobretot les converses inventades són d'una gran atonia. En acabar el muntatge d'en Layret sabem molt poca cosa, a part que era l'advocat dels pobres, un sant. En quines accions va intervenir? Quina era concretament la seva ideologia? La seva postura davant el socialisme? Davant el problema nacional? Quatre pinzellades de passada no ens expliquen res, o gairebé res. Falta un emmarcament històric més ampli; si hom el desconeix l'obra l'ajudarà ben poc a descobrir-lo. En definitiva, un tema apassionant malaguanyat i un assaig de teatre polític, d'història explicada, que en el millor dels casos només assoleix un resultat discret.

»La tècnica escollida em sembla encertada. Els actors —sis homes i dues dones— interpreten successivament els personatges evocats. D'aquesta manera s'aconsegueix un distànciament i la finalitat històrico-didàctica en surt envigorida [...]»

19. Vegeu Xavier FABREGAS, «Tirar la Fedra i amagar la mà», Barcelona, *Serra d'Or*, 1978, pàg. 283. El text de l'obra és publicat a Salvador ESPRIU, *Una altra Fedra, si us plau*, Barcelona, Edicions 62, Els llibres de l'Escorpí/Teatre/El Galliner, núm. 43, març 1978.

20. Maria Aurèlia CAPMANY i Xavier ROMEU, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Edicions Catalanes de París, 1971.

Aquestes notes havien estat escrites per Fàbregas després d'haver llegit les fotocòpies dels 35 holandesos d'una versió mecanografiada i encara sense títol de l'espectacle, enllestit pel juliol de 1970. Pocs mesos després, el 21 de novembre de 1970, un grup format per Feliu Formosa, Jordi Teixidor, Jaume Melendres i Maria Plans l'estrenava clandestinament als Amics de les Arts de Terrassa. Fàbregas no assisteix a la representació perquè en aquell mateix moment és a Castellar del Vallès, a l'estrena de *Fantasia per a un auxiliar administratiu* de Josep M. Benet i Jornet, però fa la fitxa de representació en la qual remet a la fitxa de lectura per a la síntesi argumental, justifica la seva absència i hi afegeix: «El teatre, segons em digueren, era ple, i el text va emocionar i entusiasmar.» A la mateixa fitxa, però, més avall i amb un altre to de tinta, diu: «Vaig veure l'espectacle a Can Sant Joan (23-I-71), en una representació organitzada per Comissions Obreres. Va ésser d'una autenticitat esborradora.»

Amb motiu de la reposició de l'obra a la Sala Villarroel el 22 d'abril de 1976, Xavier Fàbregas fa una altra fitxa, remet al fitxer de representacions de l'any 70, però no fa cap referència al fitxer de lectura. I fa una nova explicació de l'argument. Ara no li fan nosa ni Pla ni Cambó ni es fa cap pregunta: «L'exposició dels fets és diàfana i està feta amb molta habilitat, sense deixar mai la base documental». Això és el que escriu per a ell mateix, i remet a la crítica de l'*Avui*, del 24-IV-76, la primera que apareix en el nou diari —el segon número— i de la qual no em puc estar de citar, pel que representa de replantejament d'opinions el següent paràgraf: «*Layret* ens presenta la qüestió d'una manera diàfana. Sense artificis. Sense cap més recolzament que la paraula, i la paraula documentada. Això no vol dir que, en tant que espectacle manqui d'elaboració, de cuina. Hi endevinem, darrera l'exposició rectilínia, l'habilitat i la saviesa de Maria-Aurèlia Capmany: per exemple, en la conversa entre els aristòcrates que judiquen els esdeveniments hi ha el ressò, ara potenciat, de certs diàlegs de *Vent de garbí i una mica de por*. A certes frases oportunes, que en si mateixes defineixen un personatge i el trituren, hi endevinem l'escriptora de *Pedra de toc*. I, en el conjunt de l'obra, en el ritme, en l'encadenament de les escenes, en el *tempo* interior hi ha la presència d'una dramaturgia dominada amb absoluta naturalitat. A Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, en una proporció que ignoro, cal atribuir aquest text, aparentment tan fàcil, però tan dens i tan ben construït. [...] És fàcil de comprendre que la reflexió inclosa en el *Layret* transcendeix el marc històric; o que, en tot

cas, ens trobem davant una història que continua actuant sobre la nostra societat. Cinquanta anys poden ésser molt en la vida d'un home, però poden no ésser res en la vida d'un país quan hom li ha enfonsat el fre durant dècades i els problemes en lloc de discutir-se, s'han anat covant. Per això el *Layret*, avui, l'abril del 1976, és un espectacle dramàticament viu i contemporani: dolorós».²¹

La independència del crític era per a Xavier Fàbregas un dret inqüestionable. Amb motiu del moviment del Grec 76 organitzat per l'Assemblea d'Actors i Directors, un grup de crítics de Barcelona vam fer públic un document —Fàbregas el va promoure i en va ser l'incitador— en el qual manifestàvem que la nostra adhesió a la temporada no s'havia d'entendre com una renúncia a la nostra independència, si no que era dins aquesta independència —amb «una labor crítica honestament exercida»— que enteníem la nostra col·laboració.²² Aquesta llibertat a l'hora d'entendre la crítica el portà, als últims temps de la seva vida, a situacions difícils en les quals, després de la reflexió i de l'eficàcia resultant, havia d'enfrontar-se a realitzacions en què, més o menys directament, ell mateix hi havia col·laborat.

Fàbregas veia, però, que no en tenia prou amb el mètode d'anotació que feia servir per a les seves observacions i li calia anar més enllà. Per això —a més de tot el que feia—, el 18 de desembre de 1977 enceta una altra sèrie de quaderns que titula *Elements de Semiologia*, i, amb la col·laboració de Maryse Badiou, inicia un fitxer de conceptes. Ara, en llegir un nou text teatral, desdobra els «Apunts de Teatre» dels quaderns en dos tipus d'observacions. En els «Apunts» hi conserva les notes que fan referència a l'estructura dramàtica, les relacions d'història i societat, d'«ofici» teatral i de lligam amb la vida contemporània; i en els *Elements de Semiologia* hi anota tot el que fa referència a conceptes i, sobretot, a signes identificadors d'altres conceptes. En aquests *Elements...* hi abunden, també, nombroses cites extretes d'obres teòriques sobre el tema, la majoria en llengua francesa.

21. Trec la cita de la redacció tal com és a Xavier FÀBREGAS, *Llibreta de col·laboracions*, Quadern VII, pàgs. 112-114. (Manuscrit). A les «Llibretes de col·laboracions» Fàbregas escrivia l'esborrany de les crítiques o els articles que, després, convenientment mecanografiats, lliurava als destinataris.
22. Antoni BARTOMEUS, «Grec 76: Al servei del poble», *L'Avenç*, Petit Avenç 1, Barcelona, desembre 1976, pàgs. 38-39.

Les últimes obres anotades per Fàbregas als quaderns d'apunts són *Or*, de Frederic Soler;²³ *Proveïdor de la Reial Casa (Mataró, 1708)*, de Josep Fradera i Soler,²⁴ i *Hernani* i *Marion Delorme*, de Victor Hugo.²⁵

Quan la mort el va sorprendre feia un estudi minuciós d'aquest autor francès i les anotacions que fa al quadern d'*Elements de Semiologia* poden ser un exemple clar d'aquesta última etapa. En aquests nous quaderns les observacions van encapçalades per títols —ben significatius pels que coneguin l'obra de Fàbregas— amb un lleuger comentari, i amb la cita directa. En el cas de *Le roi s'amuse*,²⁵ per exemple, els títols que obren les cites són, entre altres:

Personatge emmascarat (referència visual)
Característiques del burgès que tendeixen a retratar-lo com un home primitiu
Disfressa
Bestiari
Orfeneta
Amagatalls naturals
El joc de l'ambigüitat del personatge
Disfressa verbal
Beutat burgesa
Accions paral·leles
Efectes de llum
Efectes escenogràfics
Codi sonor

I a *Les burgraves* —últim text anotat:²⁷

Èsquil-Hugo
Faula i història
Hugo-Èsquil = Ribera del Rin-Tessàlia
Degradació de les races
Fatalitat i Providència

23. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern VI, pàgs. 114-118. (Manuscrit).

24. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern VI, pàgs. 118-119. (Manuscrit).

25. Xavier FÀBREGAS, *Apunts de teatre*. Quadern VI, pàgs. 119-120 i 120-121, respectivament. (Manuscrit).

26. Xavier FÀBREGAS, *Elements de Semiologia*. Quadern 3, pàgs. 162-167. (Manuscrit).

27. Xavier FÀBREGAS, *Elements de Semiologia*. Quadern 3, pàgs. 167-177. (Manuscrit).

Preceptiva
 Espectacle és idea
 Grècia-Europa (Èsquil-Hugo)
 Màgia i Necrofilia
 Bestiari
 Símbol vegetal explicitat
 L'encanteri de mitja nit
 Disfresses
 Fetitx i cicatriu, signes de reconeixement.

Després, aquests títols són agrupats a les fitxes del nou fitxer de conceptes. Per exemple, la fitxa «Amagatall» reuneix les referències de 9 obres de Victor Hugo on apareix aquest concepte amb indicació del quadern i de la pàgina on es troba.

Però el fitxer de conceptes és molt més ampli ja que inclou les observacions més diverses, ja sigui procedents de lectures teatrals:

«AMOR, Fer l' (a Shakespeare)
 Evocació de l'acte sexual segons atuells domèstics:
 "Haver omplert una garrafa amb un embut"
 → William Shakespeare, *Mesura per mesura*, Acte III, escena 2» [Amb indicació del quadern i de la pàgina]

De lectures de qualsevol tipus:

«BERENAR dels membres de l'Institut d'Estudis Catalans
 Quan hi havia un invitat de supòsit hom es feia portar un berenar servit per Can Culleretes.
 Xocolata a l'espanyola, espessa i en xicra fonda
 Ensaïmades i melindros
 Una plata de crema cremada
 Begudes: Aixarop de poncem
 Orxata de xufles
 → Gaziell. *Tots els camins duen a Roma*, II, 249-250.»

De retalls de diari:

«CURSA AMATEUR
 "S'hi esperen fins a trenta-cinc mil participants"
 Avui, 15/5/82
 Culte a la "forma física" de manera no professional i multitudinària.»
 [Un codi remet a una carpeta on es troba el retall]

D'impresos de les més diverses procedències:

«ADVERTIMENTS DEL MÉS ENLLÀ

“Avertissements de l'au-delà à l'Église contemporaine. Aveux de l'Enfer”. Full trobat sobre el parabrises d'un automòbil, a Rennes, el març de 1979.

Hom no ha fet cas dels advertiments tramesos a través de La Salette, Lourdes, Fàtima... Ara hi ha un nou advertiment a través d'una ànima que està posseïda des de fa vint-i-quatre anys, i que té com a interlocutors dos dimonis, dits Béelzéboul i Judas. Des del 14 d'agost de 1975 deu capellans es dediquen a exorcitzar-la. És la Verge Maria, però, la que se serveix d'aquest mitjà paradoxal per tal d'advertir els homes.»

[Un codi remet a una carpeta on es troba el full]

D'observacions directes:

«ANIMALS ENSINISTRATS

A la fira de Santa Llúcia de l'any 1979, hi acudí un gitano que cridava el públic amb una trompeta. Dues gitanes toquen el tambor. El gitano feia pujar la cabra a un tamboret, a través d'una escaleta de fusta. Després l'animal s'enfilava a una petita plataforma amb els peus ben junts, n'aixecava un enlaire, i donava voltes tot seguint sempre el gitano. A continuació actuava un cavallet *poney* que contestava afirmativament o negativament amb el cap: “Manolito, vostè avui està molt trist” “Sí” “S'ha barallat amb la seva mamà?” “No” “Amb la seva dona?” “No” “Amb la seva cunyada?” “No” “Amb la seva sogra?” “Sí” “Vostè no estima la seva sogra?” “No” Després Manolito saludava abaixant el cap i posant les mans a terra. Finalment s'acomiadava, ja dret, tot picant a terra amb una de les mans. L'escena no deuria ésser massa diferent de la que Woyzeck presencià el dia que anà a la fira.»

«ASCENSOR

Al vestíbul d'una casa de Barcelona hom es troba envoltat de diversos miralls. En un del fons hi ha dibuixada la silueta d'un Montgolfier amb la cistella: [segueix un dibuix esquemàtic del globus]

La circumferència del globus és de vidre transparent i permet de veure si l'ascensor hi és. La imatge del Montgolfier (ascensió) ha de suggerir al visitant que aquella és la porta de l'ascensor, i no cap dels altres miralls que per la mida i l'emmar-

cament s'hi podrien confondre. La casa és a l'Eixample (Bruc, 147), i té detalls "deco". (Jo diria també postnovecentistes).»

Aquest afany observador ja era innat en ell. En l'opuscle que Montcada i Reixac edità en ocasió de l'homenatge pòstum, Memorial Xavier Fàbregas, que la vila li tributà pel maig de 1986, Antoni Orihuela, company de les primeres excursions de Xavier Fàbregas, diu:

«Fer una excursió amb en Xavier significava la màxima simplificació, un itinerari preestablert [...], un sarró amb l'impermeable, els estris elementals de neteja personal, calçat resistent, mitjons de recanvi, jo la càmera fotogràfica i ell *un bloc de notes*,²⁸ uns pocs diners i l'ànim disposat per l'aventura, a la recerca de l'anècdota. En Xavier era una veritable cinta magnetofònica, per la forma com fixava les converses o diàlegs que escoltàvem als llocs visitats».²⁹

Tot i que Fàbregas ja havia publicat una bona colla de les seves notes i observacions de viatge i, per tant, només cal acostar-nos a qualsevol dels seus llibres sobre el tema per adonar-nos del seu esperit observador, voldria, per acabar aquest ja excessivament llarg article, transcriure algunes de les notes d'un dels seus últims viatges, el que realitzà a Holstebro, a la seu de l'Odin Teatret, l'octubre del 1984, amb motiu del vintè aniversari del grup. Les notes tradueixen d'una manera molt clara la seva personalitat i el seu estat d'ànim, feliç i relaxat —característiques que sempre l'acompanyaven— dels últims temps de la seva vida.

«21/X/84

Sortida de l'aeroport del Prat cap a Düsseldorf a les 14,55. La imatge més clara que tinc de la ciutat —de la qual només tindrè temps de conèixer l'aeroport— és la del rostre de Pete Lorre fent de vampir [...] Arribem a Düsseldorf a les 5,10. El sol s'ensorra com una bomba de Can Forés manca de bufera [...]»³⁰

28. La cursiva és meua.

29. Ajuntament de MONTCADA I REIXAC. *Xavier Fàbregas*. Opuscle editat amb motiu del Memorial Xavier Fàbregas. Autors diversos. Coordinació: Jaume RIBERA I CAMPRUBÍ. [Montcada i Reixac, s/d, (maig, 1986)]

30. Xavier FÀBREGAS, *Viatge a Holstebro*, pàg. 1. (És una llibreta petita, en octau, de butxaca, en la qual només hi ha notes d'aquest viatge). (Manuscrit).

[...] Durant el col·loqui amb Dario Fo m'ha caigut un vidre de les ulleres, és la segona vegada que em passa en poc més d'un mes...³¹

[...] Dinem a la cantina de l'Ajuntament. Una sala circular, blanca, dividida en subespais per columnes també blanques. Sis finestres que arranquen de la paret a una certa altura em permeten de veure el cos de l'església, que és al davant, unes teulades de pissarra, i uns núvols grisos i grumolosos que passen ràpids pel cel com si anessin a apagar foc. Sobre les teulades alguns ocells negres, merles o corbs, contemplen el panorama amb un profund desinterès.³²

[...] Acabat el col·loqui xerro una estona amb Grotowski. Els ulls li llampeguegen com sempre, però té els cabells més esparsos. Els anys no li han passat debades. L'última vegada que el vaig veure fou el 77, a Bèrgam. És clar, han passat moltes coses.

Li parlo de Barcelona, del Congrés. Em diu que en efecte, ha rebut una segona carta en la qual li demanàvem que confirmés la seva vinguda, que assenyalés el tema.

'Com voleu que assegurí res. D'aquí al maig... poden haver-hi tants canvis!'

'Però, teniu intenció de venir?'

'Sí, tinc la intenció. Posem que hi ha un noranta per cent de possibilitats que vingui'

Intento de concretar perquè em fa l'efecte que en aquest moment Grotowski se sent temptat per les idees hiperbòliques en grau de sobremesura.

'I quin seria el tema de la vostra intervenció?'

'El tema de la meua intervenció...'

Degoten uns segons de silenci taquicàrdic. L'ajudo.

'Ja sabeu que el congrés s'ocupa de les relacions entre les dramaturgies importants i les d'àmbit restringit'

'Sí', em respon. I m'agafa el braç enèrgicament. 'Us ho diré ben clarament. Tant se me'n donen les unes com les altres. Tant em fan les dramaturgies grans com les petites. No diria el mateix dels grans textos clàssics universals. Però això és una altra història. No penso parlar de les dramaturgies, de cap, cal que ho tingueu per cert'.

Miro d'encoratjar-lo:

'Ja hem fet un pas important. Ja hem deixat les dramaturgies de costat. Quin és el tema que tractareu?'

31. Xavier FÀBREGAS, *Viatge a Holstebro*, llibreta citada, pàg. 14.

32. Xavier FÀBREGAS, *Viatge a Holstebro*, llibreta citada, pàgs. 23-24.

Torna a reflexionar:

'Jo no escric. Improviso sempre. Parlaré de la meva feina en el moment de la meva vinguda'

Penso que té ganes de venir, que hi compta. Però sempre podrà dir que no ha donat la paraula si li surt alguna cosa més interessant o, senzillament, si a darrera hora té mandra.³³

[...] Acabada l'actuació [de Dario Fo] tornem al restaurant i altra vegada a menjar. Em limito a beure una taronjada de la casa Calsberg, que encara no ha après a remenar aquesta mena de suc amb l'habilitat de la cervesa. Mentre, una senyora d'Òdense, que va una mica pitof, m'explica en un francès boreal la seva meravellosa vida, la meravellosa vida dels dos marits que ha tingut — sorprenentment el segon encara li dura, és cap d'un equip de televisió i se li escabulleix així que pot— i la meravellosa vida dels seus fills, que són pel voltant i dissimulen amb un gran capteniment tanta meravella. Aprofito l'arribada d'en Toni [Cots] per desaparèixer [...]»³⁴

Xavier Fàbregas, en els viatges, ho apunta tot, ho guarda tot. Bitllets d'avió, de tren, entrades a museus, factures d'hotel, de restaurant... A les seves notes hi podeu trobar la descripció del que menja, dels llocs on passa, podeu saber si posa benzina al cotxe i quan li costa... A vegades, un refresc a la taula d'un bar, o uns instants de repòs en un banc d'una plaça li permeten d'escriure ratlles i ratlles que com qui no diu res reflecteixen el que veu i el que sent en aquell moment precís intensament arrapat al lloc on és.

El llegidor recalitrant, l'observador implacable, ha viscut una vida intensíssima amb una vitalitat sorprenent. Les seves agendes, plenes de cites, de telefonades, de visites, de reunions..., testimonien la necessitat de la seva acció. Ens deixa els seus llibres, els seus articles, els seus projectes, el record de converses, conferències, taules rodones... Un arxiu impressionant que demana una seguretat de conservació, que demana un tractament informàtic que el posi a l'abast dels estudiosos, que demana una continuïtat i una projecció cap al futur, Xavier Fàbregas, tot i absent, encara pot fer molt per la nostra cultura, pel nostre país. Ens ho deixarem perdre?

Agost 1987

33. Xavier FABREGAS, *Viatge a Holstebro*, llibreta citada, pàgs. 30-33.

34. Xavier FABREGAS, *Viatge a Holstebro*, llibreta citada, pàgs. 34-35.

RESUMEN

Este trabajo habla de su testimonio cotidiano, de su capacidad de observación, del valor casi notarial de las notas que traducían esas observaciones y que certifican veinte años de teatro catalán.

Antes de la aparición en la revista *Serra d'Or* de unos primeros artículos que ya preludiaban su acción posterior, Xavier Fàbregas había empezado a hacer fichas de lectura de un modo sistemático. Apuntaba en ellas las referencias del ejemplar leído y un resumen del argumento; a menudo las fichas incluyen una opinión sintética o el comentario sobre algún detalle que le llamaba la atención. Paralelamente, en unas libretas que él llamaba «Apunts de Teatre», comentaba aspectos concretos y transcribía fragmentos —a veces cuadros enteros— que consideraba dignos de interés. Esos comentarios, convenientemente elaborados, se hallan dispersos en sus obras.

Xavier Fàbregas elaboraba también una ficha por cada una de las representaciones teatrales que veía. Estas fichas contienen el núcleo de la crítica posterior y en ellas se pueden encontrar las observaciones más diversas y sugerentes.

A partir de 1977, completaba sus apuntes con otra serie de notas, que él mismo calificaba de «Elements de Semiologia», en que se manifiesta una nueva orientación en sus intereses y observaciones, más estrechamente ligada a las nuevas corrientes de las investigaciones de los teóricos europeos.

Su capacidad de observación, que se hace evidente en la redacción minuciosa de fichas y cuadernos, se refleja asimismo en sus notas de viaje, en la riqueza impresionante de su archivo, un archivo que reclama con urgencia la seguridad de la conservación, un tratamiento informático que permita su uso a los estudiosos y una continuidad que lo proyecte hacia el futuro. Fàbregas, incluso ausente, puede aún hacer mucho por nuestra cultura, por nuestro país.

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur le témoignage quotidien apporté par Xavier Fàbregas, sur son sens de l'observation, sur la précision presque notariale avec laquelle il notait ses observations, certifiées ainsi vingt ans de théâtre catalan.

Avant la parution, dans la revue *Serra d'Or*, de premiers articles qui annonçaient déjà son action future, Xavier Fàbre-

gas avait commencé à rédiger, de façon systématique, des fiches sur ses lectures. Il notait les références de l'exemplaire et en résumait l'argument. Souvent, il y exposait brièvement son opinion ou il commentait certains détails qui avaient attiré son attention. Parallèlement, sur des cahiers qu'il intitulait «Apunts de Teatre» (notes sur le théâtre), il faisait des commentaires très concrets et reproduisait des passages, parfois des tableaux entiers, qui lui semblaient particulièrement intéressants. Ces commentaires, nous pouvons les retrouver ici et là, opportunément retravaillés, tout au long de ses ouvrages.

De même, Xavier Fàbregas élaborait une fiche pour chacune des représentations théâtrales à laquelle il assistait. Il y portait les principaux éléments de sa future critique et l'on peut y trouver les observations les plus diverses et les plus suggestives.

Ce travail fut complété, à partir de 1977, par une autre série de notes, qu'il appela «Elements de Semiologia», dans laquelle apparaît clairement la nouvelle orientation que prirent ses centres d'intérêt et ses observations, plus proche des nouveaux courants de recherche des théoriciens européens.

Ce sens de l'observation, dont témoigne la rédaction minutieuse de ses fiches et de ses cahiers, se reflète aussi dans ses impressions de voyage, dans les annotations qu'il portait sur ses agendas et dans l'extraordinaire richesse de ses archives, archives dont il faudrait de toute urgence assurer la conservation et qui demandent un traitement informatique qui en faciliterait l'étude, ainsi qu'une continuité qui leur donnerait un avenir. Bien qu'il ne soit plus parmi nous, Fàbregas peut encore beaucoup apporter à notre culture, à notre pays.

SUMMARY

This work is about his daily testimony, his observing capacity, the almost notarial meaning of the notes that translated these observations and that attest twenty years of Catalan theatre.

Before the publishing of the magazine *Serra d'Or* and the first articles which precluded his later actions, Xavier Fàbregas had already begun to sort out systematically material from all the lectures he had given. He used to write down references about the work he had read as well as a résumé of the argument. We often also find his opinion or the comment of some details that would draw his attention. At the same time, and in

separate notebooks he used to call «Apunts de Teatre» he would comment some very concrete aspects or transcribe passages –sometimes even whole scenes– that he found to be of interest. We again find these comments properly elaborated in his whole work.

Xavier Fàbregas also elaborated on small résumé-cards all the theatre performances he saw. On these cards we find the most important critics of every show as well as the most diverse and suggestive observations.

From 1977 on he used to complete his notes with another series of quotations he would call «Elements de Semiologia» where he states a new orientation of his interests and observations, more linked to new currents of investigation, made by European theorists.

His observation capacity, which becomes patent in the meticulous redacting of notebooks and quotations, can also be found in his journey notes, his agendas and the impressive richness of his archives. This archive demands an urgent plan of conservation, even a computerized treatment in order to facilitate its use for students and future projects. Although he is not anymore with us, Fàbregas can do much for our culture and our country.

EL TEATRE, LA FESTA, EL MITE, EL RITUAL QUOTIDIÀ

Una manera de referir-nos al tema que no és el d'aquest text i que no és una descoberta i que no és una abreviació, una reducció, una eslucció, una primera, un canvi d'impressió, un temps per a l'acte de la conversa que fragmentàriament desenvoluparem en els temps tanca i estrictament codificats que l'espectacle ens permeti, bé, bé, una conversa dialogal amb un sol interlocutor o bé radni amb les diverses veus que aquella possibilitat de confluència en un mateix lloc i temps ens possibiliti o permeti: retrobament amb una veu perduda o llanyana, confirmació i coincidència amb una veu assídua, compromisos i acords per a noves trobades. Aconseguida l'entrada que ens dona dret a creuar la llinda i entrar en l'espai reservat per a la cerimònia cultural, pensem en el llegenda i —per important i útil en aquest tipus de reflexió— Arnold van Gennep i el seu llibre *Les rites de passage*,¹ per tal d'adonar-nos i confirmar que, certament, la platea serà «l'espai sagrat» de la representació a la qual ens caldrà accedir, com a tota «zona sagrada», per l'espai fronterer de la porta amb una oficiants menors que ens acomodaràn fins al nostre lloc. L'altar escenari, xaneta sancionada de la representació, estarà tancat perquè amaga un codi escenogràfic que ha de convertir-se en element de sorpresa, just amb la primera música, paraula o signe teatral que ens anuncia que hem entrat en un altre temps, en un temps nou, el temps de la representació i l'ofici. Aquest temps, com un espai màgic, es tancarà diverses vegades davant els nostres ulls i nosaltres, en retornar a la zona desacralitzada i neutra del vestibul, retrobarem el nostre, reiniciarem les converses interrompides, cremarem el fum que el cos necessita, iniciarem somriures d'aproximació amb resultat divers, mantindrem la comunicació distant amb un altre tipus de somriure, regularem sigilosament davant una escomesa no desitjada o perpetuarem l'enigma d'un diàleg no acomplert amb una salutació que l'ajorna fins a una propera vegada.

El nombre company cridarà de nou els fidels i tornarem al temps de la celebració amb una opinió cada vegada més definida i contrastada sobre l'acció dels oficiants. La fe-aprovació

1. El llibre de del l'any 1909 però hi ha una recentíssima traducció en castellà a Taurus Ediciones, Encuentros, núm. 26c, Madrid, 1986.

I. VESTÍBUL. ENTRADA I SALUTACIÓ

a)

Probablement no hi ha millor manera de referir-nos al tema que se'ns ha proposat que seguir per a l'exposició d'aquest text el temps cronològic i estructural d'un ritual de descoberta i comunió viscut tantes vegades al costat de Xavier Fàbregas.

Som, doncs, al vestíbul del teatre. Moment de trobada, salutació, primers canvis d'impressió, temps per a l'inici de la conversa que fragmentàriament desenvoluparem en els temps buits i estrictament codificats que l'espectacle ens permeti. Serà una conversa dialogal amb un sol interlocutor o bé radial amb les diverses veus que aquella possibilitat de confluència en un mateix lloc i temps ens possibiliti o permeti: retrobament amb una veu perduda o llunyana, confirmació i coincidència amb una veu assídua, compromisos i acords per a noves trobades... Aconseguida l'entrada que ens dóna dret a creuar la llinxa i entrar en l'espai reservat per a la cerimònia cultural, pensem en el llegendari —per important i útil en aquest tipus de reflexió— Arnold van Gennep i el seu llibre *Les rites de passage*,¹ per tal d'adonar-nos i confirmar que, certament, la platea serà «l'espai sagrat» de la representació a la qual ens caldrà accedir, com a tota «zona sagrada», per l'espai fronterer de la porta amb uns oficiants menors que ens acomboiaran fins al nostre lloc. L'altar-escenari, sancta sanctorum de la representació, estarà tancat perquè amaga un codi escenogràfic que ha de convertir-se en element de sorpresa just amb la primera música, paraula o signe teatral que ens anunciï que hem entrat en un altre temps, en un temps nou: el temps de la representació i l'ofici. Aquest temps, com un espai màgic, es tancarà diverses vegades davant els nostres ulls i nosaltres, en retornar a la zona desacralitzada i neutra del vestíbul, retrobarem el nostre, reiniciarem les converses interrompudes, cremarem el fum que el cos necessita, iniciarem somriures d'aproximació amb resultat divers, mantindrem la comunicació distant amb un altre tipus de somriure, regularem sigilosament davant una escamesa no desitjada o perpetuarem l'enigma d'un diàleg no acomplert amb una salutació que l'ajorna fins a una propera vegada.

El timbre-campana cridarà de nou els fidels i retornarem al temps de la celebració amb una opinió cada vegada més definida i contrastada sobre l'acció dels oficiants. La fe-aprovació

1. El llibre és de l'any 1909 però hi ha una recentíssima traducció en castellà a Taurus Ediciones, Ensayistas, núm. 266, Madrid, 1986.

ens farà estar cada cop més a prop del misteri-enigma de la representació o bé, contràriament, qüestionarem el llenguatge, els dogmes i la veritat de la representació. Quan per darrer cop el teló, frontera interior, tanqui l'espai de comunicació i visibilitat sabrem si s'ha produït la sagrada unió de la comunió, cos i ànima, sang i carn, entre els oficiants i nosaltres. Els cants-aplaudiments dels fidels en seran la resposta. La porta dels cels s'obrirà tantes vegades com calgui per afermar la indissolubilitat d'aquesta unió i tots els presents es donaran la pau una i altra vegada. Gestualment i fònicament. Aplaudiments i braves. El punt de màxima unió i comunió serà donat pels oficiants quan, gestualment, mai fònicament, retornaran amb els seus aplaudiments el reconeixement d'un comportament exemplar, la saviesa i intel·ligència d'un públic que ha sabut descobrir el misteri, el dogma i la fe que els oficiants ens proposaven. La litúrgia s'acaba i els fidels saben que quan el teló caigui per darrer cop perdrem la visió viva dels actors principals —sants o apòstols—, les actrius principals —santes o màrtirs—, els actors i actrius secundaris —sacerdots i sacerdotesses— sempre retardats en llur posició en el retaule escenogràfic final. Com en el ritual cristià ortodox, que sols obre en un moment de la representació el sancta sanctorum que tanca l'espai sagrat de la persona del redemptor, les darreres mirades es concentraran en l'actor-heroi —fill de Déu— o l'actriu-heroïna —la verge—. I si és nit d'estrena i s'ha produït la comunió amb els oficiants, és a dir, l'acceptació del text sagrat-obra, el déu-autor aureolat amb la gràcia de la veritat regnarà a l'escena tenint a dreta i esquerra, mare i fill, punt focal màxim de qualsevol pictograma religiós perpetuat per la història de la pintura sacra. Si la comunió és total els fidels demanaran la veu del senyor que s'adreçarà a ells i en forma d'ofrena, oració meditació o evangeli —paraules al públic— perpetuarà el lligam entre uns i altres per tal que, cerimoniosament, es puguin retrobar en el proper ofici-paraula que el déu-autor proposi als seus fidels.

Tancat el llum real sobre l'escenari —l'únic que dóna vida al temps de la representació— s'obriran els altres que, a poc a poc, ens retornaran al nostre temps, al temps de la no-cerimònia. Desallotjarem la «zona sagrada», creuarem la llinda, ara amb un clar ritual de sortida, retrobarem la zona neutra del vestíbul, comentarem, si s'ha esdevingut, l'estat de felicitat que la comunió amb el text sagrat-obra i la celebració dels oficiants ens ha produït, comentarem el predicament de l'evangeli del déu-autor i tot entrant en l'espai obert i de trànsit del

vestíbul encara tindrem ocasió de mirar i veure les fotografies-estampes dels actors-apòstols, actrius-verges, déu-autor i espai santificat de la representació que ens permetrà de recordar que cada dia, en aquell espai sagrat, el ritu continua igual. Sortirem al carrer i camí de casa realitzarem, sense adonar-nos-en, altres moviments, pulsions i actes que ens situen en l'espai del ritual quotidià. Reteniu-ho perquè hi tornarem després.

b)

Hem descrit un ritu de descoberta i comunió que ens situa en un espai teatral ben definit: el teatre a la italiana. Observem, de tota manera, que és el mateix del d'una representació sacra del cristianisme catòlic. És l'espai de l'horizontalitat. Just el de la mirada. La projecció visual que mira endavant fa avançar i projectar-nos psicològicament cap al futur. L'horitzó, però, sempre queda travat per l'altar-escenari, lloc i espai del misteri i la representació. No hi ha més visualitat que l'horitzontalitat amb les petites ruptures de codi representatiu que, en certes obres, pugui comportar el saltar la frontera de l'escenari i ocupar passadissos, llotges, platea o pisos diversos del teatre. Però sempre es retorna a la visualitat lineal. Finalment, és sobre l'escenari on se celebrarà el ritual més important del sacrifici o la festa.

Doncs bé, aquesta linealitat visual, circumdant i interpretativa del fenomen teatral i escènic és la que eixamplà Xavier Fàbregas a partir d'un moment determinat de la seva investigació teatral i aventura intel·lectual. Passà del punt focal i lineal a la desfocalització visual, a la visió radial i a l'itinerari iniciàtic, al moviment, la qual cosa comporta passar de l'espai tancat a l'espai obert. Del teatre al carrer, a la plaça, al barri, al llogaret. Aquesta geografia civilitzada i controlada per l'home i amb un contingut identificador concret i determinat serà, però, també lloc de pas i trànsit cap a una altra geografia menys urbana o rural-urbana i que ens trasllada més directament a la natura verge, a la natura mare, a la natura ancestral amb uns ideogrames definits per la relació o instrumentalització que l'home hi estableixi o va establir en un moment llunyà del qual sols ens ha arribat la pervivència d'alguns aspectes concrets d'aquell diàleg o relació.

L'itinerari intel·lectual de Xavier Fàbregas és com un progressiu retorn cap a la natura primigènia. Com els personatges narratius d'Alejo Carpentier a la novel·la significativament anomenada *Los pasos perdidos*, ell, com els homes que avancen Amazones endins, es retrotreu del temps present per trobar en

el passat tots els indicis que encara deixen les seves marques significatives en el temps actual tot fent que el nostre comportament, la nostra cosmovisió, la nostra gestualitat ritual, sigui com és i no pas d'altra manera. Si en una primera i llarga etapa, la fins ara més important i representativa de la seva obra, el seu treball està orientat cap al teatre com a espai de coneixement, com a document humà, fins al punt de poder publicar el 1976 un llibre amb el títol d'*El teatre o la vida*,² en una segona, que s'inicia públicament a meitat dels anys setanta, justament a partir d'aquest mateix any 1976 amb la publicació d'un altre llibre, *Cavallers, dracs i dimonis*,³ la vida, com a representació i ritual, esdevindrà un nou paradigma significatiu susceptible d'investigació i anàlisi. Per tant l'evolució que segueix l'obra intel·lectual de Xavier Fàbregas ens porta del teatre-text-espectacle a la vida-representació-ritual. No hi ha, però, substitució sinó ampliació i coexistència travada i harmònica, tot i que els altres no sempre ho veieren així. Estem tan acostumats a la permanència de criteri, a la inalterabilitat, a la idea estàtica, sense evolució, a l'observació en gros i sense matís, que pocs s'adonaren del canvi produït. En tot cas era un element de dislocació interpretativa. Així pocs van afirmar que el crític i historiador teatral Xavier Fàbregas esdevenia, a poc a poc, antropòleg i etnòleg aplicant tot el seu saber teatral a aquestes noves disciplines en les quals se situà en un primer estadi de descoberta, recerca i acumulació que ens llegà en els seus llibres sense poder arribar, però, a establir cap sistematització o síntesi final.

Explicar aquest procés és la raó d'aquest treball. Sobretot assenyalar això darrer, la polivalència del personatge. Que el Fàbregas historiador i crític teatral, observador de la realitat escènica, té una perllongació en el Fàbregas iniciat en els secrets de l'antropologia, curiós com era d'observar tota la realitat que l'envoltava. Certament i definitivament: del teatre a la vida. Però nosaltres que també provenim del camp de la lletra impresa, de la història i de la crítica, no som pas l'antropòleg o l'etnòleg que millor ajudaria a definir la justa i real importància de les aportacions que en aquest camp va desenvolupar i aportar Xavier Fàbregas. Com ell, ens sentim observadors curiosos de tota la realitat que ens envolta i precisament perquè el títol d'un factual llibre nostre, que no hem publicat, seria el de *La literatura o la vida*, és pel fet que no se'ns va escapar

2. Barcelona, Galba Edicions, Col. Punts de referència, núm. 2, 1976.

3. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col. Catalunya visió, núm. 12, 1976.

l'evolució intel·lectual iniciada per Xavier Fàbregas tal com pot testimoniar les dues vegades que, per escrit, ens ocupàrem de la seva obra.⁴ No és el mateix, però, respondre ara al repte que aquest treball ens demana. Per tant, sense oblidar que encara som al vestíbul voldria que la representació que segueix fos entesa com un assaig d'interpretació. Ni tan sols un assaig general. Molt menys una estrena. Ens trobem, doncs, en un primer moment d'aproximació al text, d'anàlisi de papers, d'estudi d'unes primeres característiques psicològiques dels personatges, davant de les primeres qüestions que l'escenografia haurà d'atendre i resoldre. En fi, de saber on caldrà situar els llums i com s'hauran de moure els personatges. Potser, fins i tot, és un assaig sense director, perquè qui ho podria ser no és, tot i que li agradaria força, antropòleg.

II. ACTE PRIMER. DEL TEATRE A LES FESTES PARATEATRALS

La hipòtesi que obre tota aquesta reflexió ja ha estat anunciada anteriorment. A meitat de la dècada dels setanta es produeix una inflexió notable en la bibliografia de Xavier Fàbregas. És tan notori, que una mínima anàlisi, no cal ni que sigui atenta, ho permet constatar. A partir de la frontera cronològica del 1975, la seva bibliografia teatral és progressivament decreixent amb una intensitat igual a l'arrencada i progressió que s'observa en els seus títols de caire antropològic. És un fet del tot irrefutable, la qual cosa, per altra banda, no implica ni significa la seva desassistència al fet teatral com és ben públic i notori. En tot cas, sí que és possible pensar que havia tancat o cobert un primer gran cicle que es pot explicar com de fonamentació de la historiografia de l'actual teatre català. En aquell moment les principals aportacions seves ja havien estat donades a conèixer. Del 1969 és *Teatre català d'agitació política*.⁵ Del 1971, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*.⁶ Del 1972, *Aproximació a la història del teatre català modern*.⁷ Del 1975, *Les formes de diversió de la societat catalana romàntica*,⁸ i, final-

4 Vegeu «La fiesta es nuestra», *El Correo Catalán*, 9 de desembre 1976, pàg. 33; i «Rito y tradición en la vida cotidiana», *La Vanguardia*, 23 de setembre 1982.

5. Barcelona, Edic. 62, Col. Llibres a l'abast, núm. 74, 1969.

6. Barcelona, Ed. Curial, Col. Llibres a l'abast, núm. 91, 1971.

7. Barcelona, Ed. Curial, Col. Biblioteca de Cultura Catalana, núm. 2, 1972.

8. Barcelona, Ed. Curial, Col. Biblioteca de Cultura Catalana, núm. 15, 1975.

ment, del 1976, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*.⁹ En tot cas quedava pendent una obra de síntesi i aquesta, amb una lògica quasi previsible però que, tot i això, no pot deixar de sorprendre, és l'única aportació important i d'estricta història teatral que donarà a conèixer a partir de 1975. Ens referim a *Història del teatre català*,¹⁰ que es publicà el 1978. Un altre llibre com *Iconologia de l'espectacle* (1979) se situa, com veurem, en uns paràmetres ben distants de la crítica i història teatral. Aquesta minva en la publicació de textos d'història i crítica teatral es contraposa amb textos on el fenomen de la representació és vist amb uns altres ulls que el porten progressivament cap al camp o l'àrea de la investigació i la descripció antropològica. Així *Cavallers, dracs i dimonis* (1976); *Iconologia de l'espectacle* (1979);¹¹ *Tradicions, mites i creences dels catalans* (1979);¹² *De la cuina al menjador* (1982);¹³ *El fons ritual de la vida quotidiana* (1982);¹⁴ *El llibre de les bèsties* (1983),¹⁵ i, finalment, *Les arrels llegendàries de Catalunya* (1987),¹⁷ en procés d'edició a l'hora d'escriure aquest text però anunciat per al proper mes d'abril.

Penso que aquesta mera descripció és ben significativa. Fins i tot es podria parlar, a nivell de llibre publicat, de la proximitat numèrica entre les pàgines que escrigué Fàbregas dedicades a la història teatral i la investigació antropològica. I si bé sempre queda la incertesa i el dubte de saber quina hauria estat la seva evolució en els dos camps, el que sí que podem afirmar d'una manera prou taxativa és que la seva dedicació al tema que ens ocupa no respon a un interès menor dins les seves preocupacions intel·lectuals. Interès que cal imaginar que venia d'abans i que no troba una sortida definitiva fins a la meitat dels anys setanta, probablement quan ja sentia i s'adonava que havia complert una part dels seus objectius d'estructuració històrica en l'anàlisi del teatre català contemporani i plantejava una nova orientació al seu futur treball.¹⁷

9. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre/Ed. 62, Col. Monografies de Teatre, núm. 6, 1976.

10. Ed. Millà, Barcelona, 1978.

11. Barcelona, Ed. 62, Col. Llibres a l'abast, núm. 149, 1979.

12. Barcelona, Ed. 62, Col. Vida i costums dels catalans, 1979.

13. Barcelona, Edicions de la Magrana, Col. Pèl i Ploma, núm. 3, 1982.

14. Barcelona, Ed. 62, Col. Llibres a l'abast, núm. 172, 1982.

15. Barcelona, Ed. 62, Col. Vida i costums dels catalans, Ed. 62, 1983.

16. Barcelona, Edicions de la Magrana, Col. Els orígens, núm. 20, 1987.

17. En conversa privada Jordi Coca m'ha confirmat que per aquells anys Xavier Fàbregas ja havia llegit pràcticament tot el teatre que calia llegir mentre es plantejava la necessitat d'establir una nova relació personal amb el fet teatral.

Ara, amb la perspectiva que ens dona l'obra publicada descobrim, sense necessitat d'allunyar-nos de la mateixa dècada dels setanta,¹⁸ que hi ha indicis que assenyalen el camí del canvi o, almenys, l'interès pel que podríem anomenar «els límits del teatre», que se situa en la base de l'evolució seguida posteriorment. Ens referim al darrer capítol d'*Introducció al llenguatge teatral* (1973), titulat, justament, «Els límits del teatre», i alguns capítols de *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975). Concretament el segon i quart, «Jocs i diversions» i «Els espectacles teatrals no literaris». *Introducció al llenguatge teatral* és fruit d'un curs d'estiu donat l'any 1971 a la Universitat Catalana de Prada. És una primera reflexió que, allunyant-se de la història estricta, s'endinsa en les característiques anunciades en el títol. Tota la segona part es desenvolupa sota l'epígraf genèric d'«El text, l'espectacle i els seus límits». En el quart capítol d'aquesta segona part és on analitza les característiques dels «espectacles cinètics parateatrals»: el *happening*, el circ, la dansa, els espectacles esportius, tot distingint-los dels «espectacles narratius parateatrals», on situa l'oratória profana, sagrada i didàctica, i la recitació.

Tant en una circumstància com a l'altra som més enllà del teatre-espectacle que recolza sobre l'estructura d'un text i la seva representació. En uns casos en una zona clarament fronterera. En d'altres fora dels límits estrictes del teatre. El concepte «parateatral» s'introdueix i es mostra, doncs, com a sinònim de límit, frontera i proximitat. A *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* aquest interès pels fenòmens propers al llenguatge teatral, quan hi ha representació, públic o un espai definit, el trobem en els capítols abans esmentats. L'oci i el joc com a diversió, l'esport i els cosmorames. Però també hi descobrim l'inici de tota una sèrie d'interessos i referències que retrobarem en tot el seu treball posterior. L'esment dels toros, les baralles de galls, les processons, carnestoltes, col·leccions de figures de cera, pessebres, present en el capítol segon, ens situa en el camp dels bestiaris, la zoologia, l'etnologia i les tradicions populars. Mentre que amb la lectura del capítol quart, «Els espectacles teatrals no literaris»: prestidigitació, ventriloquia, gimnàstica, pantomima, retornem a les manifestacions d'espectacles parateatrals localitzats a la Barcelona ro-

18. Amb tot, que l'interès de Xavier Fàbregas per les tradicions populars ve de lluny ho confirmen les proses inèdites que amb el títol *Llibre d'hores* s'han publicat en el catàleg que acompanya l'homenatge que Montcada i Reixac reté a Fàbregas. Dec la informació a Maryse Badiou.

màntica del dinou. D'alguna manera és, doncs, el senyal de sortida, la frontissa dins la seva pròpia obra que anuncia ja amb una intensitat clara els interessos futurs.

L'evolució, doncs, és perceptible i els passos semblen fer-se de la manera que hem indicat. És una progressió que porta a la primera manifestació clarament definidora i que en forma de llibre es publica l'any 1976. Així *Cavallers, dracs i dimonis — Itinerari a través de les festes populars* — de Fàbregas i l'ull fotogràfic de Pau Barceló, és la primera referència clara, explícita i bibliogràficament important d'aquest trànsit del teatre *strictu sensu* a les esferes i manifestacions parateatral. Dos anys abans de la publicació del llibre, X. Fàbregas i P. Barceló recorregueren el país resseguint l'itinerari de les festes populars. Els reportatges que en sortiren es publicaren principalment a *Serra d'Or* i *Destino*. Fàbregas, com sempre, mantenia una actitud d'observador i analista de la realitat que descobria. Socialment el treball se situa en un moment històric de reivindicació de les festes populars llargament soterrades pel descrèdit polític a què havien estat sotmeses amb la manipulació del règim franquista. Fàbregas i Barceló, dins la cultura catalana, contribuïren força a aquesta reivindicació. És a dir, a la possibilitat de fer una relectura de les festes tradicionals com a elements actius i transformadors d'una cultura viva. No foren pas els primers ni els únics. Però per la seva trajectòria pública dins la cultura catalana disposaven d'unes plataformes i dels recursos perquè el seu treball tingués un major ressò.

Cavallers, dracs i dimonis sorgeix d'aquest treball de camp, d'aquest seguiment de les festes populars. Aplega deu textos, set de publicats anteriorment i tres d'inèdits. En la selecció feta per l'autor, el País Valencià és el que geogràficament reuneix un major nombre de textos. Com diu Fàbregas: «València és el que manté més viu, per més recent, el record de la guerra contra el moro, sobretot en la faixa fronterera del sud [...] també [...] ha sabut conservar tant les festes relacionades amb el cicle anyal dels pobles agricultors, com aquelles altres d'origen gremial que cristal·litzaren durant el Renaixement i el Barroc».¹⁹ Potser influït per les coordenades del temps històric d'aquell moment, en la seva interpretació-descripció sembla dominar, o, almenys, és força freqüent, una lectura sociològica de molts dels fenòmens observats. Per exemple, les relacions de classe que es mantenen en algunes festes. És a dir, la jerarquia del poder o la jerarquia institucional, tant divina o sacra com

pagana i civil. Per altra banda, el dèficit de coneixement heretat sobre la nostra pròpia història l'enfronta a la urgència i pruija de recercar tota la informació possible sobre les característiques internes i externes de la festa. La preocupació pel tema és present.

Cavallers, dracs i dimonis és, doncs, la primera manifestació unitària que obre la nova etapa d'investigació de X. Fàbregas. No sabem si l'autor era conscient d'allò que el llibre podia significar quan, com avui, es faria una anàlisi retrospectiva de l'evolució del seu treball. Amb tot, hi ha una dada prou significativa. El llibre, que com hem dit recull deu articles-reportatges, està precedit per una introducció de situació. Doncs bé, en el primer paràgraf d'aquesta introducció Xavier Fàbregas defineix tot el que serà el seu treball posterior, tot el que el seu treball de recerca antropològica intentarà demostrar i argumentar. Dit d'una altra manera, sembla com si, definida ja des dels bons orígens la seva posició teòrica, després —al llarg dels seus últims deu anys de vida— no hagués pretès sinó bastir la idea amb les investigacions, exemples i dades que demostrassin la seva validesa i raó. Una idea, un projecte, doncs, com a generador i ordenador de tot el treball posterior. El paràgraf és el següent: «El fet irrefutable, però, és que les festes populars constitueixen la cristallització de carreus diversos, carreus aportats per motivacions que cauen dins el camp de la història, la sociologia, la religió, l'economia, l'etnologia i la psicologia, i que han estat emmotllats sota unes determinades formes estètiques. El folklore, quan té en compte tots aquests ingredients, es converteix en una ciència d'extraordinària riquesa. L'aplicació d'un mètode analític escaient, la qual cosa encara està per fer, a les manifestacions lúdiques col·lectives dels Països Catalans, ens mostrarà sens dubte moltes de les nostres peculiaritats, sotmeses a elaboració i a mitificació com en un somni i perfectament operants avui dia».²⁰ També, més endavant: «Una festa popular comporta una sèrie de ritus que l'habitant de la població troba perfectament normals, però que desconcerten el foraster. A més, les festes emanen un vocabulari propi, d'abast local, difícil de copsar. Potser no seria exagerat de dir que en certa manera les festes populars perpetuen en plena era industrial unes contrasenyes tribals identificables només pels membres de la tribu».²¹

Així, doncs, si en un primer estadi estem a la frontera entre

20. *Ibidem*, pàg. 3.

21. *Ibidem*, pàgs. 5 i 6.

el teatre i aquelles manifestacions que incorporen tot d'elements del llenguatge teatral, és del tot evident que ja en aquest moment de canvi el seu projecte intel·lectual va molt més enllà del que exclusivament en podríem dir manifestacions parateatral. Aquest anar més enllà és el que, precisament, ens situa davant l'itinerari que el portarà al camp de l'anàlisi antropològica.

III. ENTREACTE. DE LES FESTES PARATEATRALS ALS MITES

Del teatre a la italiana al teatre al carrer passant per totes les transformacions que l'escenari o espai de la representació segueix en la Catalunya dels anys setanta com una conseqüència de la reivindicació i utilització dels nous espais teatrals i de les noves tendències escèniques que penetren en la nostra dramàtúrgia: estem, doncs, en una dialèctica «dins-fora» que ens porta del teatre a les festes parateatral. Ho hem explicat i ens sembla que l'evolució i el canvi són ben evidents.

Arribats a l'espai obert de les festes parateatral amb tot el que això comporta i representa de relació home-natura, home-història i home-tradició no és, doncs, gens estrany que amb la voluntat de voler arribar al fons de la interpretació del major nombre possible de signes expressius, esperonat per la voluntat de saber com s'ha produït aquella «cristal·lització de carreus diversos» que anunciava en el pròleg abans esmentat, Xavier Fàbregas fes el nou pas que calia per avançar cap als nous àmbits de recerca i investigació. Per tant s'obre una nova etapa de recerca antropològica. Tradicions, mites i ritus seran l'espai central d'aquesta recerca. I tot i que nosaltres seguim una progressió lineal segons el mateix itinerari bibliogràfic que ell marca amb les seves publicacions, és del tot evident que aquesta linealitat progressiva és discutible i més aviat caldria parlar d'una evolució concèntrica, car els temes es troben, retroben i s'encreuen en nombroses ocasions. I no solament com a exemples de confirmació d'un raonament, la qual cosa seria del tot natural i lògica, sinó com a unitats importants, en alguns casos capítols, que són utilitzats en un llibre i altre. Ens trobem, doncs, més que en una etapa de síntesi, que solament es pot produir al final d'una investigació, en un estadi inicial d'acumulació de dades que són utilitzades d'una manera o altra en diversos casos i ocasions.

estem analitzant. No és solament a la frontera cronològica entre dues dècades, sinó que, a més, amb data del novembre del mateix any, publica *Tradicions, mites i creences dels catalans*, i el desembre, *Iconologia de l'espectacle*, dues edicions, sobretot la primera, que ens situen plenament davant els primers resultats substancials de la nova etapa.

Iconologia de l'espectacle, tot i el títol, és un llibre fronterer i en alguns casos híbrid, probablement a causa del que pot ser la suma de diversos materials paral·lels. En tot cas, solament el primer capítol, «Definicions i límits icònics», sembla respondre més directament al títol del volum. No es crea, però, cap sistema que permeti una lectura harmònica i progressiva de les diverses referències culturals que participen de l'anàlisi de l'autor. Ara bé seran aquestes referències, sobretot les del nucli central del llibre, les que ens situaran en el nou espai d'interessos de Xavier Fàbregas. El capítol segon, significativament titulat «El teatre fora del teatre», ens mostra les noves coordenades de recerca identificades perfectament en els capítols III i IV. El capítol III, «Tradicions parateatral: inicis d'una dramàturgia» té, en trobar-hi temes coincidents, un clar antecedent en *Cavallers, dracs i dimonis* i es projecta i s'amplia a *Tradicions, mites i creences dels catalans*, l'altre llibre de 1979 publicat paral·lelament a *Iconologia de l'espectacle*. El mateix succeeix amb el capítol IV, «Comunitat i signes d'identificació», bàsicament en el primer subapartat, «Per fer-nos el carnet d'identitat», on analitza la matança del porc àmpliament desenvolupada en *Tradicions, mites i creences dels catalans*.

Iconologia de l'espectacle és, doncs en certa manera, un llibre que recull i amplia les dades d'alguns textos de *Cavallers, dracs i dimonis* i les projecta cap al primer llibre important de reflexió i descripció antropològica: *Tradicions, mites i creences dels catalans*. De les festes parateatral tractades a *Iconologia de l'espectacle* és significativa la importància que dona i atorga a les «santonades», és a dir, a les festes dedicades a sant Antoni —del 16 al 18 de gener— per demanar una bona collita i la reproducció del ramat, que se celebren en els pobles dels Ports de Morella, a Castelló. És una referència que trobarem constantment en tota l'obra de Fàbregas potser perquè, com diu ell mateix, les «santonades» «[...] són un dels espectacles més antics dels Països Catalans, amb unes arrels que xuclen dins la prehistòria, i sens dubte un dels més impressionants».²² El ritual del foc, un dels més profundament ancestrals, rics i miste-

22. *Iconologia de l'espectacle*, pàg. 124.

riosos, entra també en la seva consideració en dos subapartats del capítol III, dedicats a l'Alt Pallars i a la nit màgica de Sant Joan,²³ temes que igualment després retrobarem a *Tradicions, mites i creences dels catalans*. Pel que fa a la matança del porc «un sacrifici estretament codificat, que adquireix el relleu d'un succés anyal»²⁴ planteja les semblances i diferències que es produeixen en l'execució d'aquests ritus en terres d'Occitània i Catalunya. Hi ha un codi i una gestualitat diferent tot i la proximitat. La pregunta que aleshores es desprèn és agosarada però suggestiva. Si aquesta diferència ritual enllaça i coincideix amb la frontera lingüística això permetria parlar i acceptar les característiques diferenciadores de la tradició particular dels pobles com elements clarament definidors i identificadors d'identitat nacional. En aquest sentit tota investigació antropològica prendria un sentit a la recerca dels «signes d'identificació» d'una comunitat, tal com defineix l'encapçalament i títol del capítol quart del llibre. També a *Tradicions, mites i creences dels catalans* continuarà i avançarà en la reflexió d'aquest tema fent una descripció més acurada entre ritu occità i català. Com també entre un llibre i un altre hi ha un lligam umbilical pel que fa al tema del Carnestoltes.

Així, doncs, *Tradicions, mites i creences dels catalans —La pervivència de la Catalunya ancestral—* serà un llibre on retroba i reordena tot un discurs entorn dels conceptes definits pel títol. El ritu encara no és l'objecte central de la reflexió tal com ho serà en els dos llibres de l'etapa següent. Lògicament, però, no hi manca la seva presència. El millor exemple és un dels apartats de la segona part, «El sacrifici ritual», que, com hem dit, descriu la matança del porc. La relació i el lligam entre els conceptes recollits en el títol del volum com també la frontera mínima que els separa ocupa la primera meitat d'un dels apartats més suggeridors de tot el llibre, «El món visible i el món ocult», que ens situa, com després veurem, davant d'una de les dues dualitats més definidores de la investigació que tractem. És evident que la relació dialèctica entre visible i ocult, és a dir, entre vida i mort, realitat i misteri, configura bona part de les reflexions i recerques tendents a trobar i definir moltes

23. Sobre el ritual del foc remetem a *Les fêtes solaires* d'A. AUDIN, Presses Universitaires de France. París. 1945; i per una major ampliació sobre el tema dins l'àmbit català al llibre de Josep ROMEU I FIGUERAS, *La nit de Sant Joan*, Barcelona, Ed. Barcino, Col. Biblioteca Popular Barcino, núm. 9, 1953.

24. *Iconologia de l'espectacle*, pàg. 135.

de les raons que s'amaguen darrere cadascun dels conceptes enunciats.

En un intent d'establir uns mínims paràmetres interpretatius i en relació als conceptes abans esmentats, Fàbregas ens recorda: «He escrit creences, mites i costums, i aquest ordre ha estat premeditat; la creença pot presentar-se de manera encara confusa, sortida del magma del pressentiment; el mite basteix un rostre a la creença; i el costum el tradueix en una realitat gestual, externa, per tant, filmable. Som ja dins l'àrea del ritu, el primer, el més contorbador, compromès i vital dels espectacles que l'home s'administra [...] La gestualitat ritual ha impregnat de tal manera la ment de l'home que fins i tot ha aconseguit de subsistir un cop esvanit el record de la creença i del mite que tenia al darrere i que la generaren [...] una creença pot subsistir tot arraconant el mite antic, que ja no li dóna una resposta vàlida, i segregant un mite nou, diferent en aparença però que enfonsa l'arrel en la mateixa zona que el seu antecessor».²⁵

Si abans ens hem referit a un concepte dual de definició visible/ocult, vida/mort, realitat/misteri, ha estat perquè en aquesta breu i necessàriament succinta aproximació a l'obra de Xavier Fàbregas pensem que cal anar a una síntesi interpretativa. No hi ha gaire espai per a més. Per raó d'aquest esforç de concentració introduïm el concepte de dualitat. *Tradicions, mites i creences dels catalans* fa un recorregut, segueix un itinerari —com li agradava de dir a Xavier Fàbregas— que porta la reflexió i descripció per diversos indrets d'índole ben heterogènia i de descripció llarga i extensa. Hi ha, però, un discurs interpretatiu i personal sobre el qual recolza tota l'explicació i interpretació. Un discurs que pren la forma de dualitat. No és solament la dualitat visible/ocult. N'hi ha moltes més: permanència/transformació, estatisme/evolució, sacre/profà, monoteisme/politeisme, paganisme/cristianisme, natura/ciutat. La clau, doncs, d'interpretació del llibre i probablement de tota l'obra de Fàbregas i de tants altres antropòlegs és la situació, descripció i interpretació d'aquestes parelles de conceptes i de l'actitud que l'autor pren davant de cada una d'elles ja que no són altra cosa que forces en oposició, idees confrontades i enfrontades.

Per procedir amb el màxim de síntesi interpretativa, diríem que Fàbregas transmet i projecta en el seu discurs el criteri de permanència de la tradició al llarg del temps, però no des

25. *Tradicions, mites i creences dels catalans*, pàgs. 47-49.

d'una posició estàtica, sinó evolutiva, la qual cosa significa pèrdua, mutació, transformació i incorporació de nous elements definidors. La decisió popular exerceix una intervenció activa encara que pugui ésser de manera inconscient. Això en relació i referència amb la coordenada del temps.

Pel que fa a l'altra gran coordenada, la que ens situa en el terreny de la religiositat, del sagrat i el profà, per tant en el camp de la lluita de les idees cosmogòniques i metafísiques, el concepte definidor és el de la superposició. De la dualitat en conflicte surt una superposició que, en el fons, porta a una posició híbrida o de mestissatge religiós. La superposició no significa ni la desaparició ni l'anorreament, encara que sí, tot i que no sempre, el domini ideològic i religiós d'un estrat sobre l'altre. La superposició és l'únic recurs de la religió més forta per dominar i controlar els efectes de la primera. La superposició comporta i representa, doncs, èxit i fracàs. Èxit de la religió dominada perquè perviu encara que només sigui ritualment, transformada o sota un efecte de discurs de domini. Èxit, també, de la religió dominant perquè sotmet i domina l'altra, tot i les concessions que li hagi calgut fer. Però també fracàs de l'una i l'altra. La primera per haver estat dominada; la segona per no haver aconseguit un domini absolut. El dualisme, doncs, perviu i es manté fins al moment actual, present sota una aparent coexistència. De tota manera, el temps juga a favor de la religió dominadora, car la memòria col·lectiva ha perdut les significacions de la religió dominada, de la qual pot sobreviure, solament, el ritu, és a dir, un llenguatge de comportament i gestualitat amb valor morfològic i de relació però poc semantitzat. La religió dominadora serà, doncs, el visible; la religió dominada, l'ocult, amb progressiva pèrdua de valor significatiu.

És evident que ens estem referint a una clara superposició dels cultes pagans pre-romans pels cultes cristians i a la formació d'un nou estrat que és el que avui defineix, en la seva globalitat, el marc de referència tradicional i mítico-religiós dels catalans o de qualsevol altre poble de l'àrea mediterrània i occidental que entri en la nostra anàlisi i consideració. En el llibre hi ha suficients indicis o capítols que fan referència al que diem, com el dedicat al foc o a les festes solars. En aquest sentit hi ha tres exemples que em semblen del tot clars i prou definidors. Sobretot el primer que és d'una transcendència absoluta perquè el Nadal, el vint-i-cinc de desembre, el dia més assenyalat del calendari cristià perquè celebra el naixement de Crist, correspon a la celebració d'una de les festes més importants del culte pagà a la natura: el solstici d'hivern. D'altra

banda, com la nit de Sant Joan que ho serà del solstici d'estiu. Celebracions que cal situar dins el calendari de les festes solars. «El solstici d'hivern, que a partir del segle IV el cristianisme va transformar en la festa del naixement de Jesucrist, és a les nostres contrades el dia més solemne del cicle anyal».²⁶ Imagino que ningú posarà en qüestió que el culte al sol és el culte a la vida, el mateix que el culte al déu cristià reencarnat en el seu fill Jesucrist.

I del dia de culte als llocs de culte, car un altre dels exemples més clars de superposició entre el culte pagà i el culte cristià s'ha produït en aquests llocs. Moltes de les esglésies, esglesioles o ermites que creuen el nostre territori s'han aixecat dalt de les roques o llocs, «propers al cel», que eren tradicionals punts d'encontre i peregrinatge dins la litúrgia dels cultes naturals i pre-cristians. Així s'explicarien moltes de les localitzacions d'aquests indrets tan poc freqüents en els normals itineraris rurals. Molts dels romiatges d'avui indiquen el camí dels nostres avantpassats cap als seus llocs d'adoració i de culte. Probablement no caldrà ni recordar que la catedral de Barcelona, i tantes altres esglésies, s'aixeca just en el lloc on existiren altres temples no cristians. Qui tingui curiositat només haurà de girar la panxa de la ciutat per comprovar-ho. El Museu d'Història de la Ciutat li ofereix el camí.

En aquest sentit i orientació una última referència a un dels capítols més singulars del llibre, «Martiri, mort i apoteosi del pi», dedicat a la festa del pi, a Centelles, acabarà d'explicar el que diem. És un dels millors exemples de com una celebració i ritu pre-cristià és dominat i integrat per la nova força de la religió catòlica. El culte a la natura a través de l'arbre, força arrelada, tel·lúrica i producte de la terra, passa a ser decapitada, controlada i beneïda dins el nou espai sagrat de l'església de Centelles on l'arbre —el pi— és introduït, tallat, capgirat i penjat en un signe de clara submissió al nou ordre espiritual. Com ens recorda Fàbregas: «La divinitat cristiana ha trepitjat i destruït la divinitat del bosc».²⁷ Amb tot, com dèiem, superposició i substitució no significa la pèrdua del llenguatge ritual que continua i es manté com una pervivència cultural que superant la frontera del temps ens lliga amb el nostre passat ancestral.

26. *Ibidem*, pàg. 146.

27. *Ibidem*, pàg. 213.

IV. ACTE SEGON. DELS MITES AL RITUS

De la mateixa manera que el 1979 serà un any clau de l'entreacte, el 1982 ho serà de l'acte segon. Dit d'una altra manera. Tot i que hem parlat d'una evolució concèntrica més que no pas d'una linealitat progressiva, és del tot evident que a cada etapa hi ha uns nuclis dominants. A final dels setanta hi domina la reflexió sobre els mites i les tradicions mentre que en els primers anys de la dècada dels vuitanta aquesta reflexió s'orienta cap al ritual. L'evolució sembla del tot natural perquè passa de la idea significat —el mite— al llenguatge expressiu —el ritu. Una porta a l'altra, com un lligam del tot indescribable. Ens trobem davant d'una derivació que ens situa dins i fora del temps. Jean Cazeneuve al seu conegut llibre *Sociologie du rite* es refereix a aquests conceptes i coordenades de valor temporal. Així, per a ell, els ritus: «insèrent dans le temps historique (dans la diachronie) les modèles mythologiques qui se situent hors du temps (dans la synchronie) dans une sorte d'éternité qui est celle du monde sacré des ancêtres, ou si l'on préfère, dans l'éternel recommencement».²⁸ Hi ha, doncs, una derivació del mite en ritu, del concepte en llenguatge, de la idea en forma. Serà, doncs, justament el ritu, el llenguatge, la forma el que avui perviu d'aquell mite, concepte, idea. Del producte de la derivació a la matriu originària. Així s'arribarà a descobrir com el nostre viure quotidià està penetrat d'aquests signes derivatius tot i que nosaltres no en siguem conscients. La referència, el paral·lelisme entre la representació teatral i la representació religiosa amb què hem començat aquest text en podria ser un bon exemple.

Aquest estar dins i fora del temps traduït en un present ple de ritus que ens retrotrauen més enllà d'un passat mesurable, conegut i circumscrit per la categoria del mite, és el que pretén investigar Xavier Fàbregas amb els textos que ens dona a conèixer l'any 1982: *El fons ritual de la vida quotidiana* i *De la cuina al menjador*. Justament a la introducció d'*El fons ritual de la vida quotidiana* ja assenyala el propòsit del que en podríem dir aquesta «recerca derivativa» que enllaça directament amb la mateixa idea manifestada per Cazeneuve: «El que intentem demostrar en el nostre itinerari és, en definitiva, ben senzill: que el ritu és una acció provocada pel mite, o que permet d'entrar en contacte amb el mite, però que subsisteix en la nostra vida quotidiana, individual i col·lectiva, més enllà de la pre-

sència activa del mite que l'originà».²⁹ Això és el que farà d'una manera conscient —i ens meravella, avui que analitzem aquest procés, descobrir les raons ocultes d'aquest projecte tan metòdicament desenvolupat— amb els tres llibres publicats en aquesta darrera etapa. Els dos de 1982 esmentats i, el tercer, de 1983, *El llibre de les bèsties*.

El primer en la seva cronologia, *El fons ritual de la vida quotidiana*, fou escrit el 1981 i obtingué, el desembre del mateix any, el V premi Xarxa d'assaig. Es publicà per l'abril de 1982. *De la cuina al menjador*, escrit entre març i maig de 1982, es publicà el desembre del mateix any, i *El llibre de les bèsties* és de novembre de 1983. Dels tres, el primer és el que aporta un corpus més teòric mentre que els altres dos presenten anàlisis més específiques que són com derivacions de les múltiples possibilitats d'investigació que el primer deixa obertes. Dissenyat el programa general és com la realització de la seva consecució amb aspectes definits i concrets. El primer, *De la cuina al menjador* ens situa davant el ritu de seure a taula i de l'àpat, mentre que *El llibre de les bèsties* és com un itinerari entre els diversos tipus de relacions que s'estableixen entre l'home i l'animal com també de la importància que pren la simbologia animal en el món referencial humà. Els dos primers, els de 1982, són els que més directament se circumscriuen en la reflexió-descripció sobre els ritus i el ritual. El tercer obre el camí cap a la simbologia, tema possible en la coordenada d'interessos intel·lectuals en què ens movem però que no s'arriba a articular i a desenvolupar d'una manera gaire important i extensa en l'obra de Xavier Fàbregas.

El títol escollit per al llibre que guanyà el V premi Xarxa d'assaig és ben explícit. Ens trobem, doncs, inserits, ni més ni menys, que en la teoria de les supervivències. Així la vida quotidiana estarà plena d'aquests actes inconscients que es perllonguen i que reproduïxen comportaments arquetípics del passat. El viure quotidià estarà ple de «signes derivatius». Aquesta transmissió afecta totes les parcel·les i manifestacions de l'ésser humà. També les culturals i artístiques. L'herència cultural intervé i modifica el comportament individual i col·lectiu. Així el viure quotidià estarà ple d'una ritualitat inconscient producte d'una transmissió cultural que modela les seves manifestacions. Encara en el programa de propòsits que defineixen la intencionalitat del llibre diu Fàbregas: «El que intentem, i intentarem demostrar en el curs d'aquestes pàgines,

29. *El fons ritual de la vida quotidiana*, pàg. 7.

és que l'actitud que podem descobrir en les manifestacions artístiques no està mai desvinculada dels hàbits de la vida quotidiana [...] Per començar el que sí que podem afirmar és que la vida quotidiana és un fet cultural, que la vida en qualsevol societat humana depassa àmpliament el comportament instintiu».³⁰

En aquest sentit *El fons ritual de la vida quotidiana* es presenta com una «passejada o itinerari» que pretén reflexionar i posar de relleu algunes d'aquestes «pervivències» que venint del passat configuren el present i en determinen la seva descripció. Fàbregas parla també de la vida com acte comunicatiu, de la comunicació com espectacle i de la voluntat de lligar dos pols en tensió, passat/present —llegat etnològic i avantguarda— per tal d'avançar en el propòsit que el mou. Amb aquesta voluntat *El fons ritual de la vida quotidiana* avança tot establint altres lectures possibles del comportament humà. En realitat el que pretén Fàbregas és analitzar i descriure aquest comportament davant de referents concrets per tal d'establir, per exemple, com es configura l'axiologia del color o bé el contingut significatiu que amaguen les regles que estableixen la manera de procedir en els jocs de taula. Si sobre l'estudi del color ja hi ha una àmplia bibliografia —desenvolupada modernament pels estudis publicitaris—, més suggerents o innovadores es mostren les reflexions sobre els jocs infantils, perquè aspectes tan aparentment anodins com la manera d'avançar, protegir-se o «matar» al contrari en jocs com l'oca o el parxís situen el lector davant d'unes observacions del tot impensades. En el fons «guanyar» no és sinó assolir un estadi de «felicitat» després d'haver passat —paral·lelisme amb la vida real— per tot un procés d'iniciació que ens porta a través d'una àrea de perill, lluita amb el contrari i de maledicció. A vegades, enmig de l'itinerari ens sobrevé la mort, en d'altres quedem paralyzats en un estadi de «purificació» que ens retarda en la consecució de l'èxit, l'accés a l'espai-cel de la felicitat.

Aquest és un exemple clar del que vol dir l'autor en parlar del fons ritual de la vida quotidiana. I si la referència anterior s'ha orientat cap a un joc de saló on perviuen de manera inconscient aspectes d'una interpretació sacra i profana de la vida, més espectacular i alligador ens sembla tota la referència als «Romiatges de Sant Feliu de Codines». Fàbregas se serveix de l'estudi de Dolores Juliano «Anàlisi estructural d'un sis-

tema de romiatges al Vallès»,³¹ i en darrer terme a ell ens hem de remetre. De tota manera ens interessa remarcar com una pervivència ritual i superposició religiosa es dona en una tradició local fins al punt d'haver establert la tradició d'un culte ritu que avui se celebra sense que un bon nombre de santfeliuencs coneguïn, probablement, l'origen pagà de la celebració.³² Això no impedeix, però, que sigui una tradició del tot incorporada a la vida quotidiana de la comunitat. Sense estendre'ns introduïrem dues referències de Fàbregas que situen la qüestió: «Els habitants de Sant Feliu de Codines realitzen quatre romiatges anyals: a Sant Sadurní, muntanya situada al NO, a la Mare de Déu del Villar, indret situat al SE, punts units per un eix de cinc quilòmetres; a Sant Sebastià de Montmajor, al SO, i a Sant Miquel del Fai al NE, punts que disten nou quilòmetres l'un de l'altre. Sant Feliu estaria en el vèrtex d'aquests dos eixos que s'estenen en forma de creu... Els quatre indrets assenyalats són tinguts com a llocs de cultes pre-cristians: el Villar i Sant Miquel del Fai relacionants amb ritus aquàtics i lunars, i Sant Sadurní i Sant Sebastià amb ritus solars i ignis. (Sant Sadurní és, amb tota versemblança, una cristianització del nom del déu romà Saturn)».³³

Potser, per acabar, només calgui referir-nos a un exemple més de com la nostra gestualitat està del tot condicionada per la pervivència d'aquests ritus ancestrals. En aquest cas un ritu aquàtic es converteix en un acte de purificació cristiana que molts creients realitzen i interpreten, com a mínim, un cop per setmana: «Així, un dels ritus de protecció derivats del culte aquàtic i que trobem establert ja a diversos microsistemes màgics, consisteix a introduir el dit o la mà en una pica plena d'aigua — primitivament fou un estany o un riu, en un indret determinat — i traçar un signe sobre el cos. Hom considera que l'aigua posseeix la força i la virtut de les divinitats que hi habiten, i que el signe reactiva aquesta força i la posa al servei de qui l'executa. Aquest ritu tan simple estava molt estès a la Mediterrània, i l'Església Catòlica optà per respectar-lo, tot donant-li un sentit que pogués encaixar amb coherència dins el seu macrosistema».³⁴

31. Publicat a *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, núm. 2, Barcelona, 1980, pàgs. 57-98.

32. Com que no podem sintetitzar el treball de Dolors Juliano ni estendre'ns en la reflexió de X. F., remetem a l'estudi de la primera i a l'apartat 2, «Encara més sobre el roig i el blau», del capítol III, «L'acció», d'*El fons ritual de la vida quotidiana*.

33. *El fons ritual de la vida quotidiana*, pàgs. 194-195.

34. *Ibidem*, pàg. 198.

En el context de l'obra de Xavier Fàbregas *De la cuina al menjador* es mostra com un dels llibres més específicament circumscrit a un sol tema, car tot i poder parlar, per exemple, «d'àpats tancats» i «àpats oberts», el fenomen d'anàlisi no deixa de produir-se, en la seva forma més freqüent, entorn d'un espai ben definit i concret: una taula. El menjar a peu dret seria una de les manifestacions que pot prendre un tipus d'àpat obert sovint vinculat a una celebració o festa. Per altra banda la vida moderna crea i introdueix variants substancials en relació a l'acte de menjar que influeixen i condicionen forma, manera i companyia. Amb tot, però, la taula seguirà sent el centre d'una cerimònia o ritu quotidià. Taula, menjador i cuina seran els espais de relació tot i que la cuina sovint es converteix en un lloc tancat i secret on s'elaboren, com en un acte alquímic, les menges que reuneixen els comensals entorn d'una taula. De tota manera, la frontera entre cuina i menjador varia. A pagès sovint no hi ha distància-secret entre llar de foc i taula. Tampoc en molts dels apartaments que el nou urbanisme, limitat en l'espai físic, incorpora. La taula, però, sempre serà el vèrtex d'un ritual de comunió entre els membres d'una família o entre els amics convocats al seu entorn. La imatge del Sant Sopar —moment de la comunió— es projecta o es projectava abans en els menjadors de totes les cases de postguerra. El seure a taula tampoc és un acte innocent sinó, més aviat, ben significatiu i del tot connotat amb l'ordre social. Fàbregas, després de parlar de com es projecta culturalment l'aprenentatge del menjar en el nen, entra en la descripció de la tipologia de l'àpat per assenyalar, per exemple, l'ordre i la jerarquia que s'estableixen i dominen entorn de cada taula: «Una taula ben parada és, en certa manera, l'explicitació topogràfica de la imatge social que els comensals transporten a la testa. I en dir imatge social volem dir, sobretot, imatge jeràrquica, de les relacions que aquesta imatge jeràrquica comporta».³⁵

Al costat, però, dels àpats de la quotidianeïtat hi ha el de les grans diades amb la seva especificitat, la qual cosa ens permet descobrir la gran diversitat significativa d'un fet aparentment tan intranscendent. Així analitza i descriu el dinar de Nadal tot interpretant l'origen i la raó de les diverses carns que intervenen en el tradicional àpat. Un àpat i una celebració que, com hem dit, té la seva causa en la superposició cristiana a la festa del solstici d'hivern on es demanava el renaixement de la força solar per tal de fer possible la fecunditat futura de la terra; o bé

la descripció del dinar de festa major, herència de quan les comunitats rurals solien celebrar l'inici d'uns dies de descans i lleure després de l'acabament del treball al camp. Avui sants i verges omplen el calendari d'aquestes diades i la veneració al sant local és el motiu cristià de la festa. El tercer és el dinar de casament que és com el segellament públic i festiu del contracte social i religiós establert per una nova parella. La societat accepta i es felicita de la creació de la nova cèl·lula familiar. El matrimoni és un dels ritus de pas més importants per tot el que de canvi i d'innovació comporta en la vida de l'ésser humà. En aquest sentit, Fàbregas fa una anàlisi comparativa entre dos àpats de noces per tal de deduir les característiques definidores d'un àpat burgès i un altre de menestral. Els «documents» que usa són dos textos teatrals: *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, pel primer i *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà, pel segon. La castanyada o àpat dels morts és el quart i darrer dels estudiats. És un àpat funerari que té la seva raó i el seu origen en el culte als morts que avui encara trobem en els cultes animistes dels pobles primitius.

Un cop més *De la cuina al menjador* ens situa davant una voluntat d'exemplificació del que es pot anomenar la «teoria de les supervivències». Un acte ritual com el del menjar recull aquesta herència ancestral: «La nostra societat, tan espectacularment tecnificada, manté el cordó umbilical amb els universos mentals d'on procedeix i a partir dels quals continua rebent la saba que li permet de viure. Els àpats funeraris i els altres àpats dels quals ens hem ocupat en les presents pàgines ens semblen una prova més que suficient».³⁶ En aquest llibre, com ja hem dit, el seguiment de les «supervivències» s'orienta cap a un tema ben concret com és el referit a l'acte de menjar i als diversos rituals que concentra o formes rituals que se'n deriven. S'obria així una àrea d'investigació que ens podia haver portat a un ampli camp d'anàlisi com seria l'estudi en profunditat i extensió de tot el referit als diversos ritus que informen la vida quotidiana sense oblidar tots els ritus de pas els quals travessa l'home en el seu itinerari vital. La referència al dinar de casament o l'àpat dels morts ens situa en aquesta coordenada. Una futura atenció a tots aquests ritus,³⁷ ara ja del tot impossible, ens hauria demostrat millor «el fons ritual de la vida quotidiana», tal com Fàbregas anomena el llibre que mi-

36. *Ibidem*, pàg. 173.

37. Per a una introducció al tema del ritual vegeu la bibliografia esmentada a les notes 1 i 28.

llor explica els interessos i les recerques intel·lectuals d'aquesta darrera etapa.

El llibre que la clou, tot esperant la futura edició de *Les arrels llegendàries de Catalunya*, és *El llibre de les bèsties —zoologia fantàstica catalana*. La complexitat i la riquesa del llibre és força superior al darrer que hem esmentat, *De la cuina al menjador*. *El llibre de les bèsties* és de nou un llibre obert a moltes sol·licituds i que avança en diverses direccions. Llibre ric en suggeriments per a tot aquell que s'apropi per primer cop al tema que el títol li proposa. Llibre que, ultra l'observació directa, recolza força sobre l'anàlisi i l'explicació de textos literaris que configuren, des d'Isop fins avui, la rica, sobretot pel que fa a l'edat mitjana, tradició de bestiaris. Dividit en dues parts no dubtaríem a remarcar la superior importància de la primera sobre la segona.

En la referència, els comentaris i les acotacions que Fàbregas fa a l'obra de Francesc Eiximenis per tal d'assenyalar la presència dels animals dins l'obra del gironí, estableix aquests tres nuclis d'interpretació: a) l'animal a la vida quotidiana, b) l'animal instrument dels plans divins, c) l'animal transposició de les passions humanes.³⁸ La classificació és igualment útil i oportuna per entendre el mateix llibre de Fàbregas. Lògicament el punt b, influït pel cristianisme de l'autor medieval, obliga a fer una reformulació. I cal fer-la car, precisament, en aquesta coordenada interpretativa és on radica un dels punts axials del llibre de Fàbregas en relació al seu treball anterior. En aquest sentit, i dins la teoria de les supervivències, se situarien totes les reflexions sobre el totemisme i l'animal totèmic tot recordant que: «allò que és específic en el totemisme són els rituals que l'animal tutelar, evocat de la manera que sigui, provoca entre els membres del clan».³⁹ Es tracta, una vegada més, d'establir o resseguir les «pervivències zoomòrfiques» que assenyalariaien les formes de totemisme subjacent en l'àrea de la catalanitat. Una pervivència que inevitablement ens ha de portar a un nou acte de superposició religiosa —profà/sacre— amb el qual seria la substitució de tots els cultes zoolàtrics o de divinitats en forma animal per les divinitats en forma humana. És el que fa Fàbregas al capítol titulat «La guerra dels déus» on la substitució progressiva del zoomorfisme per l'antropomorfisme és dissenyat en un esquema on mostra com aquest procés de substitució segueix un primer estadi de substitució parcial (Egipte-Grècia) fins a arribar a la

38. *El llibre de les bèsties*, pàg. 191.

39. *Ibidem*, pàg. 48.

substitució total (cristianisme).⁴⁰ Amb tot, el cristianisme no pot evitar la simbolització zoològica dins la seva cosmogonia, com ho prova la representació dels quatre evangelistes o, encara més, la representació de l'anyell de Déu. I això sense situar-nos en el punt màxim de tot el misteri i origen del cristianisme, quan Déu pren la forma d'Esperit Sant — colom — per fecundar Maria. S'ha produït una metamorfosi i el paral·lelisme amb els mites cosmogònics grecs, quan Zeus pren forma diversa d'animal per copular amb alguna nimfa-verge que engendra un déu o heroi, és tan absolut que es fa difícil de menystenir.

En aquesta lluita per la substitució és fàcil de comprendre com la bruixeria i les seves pràctiques rituals, pervivències d'uns cultes pagans anteriors que expliquen la raó de la seva persecució històrica pel cristianisme, són les restes del que Fàbregas anomena «una zoologia condemnada»: «[...] la bruixeria recull les restes dels cultes zoolàtrics que s'han resistit a inclinar l'espina davant l'escomesa de les divinitats cristianes, antropomorfes».⁴¹ En aquest cas, però, com en tants altres d'estudiats, i davant el pes de la tradició contra el qual ha d'enfrontar-se, l'opció del cristianisme és l'apropiació per tal de transformar-ne el contingut i el significat. Aquesta voluntat de superposició és la que genera tot el simbolisme zoològic medieval i la que omple de sentit la major part de bestiaris de l'època, com el *Bestiari* de Pierre Beauvais, *Bestiari d'amor* de Richard de Fournival i el *Llibre del Tresor* de Brunetto Latini.⁴²

El tema de la simbolització humana-animal i dels bestiaris ens porta a parlar dels monstres com a producte de la imaginació fantàstica⁴³ i, sobretot, a l'altra gran coordenada que explica una de les raons últimes que configuren el discurs explicatiu d'*El llibre de les bèsties*: el paral·lelisme de comportament social i psicològic (zoopsicologia) entre l'home i l'animal. En el primer cas — tot allò que pertany al monstruari —, Fàbregas analitza tipus, morfologia i mutacions.⁴⁴ El llibre de Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin de Moyen Âge*,⁴⁵ és una font documental important i llibre de referèn-

40. *Ibidem*, pàg. 73.

41. *Ibidem*, pàg. 96.

42. Remetem al capítol «Els bestiaris medievals», pàg. 80.

43. Remetem al capítol «Els monstres», pàg. 134.

44. Un llibre força útil pel tema de la metamorfosi en mitologia i literatura és el de PIERRE BRUNEL, *Le mythe de la métamorphose*, París, Armand Colin, 1974.

45. Payot, París, 1980.

cia per a la lectura d'aquest capítol. Entre els monstres creats per la imaginació col·lectiva sembla que el drac és un dels de major fortuna fins al punt d'incorporar-se profusament en les nostres festes populars o en el nostre llegendari en presentar el mite del cavaller cristià — Sant Jordi — contra les forces del mal,⁴⁶ igual, per altra banda, que el del cavaller-heroi Teseu lluitant i vençant el Minotaure o Perseu a Medusa.

Pel que fa al punt c, en els orígens literaris mateixos de l'àrea mediterrània des de les faules d'Isop fins als bestiaris més cèlebres i recents de la literatura catalana del segle XX, com són els de Josep Carner o Pere Quart, passant pels medievals o les *Faules* de La Fontaine, la «transposició de les passions humanes», a què feia referència en parlar de l'obra d'Eiximenis, és atentament exemplificada en diversos capítols del llibre, ja que és el substrat interpretatiu de tots els bestiaris i les faules que ha produït la literatura universal. En aquest sentit i a tall d'exemple remetem a l'anàlisi que fa i a allò que diu sobre les obres poètiques abans esmentades de Josep Carner, *Museu zoològic* i el *Bestiari* de Pere Quart, o al mateix llibre esmentat d'Eiximenis.⁴⁷ En darrer terme la «transposició de les passions» és efectiva perquè: «Una visió esquemàtica del mecanisme de les faules ens inclina a creure que els animals més sovintejats encarnen arquetipus».⁴⁸

En el moment d'escriure aquest text —febrer 1987— el darrer llibre de Xavier Fàbregas, *Les arrels llegendàries de Catalunya*, encara no és al carrer, tot i que quan aquest article es publiqui és possible que el llibre de Fàbregas faci mesos que ja hagi estat publicat, car la seva data de publicació és l'abril de 1987. Coneixem fragmentàriament el llibre perquè fou publicat en forma d'articles al diari *La Vanguardia*. Per altra banda, ara hem tingut un accés, tot i que limitat, a les galerades. Amb tot, com que la visió i la lectura no són completes, no ens hi voldríem referir en el mateix sentit que ho hem fet amb els altres. De tota manera, com una conseqüència lògica de tot el que hem dit fins ara, *Les arrels llegendàries de Catalunya*, sense voler ser un llibre de síntesi

46. Un dels estudis més rigorosos i complets sobre la llegenda de Sant Jordi i el drac el trobem a *La mitologia i la seva interpretació*, Barcelona, Els llibres de la frontera, de Joan PRAT i CARÓS, col. Coneguem Catalunya, 1984, pàgs. 224-264.

47. Remetem al capítol «Els bestiaris nous», pàg. 28 i a l'esmentat a la nota 42.

48. *El llibre de les bèsties*, pàg. 198.

dels interessos anteriors, recull bona part de tots els temes presents en la redacció dels altres llibres. En aquesta forma concèntrica de progressió a què ens hem referit, el llibre actualitza i enriqueix moltes de les dades donades a conèixer anteriorment tot incorporant-ne de noves. Remarcar, encara que només sigui referencialment, aquests nous centres d'atenció és el que pot donar, a més de la imatge recurrent-concèntrica, la visió de progressió continuada que mostra com el treball de Fàbregas era en un procés obert i, en el sentit exploratori, del tot indagador d'aspectes nous que incorporava en el seu saber comú. Així ens sembla interessant assenyalar la incorporació de la reflexió sobre el paisatge (cap. I); el llegendari històric, (cap. II); les aigües i el mar (caps. V i VI); els ritus de fecunditat i collita (cap. VIII); la bruixeria (cap. XII) i, sobre tot els ritus de pas (cap. XVI), darrer capítol del llibre. Penso, doncs, que el treball no estava tancat. Solament la mort —el darrer ritu de pas en la vida de l'home— va establir el moment tràgic del punt final.

V. VESTÍBUL. CLOENDA I ACOMIADAMENT

A l'hora, doncs, de creuar la llinda que ens porta a la cloenda i l'acomiadament d'aquest text construït a partir de la lectura de l'obra de Xavier Fàbregas, poques coses ens manca dir que no hagin estat insinuades o manifestades en els capítols precedents. Penso que hem definit amb tota claredat l'actitud i posició de Fàbregas quan hem escrit que «transmet i projecta en el seu discurs el criteri de permanència de la tradició al llarg del temps però no des d'una posició estàtica sinó evolutiva la qual cosa significa pèrdua, mutació, transformació i incorporació de nous elements definidors». Les categories de permanència, pervivència, mutació i superposició defineixen les claus d'interpretació teòrica de les anàlisis i els estudis efectuats per Xavier Fàbregas. Són les categories que fusionen les distàncies i articulen les idees sobre les quals s'estructura el seu pensament. Un pensament que en el camp antropològic oscil·laria entre l'historicisme euhemerista que defensa la teoria de les supervivències⁴⁹ i les posicions del psicoanalista suís Carl Gustav Jung (1875-1961), amb la seva teoria i defensa

49. Vegeu el capítol «Mite i història» de *La mitologia i la seva interpretació*, de Joan PRAT I CARÓS.

de l'arquetipus i l'inconscient col·lectiu⁵⁰ en la mesura que, com ens recorda Julio Giqueaux, «aquest inconscient col·lectiu, conté les "imatges ancestrals" de la humanitat o arquetipus, que es troben en tots els individus i es transmeten de generació a generació».⁵¹

Amb tot, Fàbregas, com també hem explicat, no elaborarà cap síntesi teòrica de les seves posicions. Avança en un tema i progressivament la seva recerca i reflexió s'obre i s'interessa per d'altres. Era, doncs, en un estadi d'acumulació que no sols no li va permetre arribar a establir una síntesi sinó tampoc cap sistematització prou elaborada dels temes que tractà, tot i l'ample bagatge assolit, prou patent al llarg de la lectura dels seus llibres. Inicialment el seu saber sorgeix de la tradició teatral que és el que el lliga amb el passat i la història. Sobre aquest saber universal articula el seu pensament, que entra en contacte amb els registres i indicis de la realitat del seu entorn a partir de la seva àmplia curiositat i els seus dots d'observador. Qui ha après a mirar i ha fet de la mirada una eina del seu treball està en condicions de transcendir l'espai tancat d'un teatre per passar a la representació de la vida. I ho fa interessat no tant per descriure sociològicament la societat del seu temps sinó, més aviat, interessat per dissenyar i establir les característiques definidores de la forma de vida i del comportament present que tenen l'arrel i formació en el temps passat, tant en el temps històric com en el pre-històric, la qual cosa el lliga amb els misteris de l'origen, la forma de vida, creences i cosmovisió de l'ahir com arrel definidora del temps present. D'alguna manera estem en les bases de definició del pensament primitiu i salvatge, en l'origen de l'home, en el negatiu de la imatge actual.

Sense una metodologia definida i amb un llenguatge, estil i to sovint irònics i amables, condicionats, en bona part, pel seu accés i el seu treball en diversos mitjans de comunicació, Fàbregas exerceix una important tasca de divulgació en temes com el de les tradicions i creences, una recuperació important en el de les festes parateatral i una aportació substancial a la reflexió sobre el ritual quotidià, tot i la complexitat de segui-

50. Entre l'àmplia bibliografia de JUNG vegeu principalment: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Ediciones Paidós, col. Biblioteca de psicología profunda, 1984; *Símbolos de transformación*, Barcelona, Ediciones Paidós, col. Biblioteca de psicología profunda, 1982, i *Psicología i religión*, Barcelona, Ediciones Paidós, Col. Paidós studio, 1981.
51. *Hacia una nueva imagen esencial del mito*, Juárez Editor, Buenos Aires, 1971, pàg. 132.

ment i de definició de tots aquests conceptes. Per a nosaltres, amics i lectors atents de la seva obra, seria fàcil el recurs de dir que la seva curiositat desvetlla la nostra. Però no és un recurs fàcil, perquè aquest passar la frontera per situar-nos en el cor del saber interdisciplinari és una necessitat sentida des de sempre i que ve de lluny, justament perquè volem que la nostra frontera sigui totes les fronteres possibles. L'obra de Xavier Fàbregas ens enfronta, així, amb una categoria interpretativa que, tot i la seva evidència, sembla poc operant en el pensament actual. Ens referim a la certitud que la història comença abans. És a dir, que la nostra història comença abans de la configuració dels regnes medievals i cristians que determinen la nostra pertinença a una determinada comunitat nacional i política, que projecta sobre nosaltres, per altra banda, una llengua concreta. Abans hi ha altres pertinences a d'altres estrats culturals que determinen la definició del present. I per sobre de totes aquestes pertinences hi ha la superior categoria humana, *l'anthropos*. Potser, doncs, aquesta reflexió ens arriba en un moment oportú perquè, deslliurats d'una oficialitat religiosa i d'una política totalitària, hi ha signes prou evidents de com a la cultura i literatura catalanes s'han obert tímids camins cap a l'interès, la descoberta i reinterpretació d'altres substrats culturals desenvolupats en l'àrea geogràfica del que avui és la catalanitat.⁵² Potser, doncs, ara ens sentim més lliures per assumir millor la diversitat d'aquest passat i de sentir-nos, junt al poeta, comunicats amb el Tot. Xavier Fàbregas, un dels intel·lectuals catalans més actius d'aquests darrers vint-i-cinc anys, forma ja part d'aquest tot cultural nostre, de la nostra tradició. Una vegada més, mancada com està aquesta societat de curiositat universal, ha calgut la mort, la seva mort, per tal d'ajudar a redescobrir-lo.

Gener-febren 1987

52. Com a referència concreta podríem esmentar el treball de dos poetes —Josep PIERA i Jaume PONT— que incorporen a la seva obra una traducció o recreació del món cultural aràbic dins la cultura catalana. En aquest sentit la bibliografia de PIERA abasta els llibres de poemes *El somriure de l'erba* i *Poemes de l'orient d'Al-Andalus* i l'assaig *Els poetes aràbigo-valencians*, mentre que Jaume PONT escriu un poemari amorós, *Divan*, sota la influència i amb la presència de la poesia aràbica. Pel que fa al món jueu caldria recordar la traducció de Jaume RIERA I SANS *Cants de noces dels jueus catalans*.

RESUMEN

La importante obra que como crítico e historiador teatral realizó Xavier Fàbregas ha oscurecido, en buena medida, otra vertiente de su trabajo investigador: todo aquello que se refiere a su trabajo como divulgador y estudioso de las fiestas parateatrales, los mitos y ritos dentro de la tradición cultural catalana. Hay, pues, todo un trabajo de antropología cultural realizado por Xavier Fàbregas a partir de la segunda mitad de los años setenta. No es posible olvidar esta aportación, menos reconocida, puesto que, sólo por el número de publicaciones, es tan extensa como todas sus aportaciones en el campo dramático y teatral.

En el ámbito de la antropología cultural y procediendo a un máximo de síntesis interpretativa diríamos que Fàbregas transmite y proyecta en su discurso el criterio de permanencia de la tradición en el tiempo, pero no desde una posición estática sino evolutiva lo que significa pérdida, mutación, transformación e incorporación de nuevos elementos de definición cultural. La acción popular ejerce una intervención activa aun cuando pueda ser de manera inconsciente. En lo que se refiere a la coordenada de la religiosidad, de lo sagrado y lo profano, es decir, en el campo de la lucha de las ideas cosmogónicas y metafísicas, el concepto definidor es el de superposición. Nos referimos a la superposición sobre los cultos paganos prerromanos de los cultos cristianos y a la formación de un nuevo estrato que es el que hoy define y explica el marco mítico-religioso de los catalanes o de cualquier pueblo del área occidental del Mediterráneo.

Las categorías de permanencia, pervivencia, mutación y superposición definen las claves de interpretación teórica de los estudios realizados por Xavier Fàbregas. Un pensamiento que en el campo antropológico oscilaría entre el historicismo euhemerista, que defiende la teoría de las supervivencias, y las posiciones del psicoanalista Carl Gustav Jung con su teoría del arquetipo y del inconsciente colectivo. Como nos recuerda Julio Giqueaux este inconsciente colectivo contiene las «imágenes ancestrales» que, hallándose en los individuos, se transmiten de generación en generación.

RÉSUMÉ

L'importante œuvre réalisée par Xavier Fàbregas en tant que critique et historien du théâtre a, dans une bonne mesure,

occulté un autre versant de son travail de recherche: tout ce qui concerne l'œuvre qu'il a accomplie en tant que divulgateur et spécialiste des fêtes parathéâtrales, des mythes et des rites qui font partie de la tradition culturelle catalane. A partir de la seconde moitié des années soixante-dix, Xavier Fàbregas a, en effet, réalisé un important travail d'anthropologie culturelle. On ne peut négliger l'importance de cette contribution qui, en volume de publications, est comparable à sa production dans le domaine de l'art dramatique.

En procédant à une synthèse interprétative maximale, nous dirions que, dans le domaine de l'anthropologie culturelle, Fàbregas transmet et projette dans son discours le critère de la permanence de la tradition dans le temps; il le fait non d'un point de vue statique, mais à partir d'une position évolutive, ce qui implique perte, mutation, transformation et incorporation de nouveaux éléments de définition culturelle. L'action populaire intervient de façon active, même quand elle le fait d'une manière inconsciente. Pour ce qui se rapporte au champ du religieux, du sacré et du profane — c'est à dire pour ce qui touche à la lutte des idées cosmogoniques et métaphysiques —, le concept de base est le concept de superposition. Nous nous référons ici à la superposition des cultes chrétiens sur les cultes païens préromains et à la formation d'une nouvelle strate, qui est celle qui, aujourd'hui, définit et explique le cadre mythico-religieux des Catalans ou de tout autre peuple de la méditerranée occidentale.

Les catégories de permanence, survivance, mutation et superposition constituent les clefs de l'interprétation théorique des travaux effectués par Xavier Fàbregas. Dans le domaine de l'anthropologie, sa pensée oscillera entre l'historicisme euhémériste — qui défend la théorie des survivances — et les positions du psychanalyste Carl Gustav Jung, auteur de la théorie de l'archétype et de l'inconscient collectif. Ainsi que nous le rappelle Julio Giqueaux, cet inconscient collectif contient les «images ancestrales» qui, présentes dans tout individu, se transmettent de génération en génération.

SUMMARY

The important work developed by Xavier Fàbregas as a theatre critic and historian has actually darkened another aspect of his work as investigator: his work as revealer and studios of paratheatrical celebrations, myths and rites of the

cultural tradition of Catalunya. There exists a work about cultural anthropology accomplished by Xavier Fàbregas starting at the mid seventies. This less recognized contribution should not be forgotten, as, only because of the number of publications, it is as vast as all his other dramatic and theatrical contributions.

Regarding the cultural anthropology and trying to resume we could say that Xavier Fàbregas transmits and projects in his speech the criterion of permanency of tradition in the time, but not from a static point of view but an evolutive one that means loss, change, transformation and incorporation of new elements of cultural definition. Popular action exercises an active intervention even without being conscious of it. Referring to religiosity, the sacred and profane aspects, that is, the battle between cosmogonic and metaphysical ideas, the defining concept is «superposition». We refer to the superposition upon the pre-roman pagan cults of christian cults and to the forming of a new stratum which today defines and explains the mythic-religious frame of all Catalans or of all those within the western area of the Mediterranean.

The categories of permanence, mutation and superposition define the theoretic interpreting keys of the studies undertaken by Xavier Fàbregas. A thought that in the anthropologic field would fluctuate between the euhemerist historicism which defines the theory of survival and the positions of the psychoanalyst Carl Gustav Jung, with his theory of the archetype, and the collective unconsciousness. As it is reminded by Julio Giqueaux, this collective unconsciousness contains the «ancestral images» which, being present in all individuals, are transmitted from generation to generation.

MARYSE BADIOU

XAVIER FÀBREGAS, CRÍTIC TEATRAL, O L'ESTRATÈGIÀ DEL JUGADOR D'ESCACS

...acions substancials a l'obra d'Àngel Guimerà, o també en Ro-
dolf Sirera, a qui va descobrir al Premi Ciutat d'Alcoi 1971. A
correu dels actes desplaçaments o comarques a l'assessorament
que al Palau Güell li demanaven grups de teatre, aquests ma-
nifestos textos són suggerits, segons les seves característiques,
per esser representats o produïts, a nivell a vegades insti-
tucional, com es el cas de *Deixeu-me ser morirer* de Jaume Ser-
ra i Fontelles, estrenat el 2 de febrer de 1982. També, quan
algui li ho reclamava, podia donar el seu parer sobre el repar-
timent i el director de l'espectacle. Fou precisament així el que
succeí amb aquest mateix muntatge. *Deixeu-me ser morirer*, en
a part de l'assessorament en el repartiment va escollir el crític
Carles Berge i suggerí el director italià Beno Mascione, ja que
considerava interessant i útil per al teatre català fer veure di-
rectors de fora a fi que es confrontessin amb textos d'autors
catalans. Després d'aquest freqüent procedi, havia quasi sem-
pre de fer la crítica d'allò que en un principi ell havia distingit
orientant així uns lectors i un públic, entre els quals podia
trobar-se en potència - qui sap? - l'escriptor del demà. Tot
relativitzant la importància d'aquests fet, que no es produïren
sistemàticament d'una manera sistemàtica, no podem perdre de
vista que per sovint una persona ha tingut tan directament
l'espantosa possibilitat de manipular des de molts fronts la
vida teatral, per no dir cultural, d'un país, així la seva vincu-
lació, entre altres, amb la desapareguda junta assessora d'acri-
vitat a la Fundació Miro, amb els Serveis Culturals de diverses
caixes, i amb organismes culturals diversos, etc. Sota una clara
consciència de la situació comunitat catalana, conseqüència
d'una determinada història política i social, el va conduir a
acceptar aquest paper, els perfils del qual no li escaparen i que
aconsegui conjugar amb la seva permanent actitud ètica.

Davant la convicció que tot forma part d'un immens cor-
rent sagitari, Xavier Fàbregas havia minimitzat repori-

Per intentar aproximar-nos a en Xavier Fàbregas crític teatral, tasca que va desenvolupar amb notable regularitat al llarg de la seva vida, ens sembla útil remarcar, primer de tot, el lloc ocupat per aquesta activitat dins el conjunt de totes les altres que va assumir. La posició estratègica que el crític tenia des de les editorials, els jurats de premis, l'Institut del Teatre, la premsa, on exercí també la crítica de llibres, i la seva investigació constant —d'una manera especial als arxius i hemeroteques del país, etc.— li van permetre descobrir unes obres de teatre i uns autors, clàssics o moderns, que la seva influència decisiva va contribuir a fer conèixer; pensem en les seves aportacions substancials a l'obra d'Àngel Guimerà, o també en Rodolf Sirera, a qui va descobrir al Premi Ciutat d'Alcoi 1971. A través dels seus desplaçaments a comarques o l'assessorament que al Palau Güell li demanaven grups de teatre, aquests mateixos textos eren suggerits, segons les seves característiques, per ésser representats o produïts, a nivell a vegades institucional, com és el cas de *Deixeu-me ser mariner* de Jaume Serra i Fontelles, estrenat el 2 de febrer de 1982. També, quan algú li ho reclamava, podia donar el seu parer sobre el repartiment i el director de l'espectacle. Fou precisament això el que succeí amb aquest mateix muntatge, *Deixeu-me ser mariner*, on a part de l'assessorament en el repartiment va escollir el músic Carles Berga i suggerí el director italià Beno Mazzone, ja que considerava interessant i útil per al teatre català fer venir directores de fora a fi que es confrontessin amb textos d'autors catalans. Després d'aquest freqüent procés, havia quasi sempre de fer la crítica d'allò que en un principi ell havia distingit, orientant així uns lectors i un públic, entre els quals podia trobar-se en potència —qui sap?— l'escriptor del demà. Tot relativitzant la importància d'aquests fets, que no es produïren naturalment d'una manera sistemàtica, no podem perdre de vista que poc sovint una persona ha tingut tan directament l'espantosa possibilitat de manipular des de molts fronts la vida teatral, per no dir cultural, d'un país: així la seva vinculació, entre altres, amb la desapareguda junta assessora d'activitats a la Fundació Miró, amb els Serveis Culturals de diverses caixes, i amb organismes culturals diversos, etc. Sols una clara consciència de la situació conjuntural catalana, conseqüència d'una determinada història política i social, el va conduir a acceptar aquest paper, els perills del qual no li escaparen i que aconseguí conjurar amb la seva permanent actitud ètica.

Davant la convicció que tot forma part d'un immens corrent sanguini, Xavier Fàbregas havia minimitzat repeti-

dament, durant la seva vida professional, la importància i el poder real de qui exerceix la crítica: «En teatre, a la llarga, no hi ha més que un crític: el públic».¹ Tanmateix, en treure transcendència al paper de crític, Fàbregas sembla desfer-se d'aquest personatge per recuperar una infinitat d'altres forces que li proporcionen d'improvís la possibilitat de gaudir d'un al·licient que, sota de múltiples aspectes, experimentà en tota ocasió amb una fantasia sorprenent: ens referim a la seva atracció per l'element lúdic i a la seva capacitat per jugar, que de totes les activitats humanes és potser la més seriosa.

De la mateixa manera que, diu Joaquim Molas, el poeta J. V. Foix «imaginà el fet de la creació com un acte lúdic, o esportiu»,² l'actitud i l'obra crítica d'en Fàbregas ens inviten a pensar en unes partides d'escacs, oci que va practicar brillantment durant molts anys. El joc d'escacs, concebut com una realitat inacabada, ja que admet totes les possibilitats existents en virtualitat, no deixa d'ésser rigorosament reglamentat; el crític en integrar, segons pensem, la filosofia dels escacs a l'hora d'expressar una opinió escrita sobre un espectacle, se sotmet igualment a unes regles severes, la primera de les quals és la seva íntegra i incondicional fidelitat al lector. Això l'obligà a fer abstracció de tota càrrega emocional i de records sentimentals per deixar funcionar només un pensament sensible recolzat sobre una lògica i la intel·ligència.

Com l'escaquer i la partida d'escacs que poden no tenir començament ni final, a la vida mateixa la breu existència d'un home fa proporcionalment insignificant la seva acció temporal. Per això en Xavier Fàbregas va sempre relativitzar la influència del crític amb una modèstia natural, intel·lectualment assumida. I, probablement, perquè aquí i ara, «només l'home pot ser el company de l'home»,³ el crític va seguir la divisa de Guillaume d'Orange: «emprendre sense necessàriament creure».

I. GIRANT FULLS, DIARIS I REVISTES

ELS INICIS 1951-1966

Si en Xavier Fàbregas descobreix aviat el seu mitjà d'expressió —als 15 anys crea la revista *El Sisquet*, una mena de

1. *La Pipironda*, núm. 3, juliol de 1960.

2. Joaquim MOLAS, *Passió i mite de l'esport*, Diputació de Barcelona, 1986, pàg. 4.

3. Albert CAMUS, *Essais*, París, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1965, pàg. 1670.

còmic ple d'humor que ell mateix dibuixava i redactava en català llogant-lo després per quatre rals a amics de col·legi—, la seva figura de periodista s'inicia l'any 1950 quan a Montcada i Reixac un grup de joves, sensibles i inquietos, funda la revista *Tertulia*, nom tret d'aquestes tertúlies que la colla tenia costum de celebrar els dissabtes al poble. A part de l'estil, on vibren aquí i allà unes notes líriques sostingudes per l'idealisme íntegre i transparent d'aquell que sortia tot just de l'adolescència, es pot trobar en les col·laboracions de *Tertulia* (1951-54), tant en els articles de temàtica general com a la crítica teatral en particular, un eclecticisme no solament de temes sinó d'impressions que caracteritzaran la seva producció futura. Hom adverteix igualment el que més endavant participarà del seu mètode d'analitzar, és a dir, una certa disposició a pensar que més que la realitat de les coses, les relacions soles, perquè es deixen captar, són les que nodreixen el nostre saber. La presència regular i prolífica d'en Fàbregas a la premsa amb articles sorprenents sobre agricultura⁴ i ecologia *avant la lettre*⁵ o les tiranies de futbol⁶ mereixerien sens dubte un estudi, però hem de continuar i cenyir-nos només aquí a ressaltar l'originalitat del crític de teatre.

Quan la revista *Índice* llança el programa de fundació de *Índice de Artes y Letras S.A.*, al gener de 1957, hom hi troba l'any següent les col·laboracions del jove Fàbregas, que inaugura així una de les seves particularitats, és a dir, entrar a l'equip de redacció d'una revista o diari recentment fundat o que inicia una nova línia amb una imatge inèdita diferent de l'anterior, marcada com ja se sap per una ideologia reaccionària i franquista; d'aquesta manera el crític va acabar per materialitzar amb el temps un perfil d'home obert a les noves iniciatives i representant la garantia d'un canvi esperançador. En els articles apareguts a *Índice de Artes y Letras*, Xavier Fàbregas ja mostra haver-se constituït un bagatge, millor dit, una experiència pràctica de veure teatre, i sembla també comptar, a nivell filosòfic, sobre unes quantes pautes que li serveixen de punt de referència. Tanmateix som en els anys d'aprenentatge

4. «El bosque y las talas», *Solidaridad Nacional*, 17 d'octubre de 1957.
«La agricultura y el agua», *Solidaridad Nacional*, 15 de maig de 1958.
5. A partir del 1971 fins al 1985 Xavier Fàbregas escriu els seus articles en quaderns; entre article i article hi trobem regularment notes personals.
«On van a parar els arbres de les carreteres?», per al núm. 0 de la revista *Horitzons*. Quad. III (26/1/1974), 223.
6. «Fútbol igual a cero», *Universidad 61*, any II, núm. 5, pàg. 5.

de l'ofici i les crítiques guarden la majoria de les vegades un estil excessivament aplicat.

Aquesta tendència estilística desapareix a *La Pipironda*, on escriu de 1960 a 1961. Els anys han passat, evidentment, però hom nota alhora que el crític se sent bé, en confiança al mig dels seus amics Paco Candel, José María Rodríguez Méndez, José Mas Godayol i les heroïques empreses teatrals de l'apassionat Àngel Carmona. El modest full, que pren el nom d'una dansa del segle d'or, la pipironda, era una revista cultural minoritària que arribava difícilment a 500 exemplars, però en Xavier Fàbregas participa d'una mateixa il·lusió col·lectiva i és això sobretot que afavoreix la claredat de la seva opinió i que transmet feliçment una relaxada i a la vegada controlada escriptura.

El domini i la seguretat amb què Xavier Fàbregas aborda la crítica es fa visible a *Canigó*, la revista amb vocació cultural a la qual des de Figueres, el director Xavier Delfo i la seva col·laboradora Isabel Clara Simó, aconsegueixen donar transcendència. De 1960 a 1972, el crític hi col·labora, primer en castellà i després, a partir de 1970, en català.⁷ És durant aquests anys, de 1960 als voltants de 1968, que cada dia a les tardes va a la Biblioteca de Catalunya i a l'hemeroteca a investigar pel seu compte el teatre universal i sobretot el teatre català. Les seves crítiques aleshores són impregnades d'aquest substrat històric sobre el qual sempre es recolza, fins i tot durant els seus funambulismes intel·lectuals més extravagants. Són els anys en què aprofundeix no solament la història sinó el concepte de l'art de l'escenari i això desemboca cap a unes crítiques d'un interès indiscutible per l'amplitud de la seva argumentació.

DE L'OFICI DE CRÍTIC 1967-76

No hi ha dubte que *Serra d'Or* recull els beneficis de tota una preparació, autodidacta fins a un cert punt ja que fou fortament influïda i directament guiada per mestres com Joaquim Molas.⁸ Les col·laboracions d'en Xavier Fàbregas a *Serra d'Or* s'estiren no solament en el temps —representen uns 18 anys de

7. «Un nou centre d'investigació teatral». *Canigó*, novembre 1970, núm. 201, pàg. 17. És el primer article en català a la revista.

8. De 1966 a 1970 assisteix a les classes de literatura impartides per Joaquim Molas als Estudis Universitaris Catalans de l'Institut d'Estudis Catalans.

presència constant (1966 a 1985)— sinó en l'espai, ja que quasi sempre va poder utilitzar l'extensió que volia —oh miracle de la Moreneta! Per primera vegada, i segurament mai més, en Xavier Fàbregas troba amb *Serra d'Or* un marc idoni per posar lliurement en marxa la seva estratègia de jugador d'escacs. Solament un sentit innat de l'ètica el va fer renunciar a la crítica teatral militant a la revista durant un temps.⁹

Serra d'Or, la revista de Catalunya per excel·lència, far de tota una generació i focus de resistència cultural durant el franquisme, obrí, durant la seva segona etapa, a la qual va incorporar-se el crític, el consell assessor de la revista a intel·lectuals democràtics de totes les tendències existents. Així als annals de *Serra d'Or* figuren, entre moltes personalitats avui il·lustres, companys tan atípics com Eva Serra i Albert Mament. Podem pensar que és principalment tota aquesta barreja d'opinions i de comportaments el que va estimular, excitar intel·lectualment en Fàbregas i que finalment el va fer sentir dins la revista com un peix a l'aigua. Amb els anys —i els seus companys del consell de redacció hi fan molt— el crític va convertir *Serra d'Or* en la seva família «espiritual», considerant potser que el fons d'humanisme que sosté la revista era un valor substancial a partir del qual, qui sap?, no era lluitar en va.

La constància professional d'en Xavier Fàbregas i la seva curiositat intel·lectual, que li van constituir ben aviat un rebot secret del qual sempre sortien temes com si fossin postres de festa o confits de Nadal, el van fer una persona cada vegada més sol·licitada. En llegir les notes manuscrites referents a la seva vida professional hom s'adona de la intensa activitat que començava a tenir en aquestes dates: inicia viatges, conferències per tot l'Estat i l'estranger.¹⁰ José Monleón, aleshores, i per molts anys, considerat com «la Bíblia» del teatre espanyol,

9 Referent a la seva incorporació al Departament de Cultura de la Generalitat, escriu: «És obvi que haig de renunciar a la crítica militant». Quad. XII (1980), 10.

10. «He marxat a València amb la Companyia del Xaloc [...] De retorn em trobo amb diversos treballs per fer [...] El congrés de Salamanca se n'ha anat en orris, i això em permet de disposar d'uns dies per treballar abans d'anar-me'n a París, on penso conversar detingudament amb Ambrós Carrion». Quad. I (3/5/1972), 113.

Més endavant, datat el 3 de setembre, pàg. 256: «De retorn de Prada, de la Universitat d'Estiu, em trobo amb bastantes coses per fer: llegir les 45 obres del Premi Ciutat d'Alcoi, n'és una [...] tinc la sensació de provisionalitat ja que d'aquí tres setmanes haig de fer cap al nord de França i a Bèlgica».

li encarrega el 1972 una col·laboració regular per a *Primer Acto*, una revista d'investigació teatral de prestigi amb una audiència a fora de les fronteres, principalment a l'Amèrica Llatina. En Fàbregas hi va desenvolupar la crítica de l'activitat teatral catalana, intentant sempre d'analitzar-la a partir del seu context i de relacionar-la amb els corrents contemporanis.

Joan-Anton Benach, aleshores a *El Correo Catalán*, li proposa una col·laboració periòdica a les pàgines de teatre del diari (1972-74). No parlarem d'aquests articles que tracten de temes genèrics d'un interès indubtable, però advertirem que el crític compta a partir d'aquest moment amb un mitjà nou: el diari, que requereix unes tècniques d'expressió específiques i unes aptituds personals particulars. A la lectura d'aquests escrits hom intueix sota la ploma del periodista una frisança, un tremolor d'aigua a punt de bullir, provocats per aquesta sensació gratificadora de ser ara en condicions de poder formular, llançar idees i missatges operatius.

El febrer de 1973, Josep Vergés, propietari de l'editorial Destino i del setmanari del mateix nom, li ofereix de portar la secció de teatre d'aquesta revista, com moltes altres falangista en un principi, que més endavant es va convertir en la més important de la Catalunya progressista. «Vaig fer-li una contraproposta», escriu Xavier Fàbregas als seus quaderns, «que consistí en dirigir jo la secció i col·laborar-hi amb un article setmanal, i encarregar crítiques breus a un equip de gent jove que m'encarregaria de formar. Aquesta proposta em fou immediatament acceptada. A la tarda vaig reunir Joan i Francesc Castells, Guillem-Jordi Graells i Joaquim Vilà [...] tots ells acceptaren. I ens repartírem ja la feina de la setmana».¹¹

El 24 d'octubre de 1974, Josep Faulí, aleshores crític literari del *Diario de Barcelona*, va anar a veure en Fàbregas al Palau Güell a fi de proposar-li d'entrar al seu periòdic en qualitat de crític teatral. «L'ofertament em cau en un moment de molta feina, però no puc negar que em fa gràcia».¹² El crític s'adona de seguida de la situació d'anormalitat que pot arribar a protagonitzar, tenint veu decisiva a la secció de teatre de dues revistes importants i a dos diaris com *El Correo Catalán* i el

Més endavant, datat el 16 de novembre, pàg. 339: «He passat unes setmanes molt plenes de conferències: un dia en tenia una a Santa Cruz de Tenerife i l'endemà una altra a Mollet del Vallès. Després una a Granollers, a Berga, a València...»

11. Quad. II (3/1973), 64.

12. Quad. IV (25/10/1974), 328.

Diario de Barcelona. Escriu, a continuació immediata del comentari anteriorment citat: «Penso que tenir a les mans la crítica de *Serra d'Or*, *Destino* i el *Correu Català* potser és un abús». ¹³ Seguint, segons creiem, la seva estratègia de jugador d'escacs, Fàbregas deixa *El Correo Catalán* i s'emporta Joan Castells com a peça de reserva al *Brusi*, diari on passa a ésser crític titular de 1974 a 1976. Així es perfilava la seva tàctica de fer entrar, al diari que el sol·licitava com a crític, un jove de la seva confiança que actuava de segon. Quan les circumstàncies feien que un altre periòdic o revista el cridés, aleshores procurava que el seu jove company es quedés de titular, i incorporava, a la secció de teatre del nou mitjà de comunicació al qual entrava un nou recluta —el seu *dakoi*, com deia humorísticament Josep Maria Cadena— que li feia d'ajudant. De mica en mica, i cal dir que aquesta actitud va ésser bastant generalitzada entre els intel·lectuals catalans de l'època, els llocs claus de la premsa escrita i parlada eren ocupats i controlats per uns homes que es volien competents en la seva feina i compromesos en una ideologia antifranquista.

El vell periòdic, el *Brusi*, un dels més antics d'Europa, era aleshores tota una institució, equivalent a aquella que va erigir el *Times* en unes altres latituds. Durant aquests dos anys de col·laboració en el *Diario de Barcelona* que —coincidència no sorprenent— iniciava una etapa progressista, Fàbregas s'afirma dins un procés irreversible de canvi bàsic.

LA MADURESA 1976-1985

Aquest canvi veurà, ens ho sembla, el seu gir acomplert el 1976, quan una altra aventura periodística —la del diari *Avui* (1976-1978)— li fa entrar una altra peça al tauler d'escacs. A partir d'aquest moment, el crític ja no gaudeix solament pel fet de poder llançar idees a través de la premsa, sinó per la certitud de tenir ara els mitjans per moure els fils i començar el joc poètic que consisteix a teixir apassionadament la matèria dels nostres somnis. En els quaderns de la present temporada, hom pot llegir: «Ahir i avui han estat dos dies d'estratègia. Vull dir que he procurat maniobrar per tal que gent jove i amb ganes de treballar vagin trobant oportunitat de fer-se conèixer [...] Amb això cal aconseguir que millori el nivell, i l'exigència, de la crítica teatral al nostre país. Josep Pernau [...] m'assegurarà ahir que en Joan Castells quedaria de crític titular al *Diari* [...] Amb

Joaquim Vilà hem decidit que el nostre tàndem a *Destino* i a *Serra d'Or* continuarà com fins ara. Per a l'*Avui* en Josep Faulí em digué abans d'ahir que quedava del tot lliure per a triar-me el meu segon [...] *Avui* he parlat amb Joan Josep Abellan per a proposar-li de venir amb mi a l'*Avui*. Li ha fet molta il·lusió». ¹⁴

El que el diari *Avui* podia representar després de la llarga nit franquista formava part de l'imaginari col·lectiu d'un poble i d'una gent que vivia de forma bastarda la seva condició de ciutadà. Caiguda l'estaca, l'*Avui* havia de contribuir a construir la via fins al Graal mític de la normalitat. Per donar un lleuger reflex del que van ésser aquestes grans esperances, escoltem el que escrivia el crític del diari *Avui*, l'endemà de la diada de Sant Jordi de 1976: «En sortir vaig anar a la redacció de l'*Avui* per a assistir a la sortida de màquines dels primers exemplars del diari. La redacció era un jubileu. Una multitud s'aglomerava al carrer [...] L'infantament de la criatura es produí uns minuts abans de les dues. Tots baixàrem al carrer i allà es produí una gran gatzara. Ampolles de xampany i banderes catalanes. La televisió. Cants. La policia, que es presentà amb un cotxe patrulla, fou esbroncada i es féu fonedissa. Foren repartits *gratia et amore* alguns centenars de diaris i va haver-hi batalles campals per aconseguir-ne [...] aquest matí a quarts de nou l'*Avui* ja s'havia esgotat a quioscos i llibreries de la ciutat. Hom el cercava amb delit però era inútil». ¹⁵

Bé que va ésser molt breu, no podem deixar d'esmentar el pas per *El Noticiero Universal* (7/3/1979-21/5/1979), que continua de manera coherent la seva estratègia, tal com ho certifiquen aquestes ratlles: «[...] la qüestió del *Noticiero* podia ésser considerada; el fet feia mandra [...]. Posar-hi el peu, en tot cas havia d'ésser fet amb una certa actitud de repte. Aquests dies he consultat l'afer amb Joan-Anton Benach, Joaquim Molas, Francesc Vallverdú, Josep M. Castellet, Joan Brossa i Albert Manent, i tret de les reserves de Benach els altres parers han estat alentadors. He decidit, doncs, de tirar endavant. En Joaquim Molas, fins i tot, hi col·laborarà. I com a ajudant meu agafo en Jordi Coca». ¹⁶

Després d'haver fet el recorregut de pràcticament tots els diaris de Barcelona, només faltava el monstre titanesc *La Vanguardia* (1982-1985) per engregar la partida de la maduresa, una partida on va abocar tot el seu enginy, l'audàcia dels seus prin-

14. Quad. VII (25/3/1976), 64.

15. *Op. cit.* (23/4/1976), 111.

16. Quad. XI (23/2/1979), 87.

cipis i la plenitud del saber, no solament de l'erudit o del tècnic de la ploma, sinó de l'home purament sensible. En aquesta empresa, que es confeccionava amb el talent prodigiós de gats vells del periodisme i amb l'onada de nous directores cultes i oberts a una política cultural d'esquerra, en Fàbregas se sentia en confiança i la complicitat que s'establí amb joves periodistes, va estimular de manera gratificant per a ell la seva ja potent imaginació. En aquests anys, la vitalitat i joventut d'esperit del crític eren patents i es manifestaven fent costat a revistes que naixien i que volia recolzar, com ara *El Público* (1983-1985).

Semblant a l'actor que a l'escenari actua —juga, diríem en francès— i es transforma en un altre que ell mateix, el jugador d'escacs, també fa una veritable metamorfosi interior. Per un lapse de temps esdevé el seu propi adversari a fi de preveure les jugades i resoldre-les. Així, Xavier Fàbregas, participant per naturalesa de l'art de la possessió i del simulacre, experimenta el pensament de Roger Caillois que assegura que el joc es confon amb el combat.

II. EL CRÍTIC COMPROMÈS

Pensem, per inducció, que un dels fonaments majors de la personalitat d'en Xavier Fàbregas recolza sobre un eix capaç d'indicar-li sempre la seva posició davant de l'univers, un eix capaç de donar-li el sentit de la mesura, l'escala de l'espai i del temps humà. De la situació tràgica de «l'home revoltat», del «Prometeu encadenat» no en fa la seva matèria d'estudi ni d'investigació, la seva mirada és, com escriu ell mateix comentant el dramaturg Rózevicz, la de «l'home que cerca en el quotidià, en allò que sembla insignificant, les arrels de la vida». ¹⁷ Així doncs, és per aquí i ara que el crític escriu, ¹⁸ considerant que «l'única evasió apassionant de l'home és la coneixença i la discussió de la seva contemporaneïtat». ¹⁹

Per abordar el discurs crític d'aquesta contemporaneïtat, i concretament de la teatral, Xavier Fàbregas, seguint les pautes del seu mestre Molas, deia que tots els mètodes eren bons, a condició que funcionessin per a un mateix. Així, amb el focus

17. Quad. VI (10/11/1975), 241. Per a *Destino*.

18. Abans de subratllar l'eficàcia amb la qual la Comèdia fou defensada, el crític té cura de puntualitzar: «Hem d'allunyar de la Imaginació els muntatges brillants que l'obra ha merescut al país de l'autor». «En el tricentenari de Molière *El burgès gentilhome*», *Serra d'Or*, núm. 162, 15 de març de 1973, pàgs. 58-59.

19. Quad. I (28/3/1972), 132. Per a la revista andorrana *Pasobra*.

sempre encès sobre l'aquí i l'ara, va fer servir sense assumir cap dogmatisme, segons els moments socio-polítics de Catalunya, una metodologia particular.

En aquesta meitat de segle XX, quan Xavier Fàbregas inicia la seva carrera de crític teatral, la societat catalana ferida per la derrota del 1939 participa d'un mateix drama col·lectiu i els intel·lectuals, com els resistents francesos dels anys quaranta, senten la necessitat de mobilitzar els esperits a fi de retrobar la unitat dels valors ètics i culturals propis de la seva nació. En aquest context, l'obra d'art *engagée* s'insereix dins un humanisme revolucionari desenrotllat segons una dialèctica marxista no-estaliniana. Xavier Fàbregas en una primera etapa utilitzà aquesta metodologia abordant l'anàlisi sota la forma inherent al marxisme, és a dir, de manera diacrònica.

Però cal recordar, com ho recalca Gilbert Durand,²⁰ que l'obra d'art subordinada a un «engagement» defuig la concepció de l'art per l'art, defuig la gènesi de l'art a partir de les fonts antropològiques: la religió i la màgia, essència del teatre. Així, quan el franquisme envellit, per mantenir-se dempeus, ha d'amollar llast i obrir-se a l'exterior, provocant la circulació dels nous llenguatges artístics, dels grans corrents científics i dels resultats del desenvolupament de la cibernètica, Xavier Fàbregas veu el moment d'enfocar l'anàlisi des d'una nova perspectiva. L'estructuralisme, que amb l'antropòleg Claude Lévi-Strauss posa l'èmfasi sobre les relacions entre les coses, li dóna l'oportunitat d'iniciar a partir d'aleshores l'anàlisi crítica des d'un punt de vista sincrònic.²¹ Tanmateix als anys de la maduresa, Fàbregas havia realitzat una síntesi molt personal de les diverses pràctiques crítiques que circulaven a Europa a partir del 1970; entre d'altres: la socio-crítica i la crítica formalista i estructuro-lingüística dins la seva investigació cap a la semiòtica. Els articles *Comediants: demonios mediterràneos*²² i *Parque antropológico. La rara especie del hombre urbano*, espectacle d'Albert Vidal,²³ per a *El Público* són uns exemples d'aquest enfocament de la crítica que s'adona, com diu Roger Caillois, que

20. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, (10a. edició), pàg. 20.

21. Dos llibres assenyalen al nostre parer aquests dos moments importants de la trajectòria intel·lectual del crític Xavier Fàbregas: *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972, i *Iconologia de l'espectacle*, Barcelona, Edicions 62, 1979, que constitueix el primer producte d'una nova manera d'encarar l'anàlisi crítica.

22. *El Público*, núm. 2, novembre de 1983, pàgs. 7-9.

23. *El Público*, núm. 1, octubre de 1983, pàgs. 5-7.

«cada sistema és veritat pel que proposa i fals pel que exclou».

En aquest compromís de l'aquí i l'ara, fruit d'un sentit de les proporcions, hi entra també el compromís del crític amb ell mateix, un compromís contínuament lligat, com una mena de geometria moral, a la responsabilitat.

LA RESPONSABILITAT DIDÀCTICA

En un país en què la tradició teatral interrompuda s'havia de tornar a recuperar per no dir recrear, la responsabilitat del crític fou abans de tot d'ordre didàctic. Convenia, a més d'opinar, donar unes pautes capaces de fer superar el freqüent desconcert en el qual es trobava la gent de l'espectacle: «En teatro treinta años de retraso son ya una anomalía considerable; treinta años es el cómputo de una generación. Llevar el reloj parado durante este lapso de tiempo es grave porque luego el tiempo, si se recupera, se recupera mal. Ahora hemos tenido la ocasión de incorporar Brecht a nuestra escena; me parece una cosa magnífica. Pero una vez la hemos hecho no debemos detenemos jadeantes, como si hubiéramos realizado un gran esfuerzo. En primer lugar hemos de plantearnos fríamente cómo y en qué medida se puede adecuar Brecht a nuestra circunstancia, cómo podemos asimilarlo para que su obra no sea una pura incrustación, sino algo normal capaz de ser, no repetido hasta la infinidad en todas sus variantes, sino continuado de acuerdo con nuestra intrínseca manera de ver el mundo».²⁴

La tasca del crític militant, en aquests anys de gestació de l'anomenat Teatre Independent, es desenvolupà també a través dels seus incessants desplaçaments a comarques acompanyat del fotògraf Pau Barceló. Xavier Fàbregas procurava de crear un focus d'atenció sobre la descentralització teatral²⁵ i

24. «Ha llegado Bertolt Brecht», *Canigó*, febrer de 1967, núm. 156, s/n.

25. «Descentralización teatral», *Canigó*, núm. 151, setembre de 1966, s/n. «Xaloc» o la recerca d'un teatre independent «made in» Mataró, de Xavier PÉREZ i SERRANO, Treball de Literatura Catalana Contemporània, Universitat de Barcelona, 1986-1988, pàg. 19.

«El divuit de Març de 1969, Carles Maicas i el seu grup (Xaloc), estrena [...] S'hi presenta el malauradament desaparegut Xavier Fàbregas i s'estableix una ferma amistat entre ambdós. X. Fàbregas informa Carles Maicas sobre les trobades que s'han endegat a Torrelles de Llobregat entre persones interessades per la situació del teatre a Catalunya. Gent preocupada pel fenomen teatral d'arreu de les comarques catalanes ha pres la iniciativa de coordinar esforços, per la qual cosa Carles Maicas és convidat per Xavier Fàbregas per tal de participar-hi.»

de fer circular la informació, comentant regularment els muntatges dels nous grups que descobria.²⁶

Si el mètode heurístic, que sempre va dominar les seves relacions personals, no s'expressa en la crítica diària —un gènere amb uns objectius i unes exigències diferents— això no treu l'interès que tenia per despertar, des de la base, el criteri personal dels futurs espectadors: els nens, i de sensibilitzar-los al teatre. Tot preparant l'Europa comunitària i amb quinze anys d'anticipació, després d'una prohibició al cicle de *Cavall Fort*, escriu amb ironia mordaç: «Hem de tenir en compte que molts espectacles que, de les Alberes en amunt, són considerats aptes per a menors, aquí no ho són, i viceversa. Si és problemàtic encara que estiguem cridats a unir-nos al Mercat Comú, potser no resulta convenient, ara com ara, que els nostres nens s'aproximin als hàbits mentals dels nens "comunitaris"».²⁷

Convençut també que l'espectacle a Catalunya trobaria unes vies segures de progrés a través de la reflexió simultània de la pràctica i de la teoria, el crític considerarà, durant 35 anys de vida periodística, aquestes dues maneres fonamentals de tractar l'art en general. Per això durant aquests temps de militància, contribuï activament a fer del diari un substitut de la revista especialitzada en teatre, inexistent a Catalunya. La pàgina del divendres a l'*Avui* amb en Joaquim Vilà —per citar solament un dels casos d'aquesta operació didàctica que havia de penetrar en els llocs més remots del país— era moltes vegades un veritable petit estudi bibliogràfic que reclamava dies d'investigació. Sens dubte que el fàcil accés d'en Fàbregas a la Biblioteca de l'Institut del Teatre li va permetre de tirar endavant, i en bones condicions, aquesta tasca pedagògica que segons ell necessitava el país. «Josep Faulí», anota el crític en el seu quadern, «ha atès la meua petició de tenir una pàgina setmanal de teatre a l'*Avui*. Sortirà a partir del mes de setembre, cada divendres. En Joaquim Vilà m'ajudarà en la confecció. Això m'obliga definitivament a deixar *Destino*, on hi hauré estat tres anys i mig. Miraré que hi entri Vicent Bernat, que és una persona molt preparada, i al seu costat Maria Dolors Dil-mé».²⁸

Un recorregut general a través de les crítiques d'en Fàbregas ens evidencia una estructura interna on trobem, a part de

26. Per exemple i entre altres: «Un nuevo grupo: El camaleón», *Canigó*, núm. 153, novembre de 1966, s/n.

27. «Alexandre Ballester i el "Teatre per a Nois i Noies"», *Serra d'Or*, 1972.

28. Quad. VII (10/8/1976), 310.

les referències òbvies, una presentació quasi obligada de la companyia, de la seva línia artística i del seu repertori. És també una constant la caracterització de l'obra literària, la situació dins un moment històric o artístic, com igualment l'estudi dramàtic del text per tal d'argumentar l'orientació justa o, segons ell, equivocada que dóna el director del muntatge.²⁹ Tots els estímuls nascuts de la visió de l'espectacle —«pinzellades», en deia— el crític els llançava amb prodigalitat sobre la pàgina, sabent que una molt petita part del gra cau dins la bona terra i que calen molts esforços per desencadenar en el lector un interès singular davant l'esdeveniment cultural que constitueix, o que hauria de constituir, l'estrena d'una obra teatral.

Si l'educació del públic és un tema que apareix al llarg de la carrera d'en Xavier Fàbregas,³⁰ un dels grans cavalls de batalla, que va fer l'objecte de comentaris pertinents entre ell i Feliu Formosa en l'epistolari que van establir, és el de la formació de l'actor.³¹ Hom pot advertir regularment les seves observacions sobre les febleses o la dignitat de la dicció,³² el manteniment dels actors i la seva interpretació.³³ També les referències a l'eficàcia o a les limitacions de l'escenografia són permanents: així, a *La cuina* de Wesker apunta, per discutir-ho, com l'escenografia condiciona el valor semàntic dels ritmes. «Al meu entendre ha estat un error la utilització del passadís central per a la sortida dels actors. La cuina és un món clos, sense sortida i asfixiant; si hom hagués intentat d'encerclar tota la platea del teatre per a deixar immers l'espectador dins el cosmos de la cuina, la idea hauria pogut acceptar-se. Però aquest no és el cas. El passadís representa una possibilitat d'e-

29. «*La Coratge i els seus fills*, de Bertolt Brecht», *Serra d'Or*, 1973.

30. «El crítico o el historiador deberá antes penetrar [...] Y analizar también las reacciones del público, atendiendo su condición social, sus aspiraciones, sus conexiones con la obra presentada», dins «Para una aproximación al teatro», *Canigó*, núm. 155, gener 1967, s/n. «Me parece que lo que hace falta —una de las muchas cosas que hacen falta— es que el público de teatro se dé cuenta de que la labor educadora le incumbe a él también», dins «El Público», *La Pipironda*, núm. 5, agost de 1960.

31. «Vull tocar, abans d'acabar aquesta primera carta, un segon punt que em preocupa molt. Tu hi vas fer referència en la conversa que vam tenir el darrer dia que ens vam trobar: el de la formació dels actors». *El teatre o la vida*. Edicions Galba, 1976, pàg. 135.

32. Entre molts altres: «*La Mandràgola*, de Maquiavel», *Serra d'Or*, 1973, i «*La pell de brau*, de Salvador Espriu», *Serra d'Or*, 1973.

33. Entre altres: «*Berenàveu a les fosques*, de Josep Maria Benet i Jornet», *Serra d'Or*, 1972.

vasió que no ajuda a quallar l'atmosfera del drama, i que obliga als actors a unes correduess precipitades que no tenen res a veure amb el ritme de l'acció, el qual ha de sorgir sempre com una necessitat interna del procés dramàtic». ³⁴ El vestuari, el maquillatge, la il·luminació, ingredients sempre al·ludits, assenyalen una real preocupació per captar i fer captar el fenomen global del teatre. Aquest sentit ampli de l'espectacle s'expressa encara a través dels diferents gèneres, el coneixement dels quals el crític va contribuir a activar a Catalunya: els titelles, el Bunraku, la dansa, el circ, el music-hall, el happening, el mim, etc.; una globalitat que tanmateix desborda la definició de gènere i que penetra en zones ambigües, a la frontera del teatre i de la dansa o de la cerimònia religiosa, de la festa popular i de la representació. ³⁵

Ara bé, aquesta globalitat del fenomen teatral que Xavier Fàbregas vol traspassar amb la crítica periodística és, ens sembla, amb el seu estil que ho exterioritza i plasma de manera més essencial.

UNA FORMA SIGNIFICATIVA PER A UNS LECTORS

L'afany de Xavier Fàbregas per no desconcertar el lector del diari, donant-li uns antecedents sobre els quals amb un cop d'ull pogués endevinar l'opinió del crític, el feia ajustar a unes normes formals pactades amb la secció del periòdic. És per això que, almenys en els últims anys a *La Vanguardia*, baixava a compaginació per veure enllestida la pàgina en la seva recta final. Molt sovint era present a l'elecció de la fotografia i als talls o als afegits exigits a l'últim moment pel diari.

Per regla general i a primera vista —el que segueix es produeix potser més sistemàticament amb *La Vanguardia*— el lector podia intuir, segons l'extensió de la crítica, si el muntatge havia agradat o no. Per a les companyies poc o mitjanament conegudes, trenta ratlles a màquina corresponien a un espectacle considerat defectuós. Seixanta ratlles significaven que l'espectacle era tingut per honorable i, noranta ratlles volien dir que el resultat a l'escenari era excel·lent. A una companyia de gran transcendència li corresponia sempre —si els imperatius de l'espai ho permetien, és clar— unes noranta ratlles, donant

34. «*La cuina*, d'Arnold Wesker». Quad. V (1974), 14. Per al *Diario de Barcelona*.

35. Vegeu els articles reunits a *Iconologia de l'espectacle*, Edicions 62, 1979.

així a entendre que, per molt que l'obra fos discutida pel crític, es tractava en tot cas d'un muntatge d'alta projecció ciutadana.

També la foto, de més o menys grandària, indicava que la crítica era favorable a l'espectacle. La signatura, igualment, constituïa un altre dels signes orientatius per al lector. Condicionada en part per l'extensió del text, era la manera de valorar la força i la transcendència que el crític volia donar a la seva opinió. La signatura sencera, o amb la inicial del nom i cognom sencer, entrava dins l'apartat de les estrenes destacades positivament o amb restriccions no necessàriament determinants. La utilització de les seves inicials era únicament el segell, tret de tota pretensió intel·lectual. La F sola, ja ens situava a nivell de la nota de premsa redactada amb un gir que no havia perdut encara el «toc» personal. La X sola ens feia entrar de ple dins la nota de redacció que a vegades sortia sense cap inicial, tant el text s'havia neutralitzat.

Evidentment, els títols tributaris de l'espai, i per tant incorporats a l'últim moment amb una habilitat acrobàtica sovint admirable, no li pertanyien la majoria de vegades. Tanmateix hom pot advertir una evolució notable quan, girant els fulls dels manuscrits, aquests títols, als inicis més escolars, concrets, o de pensament abstracte, esdevenen amb el temps veritables poemes surrealistes on les imatges expressen metafòricament el text.

És aquí,ensem, dins la fecunda configuració de les imatges, que rau una part important de l'originalitat del crític compromès. A través d'un pensament cada vegada més llunyà de l'abstracció i més ric en sensacions s'ordena tota la seva filosofia del món i la del seu ofici: «Aquesta és la perillosa comesa del crític: nedar sense guardar la roba i no perdre el vestit».³⁶

Tots els procediments metafòrics són bons, així com l'humor i la ironia per expressar la seva opinió, per exemple, sobre un espectacle d'«una volada a l'alçada del metro, no del de mesurar distàncies, sinó de l'altre, el de recórrer-les».³⁷ Si convé els neologismes també són canonitzats per tal d'arribar a l'efecte just, a la impressió forta que ha d'inquietar i modificar, com el teatre, la relació que l'home té amb la realitat. Durant els anys de la maduresa, quan la seva escriptura esdevé més concisa i acolorida i més ofensiva, el jugador d'escacs és convençut que aquí i ara, a la transició del segle XX al XXI,

36. *Sobre l'ofici de crític*. Quad. I (1971), 4.

37. Quad. XV (1984), 65. Primera versió, corregida i no publicada.

s'han d'introduir nous marcs de pensament. El seu estil, que amb els anys i la pràctica havia trobat el seu pendent, no cau mai, malgrat les possibles aparences, en pur joc verbal arbitrari i gratuït. Ho garanteixen els seus articles trufats de paraules o expressions³⁸ que poden passar desapercebudes a la lectura ràpida, però que afinen la contundència dels seus propòsits i donen la mesura exacta de les seves intencions estratègiques: «El crític, com l'autor, en exercir el seu ofici el primer que ha de fer és deixar la vanitat de banda. Procurar no creure's infal·lible, i procurar que els seus lectors no l'hi creguin tampoc».³⁹

Dins la relativitat de les coses, tota veritat és parcel·lària i es carrega d'ambigüitat. Així ho creia Xavier Fàbregas, que amb l'estratègia del jugador d'escacs no ha tancat la seva obra en un sistema, sinó que, com els mites que va estudiar, l'ha deixada oberta a totes les especulacions: al pensament lliure i imaginatiu dels homes.

38. «M'inclinaria a pensar», «Ara per ara», «De moment», «Va semblar-me», etc.

39. Quad. I (1971), 4.

RESUMEN

La posición estratégica que Xavier Fàbregas tenía desde las editoriales, en los jurados de premios, el Institut del Teatre, etc., le permitió descubrir y hacer descubrir autores jóvenes y obras de teatro de dramaturgos clásicos o modernos. Por medio del asesoramiento que muchos grupos le pedían y de sus desplazamientos a comarcas, esos textos eran a menudo propuestos para ser representados. Así, su fuerte intervención en la vida teatral y cultural del país, fruto sin duda de una determinada coyuntura política y social, fue siempre conscientemente asumida con una profunda ética profesional. A pesar de ello, Fàbregas minimizaba constantemente la influencia del crítico: «A la larga, no hay más que un crítico: el público», decía. Pensemos que la desbordante imaginación y creatividad de Fàbregas, brillante jugador de ajedrez, halló en la filosofía de este juego unos principios fundamentales. Estratega de gran humanidad, el crítico se somete a una regla: la fidelidad íntegra e incondicional al lector.

Durante cerca de treinta y cinco años, Fàbregas pasó por casi toda la prensa escrita de Barcelona, colaboró regularmente en revistas especializadas del Estado español y del extranjero. Comprometido con su tiempo y su sociedad, a lo largo de los años, sin dogmatismos, el crítico recurre a diversas metodologías de análisis crítico. Su sentido de la responsabilidad en un país en que la tradición teatral estaba por recuperar le forzó a no negligir el aspecto didáctico de la crítica. Su aprehensión global del fenómeno teatral, tomado en el sentido amplio de espectáculo, le hicieron detener en las zonas fronterizas entre el teatro y la danza, la ceremonia religiosa, la fiesta popular y la representación. Sin encerrarse en un sistema, Xavier Fàbregas ha dejado un pensamiento abierto a todas las especulaciones.

RÉSUMÉ

La position stratégique que Xavier Fàbregas occupait dans les maisons d'édition, les jurys de prix, à l'Institut del Teatre, etc., lui a permis de découvrir et de faire découvrir de jeunes auteurs et les pièces de théâtre de certains auteurs classiques ou modernes. À l'occasion de déplacements dans le pays ou des conseils qu'il donnait aux nombreuses troupes qui lui demandaient son concours, il en suggérait la représentation. Ainsi,

son importante participation à la vie théâtrale et culturelle du pays, qui fut sans doute le fruit d'une conjoncture politique et sociale très particulière, a toujours été consciemment assumée, avec une profonde éthique professionnelle. Fàbregas a, néanmoins, toujours minimisé l'influence du critique: «Au fond, il n'y a qu'un seul critique: le public», disait-il. Selon nous, la créativité et l'imagination de Fàbregas, brillant joueur d'échecs, ont trouvé dans ce jeu des principes fondamentaux. Stratège d'une grande humanité, le critique se soumet à une règle: la fidélité totale et inconditionnelle au lecteur.

Pendant près de 35 ans, Fàbregas a travaillé pour presque toute la presse écrite de Barcelone tout en collaborant régulièrement à des revues spécialisées de l'État espagnol et de l'étranger. Profondément intégré à son époque et à la société dans laquelle il vivait, il utilisait au fil des années différentes méthodologies d'analyse critique sans aucun dogmatisme. Dans un pays qui devait retrouver une tradition théâtrale, son sens des responsabilités l'obligeait à ne pas négliger l'aspect didactique de la critique. Son appréhension globale du phénomène théâtral, pris dans le sens large de spectacle, l'a fait s'arrêter sur les zones frontalières où se rencontrent le théâtre et la danse, la cérémonie religieuse, la fête populaire et le spectacle. En évitant de se laisser enfermer dans un système, Xavier Fàbregas a laissé une pensée ouverte à toutes les spéculations.

SUMMARY

The strategic position of Xavier Fàbregas within editorials, juries, the Institut del Teatre, etc. allowed him to discover and help to discover young authors as well as theatre plays of classic and modern playwrights. Due to the advice given to many groups and his frequent trips to other provinces, the above mentioned texts were often suggested to be played. Therefore, his relevant intervention in the theatrical and cultural life of the country, which for sure was fruit of a specific political and social moment, has always been consciously assumed with a deep professional ethic. But despite this critic's influence: «At the end, who decides is the public». We must remember that his great imagination and creativity found in the philosophy of the chess game some of his essential principles. As a strategist with great humanity, the critic submits himself to one rule: his complete and absolute faithfulness to the public.

During some 35 years, Fàbregas has been present in almost

every written press medium from Barcelona. He used to collaborate on a regular basis with specialized magazines of all Spain and foreign countries. He was engaged with his time and his society and along his career he used various methodologies of critical analysis. His sense of responsibility, in a country where theatrical tradition was to be recovered, forced him not to neglect the didactic side of criticism. His global understanding of theatre, conceived in a wide sense of performance, made him not to trespass the limit zones between theatre and dance, the religious rite, popular celebrations and shows. Without confining himself to only one system, Xavier Fàbregas has left space for all kind of observations.

JOAN-ANTON BENACH

FÀBREGAS: LA NECESSITAT DE LLUITAR, LA VOCACIÓ DE SABER

APROXIMACIÓ A UN COMPROMÍS INTEL·LECTUAL

es el teatre de l'època i del qual Fàbregas era un buscador activíssim i es un observador parcial, com és sobretot, a l'actua-
vitat política barcelonina. Les seves crítiques i observacions de
les retencions que publicava a *Sense d'Or*, se les seguia i «llicitava»
religiosament, mentre que a través d'algun judici públic que
ell havia fet sobre la crítica i els escrits de diari, dedicava l'aten-
ció que ell posava en el conjunt del fenomen teatral que es
produïa a tot Catalunya.

Una equitativa que s'atribuïa a tenir per a tot una importància/
absolutament fonamental — i que va estar presidida per aque-
lla estigma i confiança mútua que molts poemes semblen re-
velar — s'expressa durant una primera etapa a través de la
coordinació periòdica d'intervencions, guions i col·laboris d'una pe-
rsona entesa professional. Era unia el gremi, aproximadament
comú, i guiarbé res més. Cal dir ben clar que, malgrat la seva
simpatia i un caràcter expansiu que fàcilment es podia in-
ferir d'una manera absoluta, Xèies Fàbregas es mos-
traa molt curt a l'hora de descobrir els diferents estrats de la
seva institució, tant personal com ideològica.

Tanmateix, si no hi havia alguna qüestió concreta que l'in-
terpel·lés fortament, se li feia difícil concebir totes les cartes
sobre un determinat afer. L'objectiu essent fins a l'avantatge
que podia amagar-se sota un tracte entengable i una dispo-
nibilitat que atribuïa a fer-se fàcil en el nostre teatre, — i un
element, al meu entendre, decisa per a les observacions que
seguien i, en tot cas, ha d'ajudar a comprendre, a saber, el
que s'hi valguu acostar, les pretes de justícia que es troben en
molts dels seus escrits i que de vegades poden sorprendre per la
seva contundència.

Quan vaig conèixer Xavier Fàbregas, ja feia força mesos que el personatge seguia una trajectòria accelerada devers la notorietat. Tant o més que un estudiós «notable» —qualitat que li coneixien els íntims—, Fàbregas era una figura emergent en el que es diu el món de la cultura. Parlo de la tardor de 1968.

El nostre primerencontre va posar en evidència la satisfacció de poder corregir una anomalia que, almenys des del meu punt de vista, començava a ser del tot excessiva. Probablement aquesta impressió particular amagava l'actitud pedantesca que sovint ataca els professionals de la informació, convençuts que han d'estar en el secret de la vida i miracle de tota la nòmina de ciutadans més o menys públics. El fet és que al llarg de molt temps, i sense que ens haguéssim vist mai, amics comuns bescanviaven notícies de l'un i de l'altre referides essencialment a aquell àmbit perfectament abastable que configurava el teatre de l'època i del qual Fàbregas era un furgador activíssim i jo un observador parcial, cenyit, sobretot, a l'activitat escènica barcelonina. Les seves crítiques i cròniques de les estrenes que publicava a *Serra d'Or*, jo les seguia i «fitxava» religiosament, mentre que a través d'algun judici públic que ell havia fet sobre la crítica i els crítics de diari, deduïa l'atenció que ell posava en el conjunt del fenomen teatral que es produïa a tot Catalunya.

Una amistat que arribaria a tenir per a mi una importància absolutament fonamental —i que va estar presidida per aquella estima i confiança mútues que molt poques amistats assoleixen— s'expressà durant una primera etapa a través de la confrontació periòdica d'interessos, gustos i criteris d'una estricta entitat professional. Ens unia el gremi, aproximadament comú, i gairebé res més. Cal dir ben aviat que, malgrat la seva simpatia i un caràcter expansiu que fàcilment es podia manifestar d'una manera abassegadora, Xavier Fàbregas es mostrava molt caut a l'hora de descobrir els diferents estrats de la seva intimitat, tant personal com ideològica.

Tanmateix, si no hi havia alguna qüestió concreta que l'interpel·lés fortament, se li feia difícil ensenyar totes les cartes sobre un determinat afer. L'esperit reservat fins a l'avarícia que podia amagar-se sota un tracte entranyable i una disponibilitat que arribaria a fer-se famosa en el *métier* teatral, és un element, al meu entendre, decisiu per a les observacions que segueixen i, en tot cas, ha d'ajudar a comprendre, a qualsevol que s'hi vulgui acostar, les preses de posició que es troben en molts dels seus escrits i que de vegades poden sorprendre per la seva contundència.

L'AFERRISSADA INDEPENDÈNCIA DE L'INTEL·LECTUAL NO-ORGÀNIC

Les idees, les suggestions que sorgeixen de l'escriptura tan prolífica de Fàbregas són, bàsicament, idees i suggestions a partir de coses vistes i llegides i no trobem, per tant, en una obra tan extensa i diversa com aquesta, aquella disquisició primerenca extensa i matisada que obliga l'autor a explicar-se a si mateix i, d'alguna manera, a fer explícites les seves grans opcions. El pudor per deixar-nos veure el seu interior, només a través d'esclatxes intermitents, esdevindria la salvaguarda de la seva independència i d'una llibertat interior que li servirien per acostar-se a les coses vistes i llegides, a la realitat apresada i viscuda, amb una actitud molt poc dogmàtica i, més encara, amb un do precís de l'oportunitat. Prendre en consideració aquest element ajuda també, d'altra banda, a valorar el mètode inductiu que predomina en molt bona part dels escrits de Fàbregas i que li va permetre un exercici de juxtaposicions agosarades d'interrelacions profundes i de fugides devers el que se'n podria dir —d'acord amb un dels seus raonaments predilectes— l'aparent «desordre selvàtic» amb què es produeixen els fenòmens de la cultura.

Ens trobem davant l'investigador i crític que analitza obres, llenguatges, expressions artístiques que pertanyen a una catalogació de gèneres dramàtics, parateatral, antropològics..., i que, sempre, del fet concret, fins del que potser d'altres observadors menystindrien per insignificant, en sap bastir una teoria precisa. La coherència que hi ha en els treballs de Xavier Fàbregas no prové, normalment, de cap «confessió» prèvia ni de l'exposició d'un gran discurs ideològic, sinó de la descoberta pacient que vol fer comprensible la matèria estudiada de mica en mica, de la fulla més tendra a l'arbre sencer. Fóra absurd, òbviament, exigir a l'assagista uns altres paràmetres dels que sol i vol manejar, com també ho fóra demanar, ara i aquí, l'abolició de les diferències substancials entre investigador i pensador.¹

Escorcollaire impenitent de textos i d'autors dramàtics, analista de tradicions populars i de rituals quotidians, vertebrador de síntesis esplèndides —amb una capacitat extraordinària de treball i la quantitat de feina feta—, Fàbregas hauria pogut ser un especulatiu de primera fila, un artífex d'hipòtesis

1. V. «Introducció» a *Iconologia de l'espectacle*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

plantejades amb alguna intenció apologètica amb la legítima ambició de crear escola. Tanmateix, per prendre una opció d'aquesta mena li hauria calgut violentar aquell instint que el menava a una defensa aferrissada de la seva intimitat, i que el personatge mateix ens mig confessa alguna vegada en admetre que, àdhuc en circumstàncies propícies a les expansions més personals, prefereix l'observació distanciada del científic.²

Em sembla prou evident que Fàbregas es passejava pels diversos vessants de la seva feina amb una curiositat sense límit; que ho feia, també, amb uns quants «principis» que el seu autodidactisme havia posat com a fonaments del propi edifici mental i, en fi, amb alguns prejudicis transitoris que podia modificar quan el rigor intel·lectual i moral li ho aconsellava. Tot plegat, però, era un bagatge que el seu titular difícilment hauria volgut limitar per cap encotillament filosòfic, doctrinal i, menys encara, polític. Vet aquí un exemple clar d'intel·lectual no orgànic, tan gelós de la seva independència que, si els de la seva espècie s'haguessin aplegat en alguna confraria especial per ventar-se de la pròpia força o de la pròpia puresa, ell ben segur que mai no s'hi hauria apuntat.

En lletres de batalla, en articles d'urgència, en comentaris sobre temes d'actualitat, Xavier Fàbregas s'arreglera, com és prou clar, amb les posicions progressistes que propugnen el trencament dels esquemes polítics i culturals sota els quals ha crescut la seva generació, però d'aquest «posicionament» elemental no se'n derivarien actituds que demanessin l'exhibició de concomitàncies públiques amb adhesions a protestes o a moviments més o menys organitzats. Tal vegada un estudi biogràfic minuciós podrà corregir aquesta observació. De tota manera, sembla clar que Fàbregas manifesta la seva solidaritat profunda amb els lluitadors de diversos fronts civils, des d'una feina d'escriptor que s'enfronta sense timidesa a l'ordre establert, al mateix temps que, llevat de circumstàncies excepcionals, defuig una presència activa en les maquinacions de «l'oposició», no el trobem en aplecs polítics, en signatures col·lectives ni en manifestacions partidàries o unitàries que comporten necessàriament algun tipus de «direcció» i, conseqüentment, de gregarisme, en el sentit més estricte i plàs-

2. «[...] per a mi, que sóc de mena retret, la festa m'incita a la reflexió, car ofereix ja en embrió un element premonitori, tant en el terreny de les volicions biològiques com en el terreny social, de la lluita de classes; i el teatre comercial m'esperona a la participació, encara que sigui a través d'un acte reflexiu». *El teatre o la vida*, Galba Edicions, Barcelona, 1976, pàg. 170.

tic del mot. En resum: no té cap problema en definir-se sobre els conflictes i les reivindicacions que es plantegen en els àmbits on es produeix la seva feina, però té una al·lèrgia innata als que poden demanar-li que ensenyi altres papers que no siguin els que ell mateix publicarà. Unes ratlles més amunt he parlat de mètode i m'adono que cal adoptar una prudència extraordinària a l'hora de tractar aquesta qüestió i, encara més, si es vol intentar algun diagnòstic, que d'altra banda s'escauria a una investigació rigorosa i extensa. Malgrat tot, em permeto d'exposar breument un cert apunt que hauria de ser anterior a aquesta anàlisi.

¿Quins són els criteris i els punts de referència i quin és l'instrumental teòric que Fàbregas fa servir en el seu treball? El futur investigador comprendrà, d'entrada, la dificultat d'encertar una resposta unívoca al problema, atesa l'heterogeneïtat dels materials amb els quals s'haurà d'enfrontar. En el decurs de la seva evolució, el crític adopta la dissecció de l'anatomista a l'hora d'analitzar els espectacles sobre els quals ha d'emetre un judici d'urgència,³ de la mateixa manera que en emprendre treballs de més volada sap fornir-se dels elements historiogràfics imprescindibles (*Teatre català d'agitació política*) i/o aplicar amb eficàcia els mecanismes que pot haver pouat de l'estructuralisme (*Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*). En la crítica convencional i en l'estudi crític fet en profunditat, en el treball històric i en la feina d'articulista, Fàbregas ens dona la imatge de l'home reflexiu i lúcid; però, tot i l'originalitat que hi ha en moltes de les seves pàgines, no deixa de ser el treballador que sap ajustar-se a l'ortodòxia d'un mètode que, d'altra banda, és el que dona unes rendes pedagògiques més clares al seu treball. Fixem-nos que el «però» no relativitza, ans al contrari, aquest judici. La conjunció serveix senzillament per alertar-nos que no tota l'obra de Fàbregas s'ha de veure sota el prisma d'un treball que s'ajusta als cànons universalment homologats de la crítica i de la historiografia. Qualsevol observador que faci servir una lent més penetrant descobrirà en molts dels primers escrits del crític i de l'historiador unes idees i uns sug-

3. X. F. troba «prou sòlid» per a aquest tipus de dissecció —i no tan sols en una crítica de diari— el mètode que fa servir Arturo Lazzari en fer l'anàlisi del treball de Giorgio Strehler: «a) Anàlisi literària, crítica, etc., de la peça. b) Anàlisi estructural de la peça, de cada escena, de cada rèplica. c) Anàlisi de les relacions entre el text i el seu autor. d) Anàlisi de les relacions entre el text, l'autor i l'època en la qual la peça ha estat escrita. e) Anàlisi de les relacions entre tots aquests elements i el nostre temps. f) Actualitat de la peça». *Op. cit.*, pàg. 11.

geriments subalterns, sovint al·lusions iròniques, tot un material en aparença accessori que delata la visió molt més profunda i ampla que té l'autor sobre el fet ressenyat, criticat o historiat, un *background* que ens parla d'una concepció global, integral i integradora, de les manifestacions culturals. Són observacions fugisseres que han deixat entreveure l'afany del corredor de fons, espurnes que anticipen la claredat singular, la força realment innovadora que hi haurà en l'assagista. La prudència de l'home reservat i la solitud de l'explorador conflueixen progressivament a mesura que la seva obra avança.

EL PENSAMENT D'UN MAQUINADOR SOLITARI

Quan publica *Introducció al llenguatge teatral* (1973), Xavier Fàbregas ha demostrat ja a bastament, a més d'una vocació d'estudiós, la seva disciplina d'analista amb què ha parcel·lat matèries concretes —textos autòctons de teatre polític, un gran clàssic,...— i ha posat les peces essencials per a una historiografia del teatre català modern (v. bibliografia), reduïda fins aleshores a uns quants treballs de recopilació. Però aquella *Introducció* esdevé —i per això en parlo— l'advertiment primer i inequívoc que els materials ja coneguts són producte d'un pensament molt més complex i vast i se'ns confirma, doncs, allò que només havíem intuït, això és, que l'autor no es limitarà a investigar el document, sinó que, simultàniament a la seva recerca, vol començar (?) a desenvolupar una reflexió global sobre el fet dramàtic i la funció de cadascun dels seus elements en el marc dels comportaments socials. Malgrat el caràcter sintètic de l'assaig⁴ i que algunes de les qüestions que s'hi tracten no deixen de ser simples esbossos que reclamarien anàlisis molt més extenses, endevinem la condició de l'intel·lectual que no tan sols vol interpretar el fenomen, sinó també la naturalesa del fenomen. Per una altra banda, si aquest assaig introductori se situa dintre del conjunt de la producció de Fàbregas i el recuperem pel simple recurs del *flash back*, ens adonem que l'autor està a punt de plantejar-se un nou tipus de discurs. Les llambregades que ens ofereix sobre les funcions del teatre i la

4. En un «advertiment» que l'autor fa a la «Introducció», X. F. recorda que «aquest llibre recull el curset que vaig donar a la Universitat Catalana de Prada durant l'estiu de 1971» i que l'ha escrit «a partir de les notes» que va fer servir per a aquelles lliçons, «substancialment [...] inalterades».

seva evolució i, sobretot, la darrera reflexió que el llibre inclou sobre els límits del teatre i sobre el teatre cinètic com a expressió «direccionalment» oposada al teatre narratiu, són apunts premonitoris d'un nou món que, sense distreure'l de les atencions que acrediten una rigorosa especialització, l'apropen a la perifèria de l'espectacle i a tot allò que conflueix en el paisatge de la fenomenologia parateatral i que l'haurà de fascinar cada vegada més. Des del meu punt de vista, la *Introducció* marca, doncs, l'inici d'una ampliació d'horitzons i d'un desvergonyiment teòric que posarà música nova a la lletra de l'investigador. Així, quan el 1975 es publica l'estudi sobre *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (Ed. Curial), el lector s'enfrontarà, sovint, amb un llenguatge més deseixit de l'habitual i amb moltes observacions que van força més enllà de la descoberta del document sobre un aspecte del s. XIX, força inexplorat.

És a la primera meitat dels anys setanta que, conseqüentment, Fàbregas s'instal·la en una maduresa que el porta a endinsar-se amb passa segura per uns territoris on el teatre serà sempre el gran punt de referència, la matèria d'una regular dedicació, però on un sentit de l'observació i un sistema de confrontacions analògiques —ben distint dels sistemes inductius que han predominat fins aleshores— el menen a valorar d'altres signes culturals que expliquen una realitat molt més rica i complexa. En aquest sentit, i pel que interessa a aquesta aproximació, tan notables o més que tots els treballs d'investigació teatral que es produeixen en el període 1976-1980 són les primeres aportacions sistemàtiques sobre els elements de la festa i la mitologia que sustentava moltes tradicions vives i, en fi, tot allò que prepara la vertebració d'un assaig que ja ha començat a assolir el paper d'un tractat clàssic: *El fons ritual de la vida quotidiana* (Ed. 62), que es publica el 1982.

Per no oblidar el propòsit d'aquestes línies, cal aquí un subratllat que crec essencial i que obliga a deturar-nos una mica abans d'aquesta última data. Efectivament: a fi d'establir algunes hipòtesis susceptibles d'explicar les actituds de Fàbregas i algun dels seus compromisos personals i intel·lectuals més afermats, em sembla important incitar el lector a examinar els treballs inclosos a *Iconologia de l'espectacle* (Ed. 62, 1979)⁵ i,

5. Malgrat el caràcter heterogeni de les matèries aplegades, l'estudi inclou una anàlisi dels «espectacles de consumació» i dels «espectacles de representació» a través dels quals s'hi troba una explicació lúcida i original dels fonaments i de les interrelacions dels fenòmens en aparença tan variats que l'autor selecciona.

ineludiblement, a una lectura atenta de la llarga introducció que hi ha en aquest treball. El text esdevé una veritable declaració de principis sobre l'exercici del coneixement humà i suggereix modificar, en el domini dels béns culturals, la norma que ha servit al progrés tècnic per configurar el que l'autor en diu «un món unidireccional»:

«La unidireccionalitat dels béns materials — diu Fàbregas — és indiscutible i és assenyalada per la puixança de la màquina: un objecte per a cada funció, i una funció per a cada objecte. A l'àrea dels béns culturals hom ha procedit de forma equiparable i n'ha tret la impressió, sempre tranquil·litzadora, de moure's per uns passadissos intel·lectuals perfectament delimitats. Tanmateix, si observem els estaquirots arrencats a banda i banda pels diversos dogmes estètics, valorats i sospesats en una escala que va de més a menys, l'ordre se'n transforma en caos així que deixem d'aplicar-hi la mitja cana segons la qual han estat mesurats. Allò que desitjaríem, en definitiva, és esgarriar per tal de reconstruir, d'establir unes noves relacions que sorgeixin de la natura mateixa dels objectes — ja siguin materials o eteris — i que ens permetria, llavors, un coneixement més acordat a llurs funcions veritables i possibles. Per sota de classificacions ideals, més avall de la soca, cada realitat proposa un llenguatge, i és aquest llenguatge el que altra vegada ens cal escoltar».

Tothom que conegui mínimament l'obra de Fàbregas sap que la ironia és un element d'una presència important, sovint aliat a la intenció allisonadora de l'autor. També és sabut que en la crítica d'urgència, les aptituds iròniques de Fàbregas podien manifestar-se en forma de fiblades incisives o de projectils cantelluts. Tampoc no se sentia incòmode en el sarcasme, sobretot quan havia de judicar les realitzacions o les ofertes dels administradors oficials de la cultura. Per bé que no absolutament insòlit, el text que he cregut important de reproduir és una veritable raresa pel que fa a una acusació de tanta amplitud com la que adreça als «estaquirots arrencats a banda i banda pels diversos dogmes estètics». Aquí no hi ha amics i enemics, perquè tant els uns com els altres poden incloure's en un gremi d'intel·lectuals domesticats pels quals l'autor sentia una aversió visceral. Una fuetada tan infreqüent permet d'interpretar adequadament els silencis sorneguers amb què Fàbregas responia a accions col·lectives que podien sorgir en el seu entorn immediat i en què ell no volia assumir mai cap altra responsabilitat que la que li dictaria el seu treball solitari. Un treball d'escriptor i de maquinador solitari.

LLUITA TEATRAL, LLUITA POLÍTICA

He dit abans que durant força temps la comunicació amb Xavier Fàbregas es va limitar a uns intercanvis episòdics sobre qüestions d'interès comú, el referent de les quals eren alguns espectacles o manifestacions teatrals concretes. No feia falta ni massa suspicàcia ni gaire perspiciàcia per comprendre que el teatre comercial que es feia aleshores a Barcelona, no tan sols l'interessava poc, sinó que se'l mirava amb un positiu recel. I atès que aquest era justament el marc en què se centrava una gran part del meu treball, vam tenir ben aviat un element de confrontació per muntar inacabables disquisicions sobre el «futur» del teatre a Catalunya.

Remarco el terme per recordar als possibles lectors més joves que, fa vint anys, el futur se sentia com una cita carregada de presagis amb els quals, cada vegada més, es podien muntar uns estratagemes polítics i parapolítics molt diversos. El camp de batalla era l'acció cultural. Fàbregas es lliurava a aquest art de l'estratagema amb el mateix entusiasme que el duia a allunyar-se de tots els conciliàbuls de la clandestinitat més o menys organitzada. Fàbregas pertanyia, òbviament, a la confraria de creients activíssims, però entre el seu compromís i el seu treball havia establert un pacte d'indissolubilitat molt estricte. «La lluita teatral és una lluita política» afirmaria més endavant⁶ i aquesta qualitat del combat esdevenia fonamental i feia comprensible que, davant les grans maniobres polítiques dels moviments i partits clandestins, adoptés aquell gest entre murri i discret, una mica enigmàtic, d'arronsar-se d'espatlles. Vet aquí l'actitud que anticipava el que diria al 1975 «[...] els programes de partit hauran d'ésser amplis i generosos, en abordar el terreny teatral. Els partidismes no hauran d'interferir mai els interessos professionals de la gent de teatre ni preferir ningú per qüestions d'ideologia, si hom respecta el pacte mínim en el qual es fonamenta l'exercici de la llibertat. Pot haver-hi camins diversos per arribar als objectius comuns, però aquests objectius són prou clars.»

El futur del teatre i les perspectives que en el context cultural i polític del moment podien oferir les primeres «revoltes» dels independents —l'«off» Barcelona, de 1968 i els manifestos consegüents— van ser, si no recordo malament, els temes que encetaren les nostres primeres llargues converses, sobretot les

que es produïren en ocasió del viatge que vam fer plegats al Festival de Venècia de 1970. Allò fou l'inici de molts d'altres pelegrinatges i l'oportunitat de començar a bastir una amistat en els termes amb què abans l'he qualificada. L'excursió veneciana feta en condicions força inconfortables esdevingué prou estimulant perquè, a l'entorn de coincidències i divergències teatrals, es produïssin, també, les confessions personals consuetudinàries que s'escauen en aquestes circumstàncies per conèixer quins són els punts de partida i les trinxeres on se situa l'interlocutor. Fins aleshores no se'm va fer evident la singularitat d'una militància cultural que sempre es resistiria a simplificacions. Per exemple: fou aleshores que vaig comprendre l'autodidactisme de Fàbregas, la importància que atorgava al mestratge de Joaquim Molas i a la seva vinculació als Estudis Universitaris Catalans i el sentit gairebé radical que tenia la seva opció d'escriptor que volia usar «exclusivament» el català.⁷ Penso que en això no hi havia cap afany de marcar distàncies amb els qui escrivíem més en castellà que en català, sinó l'interès de precisar que, per una banda, considerava tancada tota possibilitat de col·laborar en la premsa diària de l'època —i menyspreava, doncs, experiències anteriors— i que, per l'altra, només davant d'espectacles en llengua castellana d'una vàlua excepcional o d'una significació política molt precisa⁸ seria justificada l'atenció que poguéu dispensar-los com a crític.

El pes que atorgava al factor lingüístic en tant que element definidor d'una realitat cultural i nacional, l'havia empès a identificar-se amb el medi teatral que s'anava configurant al marge dels circuits comercials. A més a més de les seves responsabilitats a l'Institut del Teatre, Fàbregas es lliurava amb una gran convicció a estimular l'«alternativa» independent —comarcal o barcelonina— i en aquest camp el seu treball va ser literalment ingent. Les feines d'impulsor i de crític, va saber-les combinar amb prou eficàcia i amb el relativisme su-

7. V. pàg. 123 i ss. d'*Els altres catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1964. L'autor, Francesc Candel, al·ludeix a un «article» de Fàbregas intítulat *El descobriment de l'idioma* i el reproduïx íntegrament. Candel no dóna cap referència ni dada documental sobre aquest treball que, a la distància de vint-i-quatre anys (febrer 1988), li sembla recordar que era inèdit, és a dir, una reflexió mecanografiada que l'amic li va lliurar per tal de raonar la seva voluntat d'escriure en català. Tanmateix, X. F. m'havia expressat una «al·lèrgia» pel periodisme «de diari», ja que, d'altra banda, col·laborava a revistes d'aquí i de fora de Catalunya (*Primer acto*, p. ex.), escrites en castellà.

8. La vinculació afectiva de X. F. a la feina de *La Pipironda* i el suport que donà a grups independents com Goliardos o Tábano són elements prou reveladors per comprendre aquesta actitud.

ficient que reclamaven unes circumstàncies excepcionals. El crític podia ser condescendent o emprar una benevolença que en condicions «normals» no hauria manifestat, a canvi d'estimular aquells components que permetien preveure que el treball d'un director o d'un grup podia enregistrar progressos certs. Va fer-se ben coneguda la capacitat de Xavier Fàbregas per moure's d'una banda a l'altra del país, amb una febre viatgera per a la qual no existien obstacles ni incomoditats. En aquest punt, la seva militància presentava característiques úniques i tant els grups comarcals que expressaven algun índex renovador dels convencionalismes del teatre d'aficionats com els independents que treballaven a Barcelona i en àrees pròximes a la metròpoli sabien que Fàbregas era la persona de qui podien rebre el millor aval per continuar la seva tasca.

Com és lògic només el testimoni dels qui van percebre aquesta acció promotora de Fàbregas podria establir fins a quin punt l'opinió, el suggeriment, el consell d'ell va ser decisiu en cada cas concret en la trajectòria d'un determinat col·lectiu o acció teatral. De moment, la quantitat enorme de dades que consten en un arxiu, on la fitxa d'estrenes s'acompanya amb les impressions d'una transhumància infatigable, és la prova concloent, no tan sols d'una gran professionalitat, sinó també d'aquell element de passió que només es dona en les vocacions més arrelades. No es pot negar la possibilitat que alguna crònica retrospectiva o que algun treball memorialista pugui matisar el paper de Fàbregas en moviments de coordinació de grups teatrals que es creen a les comarques del Baix Llobregat,⁹ el Vallès¹⁰ i el Maresme¹¹ el 1968 i 1969, però sens dubte que hi complí una funció de primer ordre.¹² Si no sorgeix

9. X. F. explica que Pedroló l'adreçà als organitzadors de la primera trobada de grups independents del Baix Llobregat (Tórrelles de Llobregat, 19.V.1968) en la qual ell tindria un paper de «conferenciant» destacat. *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*, Barcelona, Institut del Teatre/Edicions 62, Monografies de Teatre, núm. 6, 1976.

10. A la primera reunió dels independents del Vallès (Terrassa, 22.VI.1969) i que tingué un caràcter «intercomarcal», «Feliu Formosa exposà un manifest per a un teatre nou, jo vaig parlar a continuació sobre els problemes del teatre català avui [...] Assistiren a la reunió seixanta delegats». *Op. cit.*

11. El novembre de 1968, grups d'Argentona i de Mataró assisteixen a una reunió a Sant Feliu de Llobregat i decideixen crear el seu propi moviment comarcal. A les comarques tarragonines es crea un moviment similar al mes d'agost de 1969, a partir d'una assemblea celebrada a Reus. *Op. cit.*

12. Quan no ho relata obertament, es dedueix del propi testimoni de X. F., la tasca d'animador i la presència activa del crític a pràcticament totes les sessions inicials dels grups de comarques com també el seu paper d'aglutinador a les reunions setmanals que es fan a Barcelona a El Oro del Rin per coordinar les iniciatives dels «independents». *Op. cit.* pàg. 88 i ss.

el «supervivent» d'aquelles trobades que situï objectivament el valor del treball de Fàbregas en el moviment teatral de comarques, l'investigador s'enfrontarà a la dificultat que ofereix la discreció del crític que no vol assumir mai cap altre protagonisme que el que consta, estrictament, en el «programa d'actes». L'home reservat ho era també per barrar-se el pas a tota presumpció; el crític podia mostrar-se condescendent o magnificar el treball d'un grup, tot considerant les circumstàncies adverses del seu treball, per la raó pura i simple que, si el grup arribava a reeixir, ell mai no n'exhibiria cap mèrit. No hi ha dubte que una acurada observació dels escrits que Fàbregas dedica a tota una àrea d'esforços i d'iniciatives marginals, però arrelades a una realitat emmascarada per les interdiccions polítiques,¹³ ens permet de descobrir els pactes legítims que s'establien en una època en què la naturalesa política de la cultura era una arma que cercava efectes conjunturals immediats.

El món dels «independents» barcelonins també tenia en Fàbregas un dels animadors més significats i actius. Si bé a partir dels setanta vaig compartir amb ell experiències d'excursions i d'incursions, de vegades pintoresques, al teatre que es feia a diversos indrets de Catalunya, vaig arribar tard a les «conspiracions» que s'organitzaren a Barcelona per impulsar el moviment independent.¹⁴ M'havia assabentat de la seva existència en aparença informal i del paper que hi havien tingut tant Xavier Fàbregas com un altre home del tot decisiu en aquest combat: Feliu Formosa. Fàbregas tenia fet un diagnòstic absolutament clar i definitiu sobre l'escena comercial de Barcelona, incapaç fins de «programar una temporada de teatre d'evasió mínimament digna». El crític sentenciaria:

«La burgesia autòctona, i fins i tot la classe mitjana, s'estan d'un instrument de distracció del qual llurs germanes bessones de Milà, de París o de Madrid —aquestes darreres amb uns trets diferenciadors que ara no ens cal analitzar— estan proveïdes en la mesura de llurs necessitats. Barcelona acusa l'any 1967, com acusà en els anys anteriors i acusarà en els següents, la manca d'empresaris de teatre que sense fer-se qüestió d'estètiques intentessin, senzillament, l'explotació d'una indústria i l'obtenció d'uns beneficis». Fins aquí, la constatació. Tot se-

13. «[...] Un teatre dit independent que, en la pràctica vol dir teatre desprotegit, i molt sovint teatre perseguit» (Ponència de X. F. a una Setmana de Teatre Universitari de Madrid, març 1973), d'*El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Edicions, 1976, pàg. 187.
14. X. F. va ser una de les figures centrals a les reunions que, després de les celebrades a El Oro del Rin, van fer-se al Restaurant Sogas —l'antiga botiga de Pitarra—, al num. 56 del carrer d'Avinjó.

guit, Fàbregas passaria a l'atac: «La manca d'aquests empresaris no és, és clar, un fet fortuït: obeeix a unes causes força complexes que exigirien una detinguda consideració. Tanmateix no podem deixar d'esmentar l'estat d'alienació cultural en què viu la major part de la burgesia ciutadana, privada de mitjans operatius i sotmesa, des de fa trenta anys, a uns mecanismes estatals que no controla i davant els quals es comporta amb submissió i estranyesa. El fet d'una burgesia sotmesa a una burocràcia —la qual, al seu torn, ha mirat de crear dins el mateix estat i amb el diner manipulats una nova burgesia geogràficament situada lluny de la primera— no té paral·lel dins els estats capitalistes de l'occident europeu».¹⁵

DE L'ALTERNATIVA IL·LUSÒRIA AL POSSIBILISME

En Xavier Fàbregas era tant d'admirar la capacitat d'indignació i menyspreu que manifestava davant realitats culturals degradades o hostils com la capacitat per l'optimisme i l'esperança que de vegades podia presentar-se amb l'aparença d'una candidesa il·lusòria. Era fàcil la discrepància amb ell quan algú intentava introduir matisos sobre la «colonització», tanmateix certa, de l'escena barcelonina o sobre els efectes socials de l'oferta que predominà durant anys en els teatres de Barcelona, la capital. Aquest punt ens duria aquí massa lluny, ja que obligaria a un intent de reproduir discussions inacabables, especulacions dilatadíssimes en les quals sovint ens trobarem implicats. Sí que cal dir, però, que a cavall d'aquestes qüestions, l'optimisme que el personatge manifestava en aquella època (1968-1971) adquiria el to d'un profetisme contundent que, mitjançant una reducció, certament brutal, podria formular-se així: Fàbregas pensava que el teatre català es recuperaria d'una manera fulgurant si les energies creadores que hi havia en el moviment independent ocupaven de cop tota la infraestructura de l'escena comercial atès que hi hauria —implícitament almenys ho deixava entendre— veritables multituds decebudes que enyoraven l'ocasió de sortir de casa, amplis sectors d'espectadors afamegats però «recuperables», a partir del moment que se'ls servís el menú que es fabricava en les diverses cuines marginals. Ho explico d'una manera quasi caricaturesca per anar de pressa, ja que és evident que Fàbregas no

era tan matusser en les seves formulacions. Les divergències es presentaven a causa de la generalització dels judicis i dels plantejaments excessivament mecanicistes amb què presentava l'«alternativa», sense valorar, per exemple, els efectes produïts pel «bon» teatre comercial castellà, que també n'hi hagué. És clar: fóra una infàmia imperdonable reprendre ara una controvèrsia quan no es pot escoltar la veu del protagonista de la història. El que tracto de subratllar, justament, és el caràcter entusiasta d'una militància, la pràctica d'una esperança que barrava el pas a tota mena de pessimismes.

Insisteixo en la data —final dels seixanta, començament dels setanta— perquè és quan, al meu entendre, s'expressen amb més claredat les actituds radicals de Fàbregas i quan confia que, certament, «la lluita teatral», de la qual exerceix sens dubte el liderat teòric més influent, pot resoldre's amb una victòria esclatant.

Remarco la referència perquè en l'exposició —d'una claredat i precisió exemplars— que farà més endavant en distingir «la crisi de teatre» de la «crisi d'unes estructures de producció i distribució d'espectacles teatrals»,¹⁶ s'hi troba una anàlisi força més exacta dels condicionaments que encerclen les possibilitats de canviar la situació teatral, tan deteriorada. El fet mateix de ressenyar el fenomen de l'Assemblea d'Actors i Directors i aquella detonació magnífica que sacsejà el gremi que va ser l'experiència Grec-76, havien d'empènyer el lluitador de les barricades a valorar elements nous d'un combat que s'obria sota unes circumstàncies distintes.

Cal considerar, també, que el 1976 Xavier Fàbregas ja feia uns quants anys que havia iniciat les seves col·laboracions teatrals a la premsa periòdica barcelonina, una activitat que com he dit fa una estona, en la data que vam iniciar la nostra coneixença havia decidit no reprendre «de cap manera». Els antecedents immediats d'aquella «claudicació» crec que s'han de situar en la segona meitat del 1971.

16. V. introducció de X. F. a «Grec 76: al servei del poble», *op. cit.*, pàg. 5 i el que diu Jaume Melendres sobre la confiança absoluta de X. F. en l'alternativa independent: «[...] el cervell i els ulls de Fàbregas estan ocupats per una hipòtesi fonamental que articula, com un fil conductor, els seus escrits: la hipòtesi segons la qual *només* —el subratllat és meu (JAB)— el teatre aleshores dit independent podia omplir el buit que deixava la lenta, grotesca i irreversible desaparició del teatre aleshores dit comercial» (Int. a *Teatre en viu* (1969-1972) de X. F., a cura de Maryse Badiou. Barcelona, Institut del Teatre/Edicions 62, Monografies de Teatre, núm. 23, 1987.

A la Universitat Catalana d'Estiu de Prada, de la qual va ser força temps Cap del Departament de Teatre, s'organitzaren aquell any una sèrie de debats d'un gruix considerable al voltant de la pura prospectiva teatral. Com en tants altres llocs, s'especulava sobre com es podia produir un redreçament del teatre tenint en compte els marges d'actuació que des de 1966 tolerava el sistema polític vigent i sobre el que podria succeir un cop el general s'hagués acomiadat d'aquest món. Allà mateix, a cavall d'un seminari la coordinació del qual em confià, es van fer, també, disquisicions intricades sobre les interrelacions versemblants que es donaven entre teatre i societat catalana; en aquesta meditació es posava un accent especial sobre el tipus de percepció que els diversos grups socials podien tenir de l'art dramàtic, a partir dels materials que els havia servit l'escena comercial. Les jornades de Prada esdevingueren el marc propici que em va permetre de defensar la necessitat que el públic lector de diaris —real o potencial— rebés opinions, informacions i criteris dels qui no es limitaven a fer de cronistes de l'activitat teatral, sinó que aspiraven, a més, a modificar-la. Des del camp de la docència o de la crítica militant o fins de la mateixa acció teatral hi havia noms que incidien o que havien incidit en l'opinió pública —Melendres, Salvat, Sagarra, entre d'altres— a partir, precisament, del fet que les iniciatives independents prefiguraven la possibilitat d'una nova oferta dramàtica que calia impulsar cap a la normalització «possible». I, entre aquests noms, era inexcusable que el de Xavier Fàbregas fes sentir la seva veu.

El lector dispensarà la immodèstia que tal vegada es pot deduir d'esmentar una acció persuasiva per part meua, endegada amb un cert èxit final. Tanmateix, el mèrit eventual que això va comportar podria posar-se en dubte i fins deixar-me malparat, ja que allò no era més que una maniobra «corruptora» d'una fidelitat idiomàtica, certament molt lloable, una gestió que trasbalsava la puresa del guerriller empès a nedar per les aigües més agitades del possibilisme.¹⁷

17. Davant de posicions més radicals que es donen abans dels anys 70, el reconeixement explícit del «possibilisme» es troba en diversos escrits i col·laboracions posteriors de X. F. Vegeu els textos de les ponències presentades a la Setmana de Teatre Universitari de Madrid (20/26.V.73) —un títol triat per «despistar» l'autoritat governativa— i particularment les titulades «El teatre, un servei públic» i «Compromisos ètics de l'actor». Vegeu també el que explica a Feliu Formosa en una carta (Montcada i Reixac, 28.IX.74) «a partir de *La filla del mar* (...): «Aquest és un aspecte —el del «col·laboracionisme» de l'intel·lectual— en la

«Serra d'Or és per als convençuts». Recordo aquesta provocació freqüent per part meua, tot i que acceptava el valor segur que una ressenya a la revista montserratina podia tenir per a un determinat grup. Em referia, com és obvi, a la influència més aviat discreta que calia atribuir al mateix escrit des de la perspectiva d'uns lectors fidels, còmplices d'antuvi del cronista i del crític.

EL COMPROMÍS DEL CRÍTIC I ESCRIPTOR DE DIARI

Segui com sigui, el 1972 Fàbregas va iniciar unes col·laboracions esporàdiques a *El Correo Catalán*, que el 1974 es van fer més assídues en una pàgina dominical monogràfica del diari.¹⁸ Si bé no era exactament com l'havíem imaginat quan vam començar a maquinari el projecte —a causa, sobretot, de la «frivolitat» que demanava l'empresa a les pàgines d'oci i cultura— també és cert que la secció no hauria ni tan sols existit sense el consell, la competència i la dedicació de Fàbregas. El seu primer treball en aquella pàgina es titulava «El teatro catalán de los años 70». Ben aviat publicava «Los autores en la década de los 70», «El teatro independiente 1970-1974», «El teatro catalán comercial» (en el mateix període). Més endavant encetava una sèrie d'articles amb interrogant: «Barcelona, ¿una ciudad deficitaria?», «Barcelona, ¿una ciudad aislada?», «Barcelona, ¿una ciudad expansionista?».¹⁹ I va seguir plantejant

nostra activitat quotidiana que tant tu com jo hem hagut de considerar, perquè viure en una societat i preocupar-se'n vol dir renunciar a purismes, a eixorques i polides torres de vori». *El teatre o la vida*, pàg. 179 i ss. i pàg. 173.

18. La secció es titulava «Correo del teatro»; va aparèixer el 13 de gener de 1974 i X. F. la va deixar uns mesos després quan acceptà d'exercir la crítica a *Diario de Barcelona*. «Correo del teatro» es publicà fins a mitjan 1977.
19. En aquest treball de l'abril de 1974, X. F. propugnava, de fet, la idea d'una «Catalunya Ciutat» en parlar dels vincles de Barcelona amb el seu entorn natural, cultural i polític, i atribuir a l'urbs «una función de una capitalidad sobre un número muy considerable de comarcas con las que sí se siente unida por identidades profundas». El contrast entre un teatre «independent» comarcal poderós i la feblesa del teatre comercial barceloní, el duia a una proposta que, en bona mesura, esdevingué premonitòria: «[...] estamos ante un teatro —el dels «independents»— crítico, ante un teatro joven. La disyuntiva puede ser doble: o las empresas más inquietas del teatro profesional se «independizan», o las más solidas del teatro independiente se profesionalizan. He aquí dos procesos que no son contradictorios, sino, al fin y al cabo, convergentes».

noves preguntes: «¿Qué hacemos con los autores?», «¿Faltan o no faltan locales de teatro?», «¿Qué nos ofrecen los teatros?», «¿Quién actúa en los teatros de Barcelona?»... Vet aquí un repertori inquisitorial que pretenia posar les coses a lloc. Entremig, publicava articles de divulgació i d'altres que vorejaven l'erudició i que jo havia de defensar sovint perquè no agradaven gaire a la casa, per la raó que he assenyalat. I, en fi, comentaris de moviments o d'accions teatrals d'una especial entitat política i que servien per marcar posicions civils de l'autor amb absoluta transparència.²⁰

Aquestes referències volen servir per posar de relleu el caràcter singularment bel·licós que prenién unes primeres col·laboracions periodístiques que inauguraven la ruta que Fàbregas emprendreia per gairebé tots els diaris de Barcelona. Amb una complicitat perfecta havíem dissenyat un seguit de col·laboracions com les que esmento, amb les quals l'autor es llençava al galop pel territori accidentat d'unes anomalies «històriques», que il·lustrava amb elements estadístics, sovint amb gràfics reveladors, és a dir, amb unes dades objectives que li fornien una argumentació resolutiva a favor del teatre català i un discurs sobre el teatre entès com a servei públic.²¹

Des del meu punt de vista, el retorn de Xavier Fàbregas al periodisme de diari va significar un tomb decisiu en el seu ofici de crític. No es tractava pas d'un viratge que desmentís res de la seva trajectòria anterior; es tractava d'una maniobra interior que el menava a circular per uns itineraris complexos que fins aleshores contemplava a mitja distància, sense voler-s'hi ficar del tot, a abandonar posicions d'*outsider*, a acceptar els avantatges i inconvenients d'un joc en el qual, a canvi d'assolir una audiència més ampla, calia extremar el rigor, l'exigència, la denúncia i barallar-se obertament amb les con-

20. La publicació, p. ex., del «Manifest» de la Societat Coral El Micalet, titulat «Per un teatre valencià d'avui» el mes de març de 1974, i una breu glossa que en feia X. F. n'era un indicador, d'aquestes posicions. La informació suscità algunes protestes violentes del reaccionarisme valencià, adreçades a la direcció del periòdic.

21. La radiografia que X. F. assaja de fer de la realitat escènica catalana del moment, desemboca en unes formulacions sobre la naturalesa pública/política de l'acció teatral. La ponència esmentada («El teatre, un servei públic») i les consideracions i les adhesions explícites als moviments professionals del 1976 (V. introducció, *op. cit.*, «Grec 76: al servei del poble», d'A. BARTOMEUS) dibuixen un cercle d'una radical coherència a l'entorn de les responsabilitats que l'administració ha d'assumir en aquest àmbit cultural.

tradiccions que esclataven a la fi de la dictadura i en l'etapa incerta de la «reforma». Les primeres col·laboracions periodístiques van tenir, com hem vist, el caràcter d'una radiografia sectorial sobre la qual Fàbregas emet judicis i diagnòstics amb una radicalitat inequívoca. El que fóra interessant d'analitzar és la manera com aquesta actitud radical es transfereix al treball de la «crítica d'espectacles» que ben aviat centrarà el gruix de la seva feina als diaris (v. cronologia) i en què «la passió de la hipòtesi» de què parla Melendres²² conviu, sens dubte, amb una disposició d'esperit especialment combativa. Vull dir, només, que el retrobament amb la premsa introdueix, en una militància cultural prou coneguda, nous ingredients formals que caldria estudiar.

Comprendre els interessos i compromisos de l'investigador és, crec, relativament fàcil; resseguir les teories de Fàbregas sobre el llenguatge teatral no ofereix, em penso, una indagació massa dificultosa. Tanmateix, sobre aquests dos aspectes el present quadern fa unes aproximacions interessants. Ara bé: intentar de veure amb precisió els elements que intervenen en el procés dilatat de l'ofici de «crític» em sembla quelcom més complicat i, d'altra banda, una feina que algú hauria de dur a terme, si es vol disposar d'una imatge coherent i completa del pensament damunt del qual se sustenta l'obra d'una personalitat intel·lectual en bona mesura inclassificable. Per exemple: sembla necessari establir un paral·lelisme minuciós entre el lèxic que és permanent i el lèxic que canvia segons quin sigui el moment i el suport periodístic. I és que hi ha, en efecte, una arquitectura substantiva i una altra d'adjectiva i que en el transcurs d'una llarga història d'espectador concupiscent, es modifica, es modula amb el gruix de les grans onades, i només un esforç per interpretar aquesta evolució ha de permetre copsar unes actituds que han tingut una influència notable en el nostre teatre contemporani i en els criteris preponderants que han actuat en aquest capítol de la cultura autòctona. El dia de demà, els treballs crítics de Xavier Fàbregas esdevindran indispensables per explicar un «context» que les circumstàncies socials, culturals i polítiques hauran convertit en un panorama «històric» força insòlit, poc propens a les simplificacions. En aquest sentit, les giragonses que Fàbregas practicava amb la

22. «Els escrits de Fàbregas estan presidits per la gran passió dels científics, que és la passió de la hipòtesis». Jaume MELENDRES. *Int. a Teatre en viu, op. cit.*, pàg. 11.

pròpia fidelitat a l'art de la crítica no dogmàtica²³ poden ajudar decisivament l'investigador.

EL NACIONAL-MARXISTA QUE NO ARRIBÀ A SAVI PROFESSIONAL

El meu parer és que Fàbregas només es va sentir veritablement incòmode en la seva feina al llarg d'un període —no pas de «tot» el període— en què exercí el càrrec de Cap del Servei de Teatre i Cinematografia de la Generalitat. Segurament, una crònica minuciosa de la seva gestió explicaria per què va plegar tan aviat d'aquella responsabilitat, tot i que el pretext del conflicte suscitat a l'entorn de l'obra *Els Beatles contra els Rolling Stones* hauria justificat la seva dimissió sota qualsevol altra circumstància. La qüestió pertany a una investigació biogràfica a la qual testimonialment només podria aportar una dada significativa: el poc entusiasme amb què parlava de la seva gestió i la decepció visible per les limitacions objectives amb les quals s'enfrontava dins l'esquema organitzatiu del departament.

En el marc d'una obra tan notable i d'una dedicació al teatre tan intensa com la seva, el seu pas meteòric pel Departament de Teatre de la Generalitat, cal veure'l com una experiència episòdica que, d'altra banda, segons que ens semblava a alguns que creïem conèixer Fàbregas prou bé, no podia encaixar del tot amb la independència, el sentit crític i l'allunyament que li agradava de mantenir respecte als centres de decisió política, tot i l'actitud col·laboradora que demostrava sempre que se li demanava assessorament.²⁴

23. «El crític, com l'autor, en exercir el seu ofici el primer que ha de fer és deixar la vanitat de banda. Procurar no creure's infal·lible i procurar que els seus lectors no l'hi creguin tampoc: parlar *ex cathedra* és una cosa que dona sempre mals resultats i que obliga a futures tibantors». Art. «Crítica i reflexió» a *El teatre o la vida, op. cit.*, pàg. 10.

24. L'enrenou ben comprensible que hi hagué per l'intent, al capdavant frustrat, de censurar una obra que X. F. havia programat pel Romea —i que fins obligà el Conseller de Cultura a donar explicacions al ple del Parlament de Catalunya—, fou l'ocasió propícia que va trobar el cap del Departament de Teatre per deixar el càrrec amb «tota dignitat». Cal recordar que dintre de la Conselleria, X. F. ocupava el primer rang «especialitzat» en teatre, ja que la seva gestió depenia d'una Direcció General d'Activitats Artístiques i Literàries massa genèrica i poc coneixedora del *métier* teatral català. Precisament, poc després del conflicte i de la dimissió de X. F., es creà la Direcció General de Música, Teatre i Cinematografia.

Si les notes precedents, tan incompletes pel que pensava que haurien pogut recollir, tinguessin un sentit hagiogràfic unívoc, no solament trairien aspectes certament «criticables» del crític, sinó també la franquesa d'una amistat que es manifestava en divergències furients i fins en alguns efectes ingrats que alguns dels qui li érem cordialment i sincerament addictes vam rebre en lletres de motllo, tal vegada d'una manera merescuda.

Les petites malícies que es donen en el gremi teatral, com en tots els gremis, les distorsions que poden sorgir a cavall d'una polèmica conjuntural esdevenen gairebé sempre irrelevants per alterar la imatge d'una personalitat intel·lectual que es fa vigorosa a partir d'unes grans conviccions, radicalment inamovibles.²⁵

I, algunes d'elles, quan la distància que ens separa del moment que la seva veu va emmudir, es fan més dilatades, esdevenen d'una evidència més i més eloqüent. Xavier Fàbregas, per exemple, era un marxista. No sé si ho era ja abans dels anys seixanta i si s'escauria més de parlar d'un paleomarxista en el sentit que havia interioritzat un sistema d'anàlisi global de la realitat inalterable de les crisis del pensament de l'esquerra europea, que es precipiten amb Txecoslovàquia i amb el Maig francès. En tot cas, Fàbregas pertanyia a aquella raça d'intel·lectuals que a partir d'un moment donat, després d'assumir com una obvietat total la lluita de classes, poden projectar la mirada laica d'un marxisme —o d'un nacional-marxisme— amb tota la càrrega d'ironia que es vulgui, ja que això no pot desnaturalitzar uns «principis» que s'afermen en una racionalitat estricta. Després dels seus dos primers assaigs teatrals més notoris, això és perfectament clar. Efectivament, en *Teatre català d'agitació política* i en *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, les lleis del materialisme històric, les conseqüències dels modes de producció capitalista, l'apropiació inexorable de la plus-vàlua són qüestions implícites que actuen com el burí que perfora les situacions dramàtiques i les explica amb tota la seva coherència interna. I amb la mateixa eina, els estudis de Fàbregas posen de manifest els esquemes mentals dels autors

25. Alguns comentaris de X. F. a espectacles del Grec 80 o del Grec 82 —temporades, la programació de les quals havia assessorat—, o unes crítiques rotundes a alguns aspectes del Congrés Internacional de Teatre de Catalunya (maig, 1985) que organitzà l'Institut del Teatre al qual ell mateix pertanyia —i que el van fer víctima fins d'un intent de querrel·la judicial (que no prosperà) per part de la direcció del Congrés— il·lustren prou bé aquesta observació.

estudiats, els seus condicionaments personals i de classe, a la vegada que delaten l'etern conflicte entre explotador i explotats, no pas amb indignació pamfletària, sinó amb la força poderosa, tranquil·la i calma que exhibeix el científic.

Entestat en el teatre literari,²⁶ Xavier Fàbregas descobrirà tard les fórmules lúdiques de l'espectacle i fins exposarà algun judici precipitat sobre la dicotomia reflexió-diversió.²⁷ Però quan s'interessa per les múltiples facetes de l'acte escènic festiu i les expressions d'una nova gestualitat dramàtica, que sovint avança a les palpentes, es llença a interpretar els fenòmens de la festa en general i dels rituals parateatral més diversos. I entra en aquests regnes de la tradició popular amb una òptica materialista, dessacralitzadora i, al mateix temps, literalment fascinada.²⁸ El marxista, l'agnòstic, cerca, primer de tot, el sentit exacte de la litúrgia festiva, la seva vertebració originària i més profunda i, naturalment, és del tot accidental que gairebé sempre una cosa i l'altra se sustentin en un substrat religiós. Així, pot treure l'entrellat mitològic d'hàbits i de tradicions gastronòmiques, de festes, en aparença laiques i, també, convertir-se en un entusiasta apologeta del Misteri d'Elx o recomanar als organitzadors i conservadors de la festa que les celebracions de maig que es fan en honor del Crist de Salomó tornin de la plaça a l'església, que és el marc que millor els escau.²⁹

El Fàbregas investigador i reflexiu assoleix així la imatge progressivament sòlida de l'home savi que furga per dessota les arrels de l'arbre de la ciència. Quan la mort li arribà tan sobtada i tan tràgicament prematura entre d'altres raons, potser, perquè aquella intimitat insubornable havia eliminat de la se-

26. En els escrits de X. F. d'abans de 1973 no es troben valoracions definitives sobre el teatre no literari com les que descobrim en la confrontació que fa entre «cinètica» i «narrativitat» a *Introducció al llenguatge teatral*, op. cit., pàg. 155 i ss.

27. X. F. obre una polèmica i estableix un diagnòstic, geogràficament i socialment molt localitzat, sobre els nous llenguatges no textuals del teatre, en escriure el següent: «En les societats en les quals un ràpid desenvolupament —com en la nord-americana, on la revolució burgesa ha estat acomplerta del tot— s'ha vist enfrontat a una dura repressió que l'impedeix d'anar endavant devers les metes del socialisme, el teatre convencional s'ha vist frenat i alguns intel·lectuals han fixat l'atenció en les formes lúdiques de la dramatització. Aquest pot ésser el sentit de bona part dels articles apareguts a *The Drama Review*, per exemple». *El teatre o la vida* (carta a Feliu Formosa que se cita a la nota 17).

28. V. nota 2.

29. Arran d'aquesta celebració al 1988, Jordi Torras, vinculat a la vila taragonina, m'informa que X. F., en efecte, va influir decisivament a modificar l'escenari del ritu popular.

va vida tota forma de queixa o de lament, començava a dibuixar-se en Fàbregas un dels artífex més originals de les grans unitats del saber que produïa el nostre país, segons es pot descobrir en els capítols més lúcids d'*El fons ritual de la vida quotidiana*.³⁰ Vet aquí una hipòtesi que és com un mal pensament: Xavier Fàbregas es va morir a les vigílies de convertir-se en un «savi professional», i, tal vegada, la seva modèstia, la febre per pensar en veu alta i no tancar-se cautament en un laboratori, preservat gasivament de la curiositat dels altres, la seva alegria de viure, coses totes elles que haurien pugat contra aquell paper encarcerat, li van dir que ja n'hi havia prou. Els que l'escoltàvem de prop i amb una assiduïtat del tot necessària no li perdonarem aquesta darrera, cruel rebel·lia que ens abocava a un paisatge de desolació on encara no ha sorgit qui gosi tornar a sembrar quelcom que ens recordi allò que ell sembrava i feia créixer tan generosament.

30. El discurs que F. proposa al llarg dels capítols «Del color a la fixació fonètica», «Del mitograma al signe hiperrealista» i «L'acció» esdevé una aportació fonamental per desxifrar les claus del ritual quotidià i, per extensió, teatral.

RESUMEN

El espíritu reservado de Fàbregas constituyó en buena medida la actitud que el personaje adoptó para defender una independencia radical respecto a movimientos y grupos que conformaban su entorno. Fàbregas se «alinea con las posiciones progresistas que programan la ruptura de los esquemas políticos y culturales bajo los que ha crecido su generación», pero ello no es obstáculo para que le veamos constantemente defendiendo su condición de intelectual no orgánico.

El presente trabajo intenta analizar los compromisos ideológicos y culturales del personaje que hizo del «combate teatral» el principal vehículo para expresar su personal combate cívico. La adhesión y el liderato que Fàbregas representó en relación con el teatro independiente, la revisión de viejos planteamientos culturales, su compromiso con la lengua y la cultura catalana, sus análisis críticos elaborados desde una óptica marxista, son elementos que confirman una personalidad inclasificable, a la que este artículo procura aportar las claves para definir la rigurosa coherencia de un intelectual militante, escasamente especulativo.

RÉSUMÉ

Son caractère réservé explique en grande partie l'attitude maintenue par Fàbregas dans la défense d'une indépendance radicale par rapport aux mouvements et aux groupes qui composaient le contexte dans lequel il travaillait. Fàbregas "s'aligne sur les positions progressistes qui prévoient une rupture avec les schémas politiques et culturels en vigueur lorsque sa génération a grandi", mais il n'en reste pas moins un ardent défenseur de sa condition d'intellectuel non-organique.

Le présent travail cherche à analyser les engagements idéologiques et culturels de l'homme qui fit du "combat théâtral" le principal véhicule de l'expression de son combat civique personnel. Son adhésion au théâtre indépendant, son leadership dans ce mouvement, sa remise en question des vieux a-priori, son engagement par rapport à la langue et à la culture catalanes, ses analyses critiques élaborées à partir d'un point de vue marxiste, témoignent d'une personnalité inclassable, dont cet article tente d'apporter les clefs qui permettront de mieux comprendre la cohérence rigoureuse d'un intellectuel militant peu spéculatif.

SUMMARY

The reserved spirit of Fàbregas was an attitude he adopted to defend his radical independence with regard to movements and groups around him. Fàbregas "tends towards progressive positions which program the break of the politic and cultural schemes his generation had grown up with". But this does not hinder him from his constant defense as a not organic intellectual.

This article wants to analyze the ideological and cultural commitments of a man who turned the "theatrical struggle" into the main vehicle of expression of his private civic struggle.

The support and leadership represented by Fàbregas with regard to the independent teatre, the review of old cultural statements, his commitment with the Catalan culture and language, his critical analysis elaborated under a marxist point of view, they all are elements that confirm an unclassifiable personality.

This article wants to help to define the absolut coherence of this militant intellectual, scarcely speculative.

JOSEP M. BENET I JORNET

FÀBREGAS, AUTOR TEATRAL

L'etapa de dramaturg ha quedat semioclidada, sepultada en la pròpia trajectòria posterior. En canvi, per ell, durant un temps, va ser l'objectiu principal dels seus esforços com a escriptor. En una nota de presentació publicada davant de la seva primera peça, *París pel mig*, 1957, nota probablement escrita o almenys vigilada per ell mateix, se ns diu, literalment, que «la seva màxima il·lusió» era «esdevenir autor dramàtic».

Quina mena d'autor? Del mateix text, en reproduïm un altre fragment. «Javier [sic] Fabregas creu cegament que el teatre és quelcom més que un passatemp. Per aquest motiu, l'autor dramàtic ha de tenir la missió d'apostolat envers l'orientació del públic cap a una idea i uns conceptes que assenyalin el camí a resoldre, diria la comprensió, els problemes de les inquietuds morals i físiques de la humanitat». Són paraules, no exemptes d'ingenuïtat, que, situades a l'època, i en el context del teatre que s'estrenava aleshores, suposen un cert desafiament. Són paraules, d'altra banda, signades per Javier Fabregas, no per Xavier Fabregas, perquè la seva principal etapa de dramaturg, la més fecunda, està formada per textos escrits majoritàriament en castellà, malgrat que, paradoxalment, havia estat escrivint per primer cop en català, encara que trillat, i sense que aquest fet el decidís de moment a triar la llengua que li era pròpia. No cal dir que la falta de perspectives i la falta d'informació coherent sobre la cultura catalana més enllà d'un

De formació autodidacta, Xavier Fàbregas es va veure obligat, durant la joventut, a guanyar-se la vida utilitzant la ploma de maneres peregrines. Sempre va ser un devorador de lletra impresa, la seva curiositat intel·lectual abraçava camps molt diferents i a vegades insospitables, però a l'època de la seva primera formació, anys quaranta i cinquanta, el cabdal d'idees que arribava al nostre país era minso i uniformitzat. El brogit intel·lectual d'Europa a penes tenia eco entre nosaltres. No en podia tenir, almenys, damunt una persona d'origen modest i inicialment sense contactes potables, a qui per tant costaria molt de temps accedir a la gent que podia obrir-li, d'alguna manera, els horitzons de la cultura. Per tant, el Fàbregas que després es convertiria en el principal historiador del nostre teatre i en un dels crítics barcelonins que més aviat i més decididament abonarien, a final dels anys seixanta i principi dels setanta, el teatre independent i la seva professionalització, aquest mateix Fàbregas, quan molt abans de tot això va decidir de convertir-se en autor dramàtic, ho va fer des d'unes perspectives i amb unes ambicions completament diferents i gairebé contradictòries.

L'etapa de dramaturg ha quedat semioblidada, sepultada en la pròpia trajectòria posterior. En canvi, per ell, durant un temps, va ser l'objectiu principal dels seus esforços com a escriptor. En una nota de presentació publicada davant de la seva primera peça, *Partits pel mig*, 1957, nota probablement escrita o almenys vigilada per ell mateix, se'ns diu, literalment, que «la seva màxima il·lusió» era «esdevenir autor dramàtic».

Quina mena d'autor? Del mateix text, en reproduïm un altre fragment. «Javier [sic] Fàbregas creu cegament que el teatre és quelcom més que un passatemp. Per aquest motiu, l'autor dramàtic ha de tenir la missió d'apostatat envers l'orientació del públic cap a una idea i uns conceptes que assenyalin el camí a resoldre, dins la comprensió, els problemes de les inquietuds morals i físiques de la humanitat». Són paraules, no exemptes d'ingenuïtat, que, situades a l'època, i en el context del teatre que s'estrenava aleshores, suposen un cert desafiament. Són paraules, d'altra banda, signades per Javier Fàbregas, no per Xavier Fàbregas, perquè la seva principal etapa de dramaturg, la més fecunda, està formada per textos escrits majoritàriament en castellà, malgrat que, paradoxalment, havia estrenat per primer cop en català, encara que traduït, i sense que aquest fet el decidís de moment a triar la llengua que li era pròpia. No cal dir que la falta de perspectives, la falta d'informació coherent sobre la cultura catalana més enllà d'un

cercle d'iniciats, era motiu prou comprensible per mantenir-lo en aquella decisió. Educat en castellà, la posterior tria de la llengua catalana no es va produir d'una manera natural i òbvia: va ser el fruit d'una decisió difícil i meditada que, per pròpia experiència, sé fins a quin punt calia que esdevingués militant.

En la pràctica, malgrat la declaració de principis que he transcrit, va produir peces d'una ambició molt irregular. De tal manera que després, encara que una part de la seva obra havia conegut l'estrena, sovint més o menys professional però mai amb èxit sorollós, va condemnar a l'oblit aquest aspecte de la seva polifacètica activitat. A això hi havia d'ajudar que només dues comèdies havien arribat a publicar-se. I ell no tenia cap interès a mostrar-les, ni aquestes ni cap de les altres. Per bé que una estreta relació d'amistat i, a fi de comptes, d'interessos, em va lligar a ell durant uns anys (a partir de 1964), només recordo que m'arribés a passar dues mostres del seu teatre inèdit. Era sever amb ell mateix; quan el vaig conèixer havia pres ja la decisió d'integrar-se en la nostra cultura; a més, la seva idea de què havia de ser el teatre es tornava clarament ambiciosa. De tal manera que, a la dedicatòria que va escriure encapçalant el meu exemplar de *El nuevo rapto de Elena*, obra que va estrenar aleshores amb una mica d'allò que anomenem mala consciència, acabava dient: «[...] aquest teatre que ara i aquí ens fa falta. (I del qual aquest volum no n'és una mostra)». Simultàniament, poc després de la nova temptativa que va suposar escriure *Aquesta terra*, optava, amb tota deliberació, per abandonar la carrera de dramaturg. Aquella seva «màxima il·lusió» quedava voluntàriament aparcada, i les parcials, tant com escadusseres, reincidències posteriors, ja van tenir tot un altre caràcter.

Dades contradictòries que m'obliguen, doncs, a enfrontar la faceta de Fàbregas dramaturg amb cert pudor, certa reserva, i el lector les tindrà en compte, ho espero, tant com jo. En definitiva, com hem d'analitzar uns textos que per a l'escriptor, durant un temps, van traduir la seva màxima il·lusió, però que més tard va bandejar i va condemnar dràsticament a l'oblit?

La llista d'obres a la qual he tingut accés quan m'he posat a escriure el present article és la següent, segons un ordre cronològic que només pot ser aproximat.

Partits pel mig. Estrenada al teatre Romea el 1957. Editada per l'Ed. Nereida, Biblioteca Gresol, vol. 22, 1957. Escrita, almenys, el 1955. Traducció d'un original castellà.

El nuevo rapto de Elena. Estrenada al teatre Candilejas, el

1964. Editada a la col·lecció El barret de Danton, núm. 6, Ed. Occitània, 1964. Escrita, almenys, l'any 1957, si, com vull suposar, *El rapte d'Helena*, citada a la nota introductòria de *Partits pel mig*, és aquest mateix text.

El mensaje. Escrita entre el 8 d'agost i el 4 de setembre de 1957. Presentada, el 1963, al premi Ciutat de Barcelona.

Quizás mañana, en col·laboració amb Josep Castillo Escalona. Estrenada al teatre Alexis el 1958 o 1959.

La gata Cristy, en col·laboració amb Josep Castilla Escalona. Estrenada fora de Barcelona, ignoro exactament quin any, però pels volts de 1959, amb l'afegit de números musicals intercalats del compositor Josep Freixas.

Gulliver en la luna, en col·laboració amb Josep Castillo Escalona. Infantil. Estrenada al teatre Candilejas el 1959. (Hi hagué també un intent, del qual he vist el primer i no sé si únic episodi que s'arribà a preparar, per convertir-la en sèrie televisiva.)

Opositor a cadàver. Escrita entre desembre de 1959 i gener de 1960.

Aquesta terra. Escrita entre el març i el juliol de 1964. Premi Ignasi Iglésias 1965.

Simfonia americana. Escrita el setembre de 1966. Peça breu de cabaret. Estrenada a La Cova del Drac, el 1966.

Balades del clam i de la fam. Estrenada a la Cúpula del Coliseum, el 1967. Muntatge a partir de sainets de la primera meitat del XIX. Les peces originals amb les quals va treballar dramàticament, les va recollir després en *Sainets de la vida picaresca*, Ed. 62, Antologia Catalana, núm. 33, 1967.

A l'Àfrica, minyons!. Muntatge a partir de textos diversos de comediògrafs del XIX. Editat a Raixa, núm. 87, Ed. Moll, 1972. Estrenat el 1976, al teatre Grec, amb canvis de dramàturgia, que no va fer ell, i sota el nou títol de *Faixes, turbants i barratines*.

Francesos, liberals i trabucaires. Muntatge sobre textos de Robrenyo, editat el 1972 en el mateix volum que l'anterior.

Tinc notícia d'unes quantes obres més. *El seu pastís està servit, senyor*, és un títol indicat a la ja més d'una vegada citada nota introductòria de *Partits pel mig*; cal suposar que l'original devia ser en castellà. Maryse Badiou, a més d'alguns dels textos que he pogut estudiar, encara m'ha donat notícia d'altres títols, en aquest cas, només títols: *El mundo patas arriba* (1959), *Ulises, L'encontre* i *Vers la fi*. Finalment, en carta particular a mi adreçada i a la qual em referiré més endavant, el mateix Fàbregas parlava de *Pobre burgès!*, escrita en català.

Una evolució ideològica, amb meandres, és observable des de *Partits pel mig*, escrita per un Fàbregas molt jove, inquiet, però poc informat, i un Fàbregas més adult, definit decididament en *Aquesta terra*, i que ja no desmentirà les posicions adoptades en aquesta obra, pràcticament l'última que va escriure, però no l'última feina seva de dramaturg. Suggestiria que existeix, en canvi, una constant, visible des del començament, i mantinguda visceralment a les seves obres i també en les seves actituds com a persona: un instintiu escepticisme, esforçadament domesticat a favor de posicions d'esquerra a partir de cert instant però, tanmateix, present fins al final de la seva vida. Un escepticisme que el feia trobar més còmode, més sincer i menys retòric a l'hora de tractar temes i personatges amb un toc d'humor i d'ironia, que no pas quan es decidia a intentar camins greus, més dramàtics.

Partits pel mig és una comèdia en dues parts i quatre quadres, que planteja una situació escènica enginyosa. En realitat, el darrer quadre, únic on canvia el decorat, i que va desaparèixer a l'estrena del Romea a fi de preservar un final feliç i, per tant, se suposava, més comercial, tenia la brevetat i la significació d'un epíleg. Ens trobem a l'interior d'una casa particular, a l'Alemanya de la postguerra, pel bell mig de la qual, acceptem la convenció, passa la línia divisòria que separa la part del país caigut en mans d'Occident i la part que ha caigut en mans de l'Orient. Russos i americans, igualment criticats i igualment ridiculitzats, pertorbaran la vida del matrimoni que l'habita, una parella pacífica i despolititzada que intentarà ajudar la noia russa que vol fugir del terror roig i el xicot americà que pretén escapar del paradís capitalista. La parella jove, naturalment, s'enamora i acabarà fugint, desenganyats tots dos dels respectius sistemes polítics en pugna, cap a una illa deserta del Pacífic... que és triada com a zona d'experiències atòmiques. La fugida, doncs, és impossible.

Allargassada en algun moment, perillósament convencional quan intenta de comunicar-nos espurnes d'intencionalitat vagament espiritualista, aconsegueix, tanmateix, resoldre la mecànica de les comèdies tradicionals amb un domini correcte, prou notable en un escriptor molt jove i que, naturalment, no pretén cap mena de renovació escènica, sinó trobar el seu lloc als escenaris barcelonins, poc permeables a qualsevol gosadia. Si oblidem allò que en aquells moments escrivien els Espriu, Brossa, Pedrolo... i mirem les obres catalanes, o també el gruix de les castellanques que es presentaven a les cartelleres comercials de l'època, haurem d'admetre que, malgrat els seus esque-

matismes, aquesta peça suposava un tímid intent de superar el pur entreteniment, de forçar el sostre habitual. N'és bona prova la mutilació que va sofrir en ser estrenada.

El propòsit d'escriure alguna cosa més que un passatemps es dilueix força, però alguna cosa deu quedar-ne a *El nuevo rapto de Elena*. Una tieta conca i antiquada que es torna passablement atrevida així que, per equivocació, és objecte d'un rapte; una neboda discretament «moderna» (potser tan «moderna» com l'època permetia sense que l'espectador de seny s'escandalitzés de manera irremeiable), un tímid *nòvio* de la neboda; un marquès, galant, discret, més literari que real; un majordom de cromó... Els noms dels personatges són tan convencionals com el fil argumental, que avança feixuc, sense cap espurna visible de sinceritat creadora. Una comèdia de tresillo, una tímida, vergonyosament apuntada, intencionalitat alliberadora de morals sexuals estretes i un resultat dubtós que Fàbregas, prou lúcida, aviat recordaria amb insatisfacció.

El mensaje, «farsa en dos partes, divididas en tres cuadros, cada una de ellas», he pogut llegir-la ara gràcies a M. Rosa Fàbregas, filla de l'escriptor, però l'havia llegida també molts anys abans, segurament cap a 1964, quan el Xavier me la va deixar. Amb el títol de *El nuevo mensaje*, va ser la guanyadora del premi del Teatro Español Universitario de 1960.

En tot cas, la conservada és una peça curiosa, decididament crítica i decididament ambigua. El fill d'una mena de senyor Esteve que es passa el dia sumant els impostos que ha deixat de pagar gràcies al fet de dur dues comptabilitats paral·leles, és dut per la seva mare, nova rica encara més insuportable que el marit, a un professor desaprensiu perquè el converteixi en geni de la pintura. En efecte, aprenent simplement a adoptar actituds arrogants i grolleres, i mai a dominar els pinzells, el protagonista es convertirà en un eminent pintor... abstracte. (O alguna cosa així, perquè deixa el llenç verge i en blanc.) En realitat la seva inclinació artística és nul·la, i la seva dèria més constant és menjar flors i herbes del camp, així com també garrofes. Només això, i la longitud de les orelles, el denuncien: va ser adoptat de petit i és, literalment, un ase. Un ase que, manipulat pels pares, mestre i crítics, té un únic missatge per oferir, el del seu bram. Com a contrapunt, el millor amic, un noi ple d'autèntica i sacrificada vocació pictòrica, haurà de patir fracassos i incomprendiments pel simple fet que s'ha hagut de contentar d'esdevenir pintor figuratiu.

Escrita en to farsesc —ja hem vist que el mateix Fàbregas ho anuncia—, avança amb lleugeresa i prou domini dels recur-

sos utilitzats. Els personatges són ninots sense humanitat, que parlen només en funció del que representen, amb parcial excepció de l'ase i el seu amic, víctimes cadascun a la seva manera, dels destins que els han imposat. Pel que fa a la tècnica triada, Fàbregas es mou en el terreny que millor trepitjava, encara que l'esquematisme de l'acció no vagi gaire enllà, però el principal problema estaria, precisament, en el «missatge» que, a fi de comptes, ens dóna i que recordo que em va desconcertar quan ell em va donar l'obra a llegir. La manipulació en el camp de l'art, tema per si mateix prou interessant, se'ns presenta amb un contingut tàcitament contrari a la investigació innovadora. Finalment, no puc deixar d'observar-hi un cert paral·lisme amb una altra comèdia, més complexa i afinada, *Bola de neu*, de Carles Soldevila, que és possible que Fàbregas, al moment d'escriure'n la seva, encara no conegués.

Esteve Polls, director escènic la importància històrica del qual ha estat apuntada alguna vegada, havia descobert el jove Xavier Fàbregas, l'havia dut al Romea, havia facilitat la traducció al català de *Partits pel mig*, i li havia fet conèixer una sèrie de gent de la faràndula, per exemple Josep Castillo Escalona. Entre Castillo Escalona i Fàbregas va néixer una amistat que tindria com a conseqüència la col·laboració de tots dos com a dramaturgs. Conjuntament van firmar les tres peces que comento a continuació. Segons sembla, Castillo Escalona tenia moltes idees, i Fàbregas sabia ordenar-les i desenrotllar-les dramàticament.

De les tres peces, *Quizás mañana* és de lluny, la més ambiciosa, i també la que, segons Castillo Escalona, deu més a Fàbregas. «Un drama de siempre, dividido en dos actos», resa l'exemplar mecanografiat que tinc a la vista. Un personatge únic: Janos Janoski. Drama, doncs, i per a un sol actor. Però ja he dit que el drama no era la tecla que Fàbregas dominava millor. I portar endavant una obra de llargada «normal» amb un sol actor a l'escenari és un exercici realment perillós. A la primera part, bo i recurrent a dos recursos típics per a aquestes ocasions, el telèfon i la ràdio, que permeten la fictícia presència d'algú altre, l'acció avança amb més o menys discreta tranquil·litat. A la segona, quan recorre a «fantasmes del passat», el carro s'estimba pel pedregar. Tot hi és, d'altra banda, massa aviat previsible. Pel que fa a la temàtica... Ve't aquí una obra que parla de la Revolució, de la socialista, sí, i que va ser estrenada durant el franquisme. Com és possible? Doncs perquè se'ns hi explica que la Revolució és una fal·làcia. Un cop feta,

sempre surten dictadors que desfan les bones intencions inicials, les dels ingenus que hi creien. A l'obra, sense cap rèplica que abans o després les contradigui, es diuen coses com que «en vano intentaremos mejorar la sociedad» o que «el mundo es como es y las cosas continuarán inamovibles, como ha venido siendo durante siglos...» Malgrat tot, la bona fe del protagonista, o la desconfiança amb la qual són vistes les doctrines d'un capellà, serien notes d'un matisat agosarament, sempre tenint en compte l'època de redacció del drama. Jo retindria, per generalitzar i ajudar a definir l'home que va ser Xavier Fàbregas, l'escepticisme que respira la peça i que, enllà de temàtiques concretes, ja ho he dit, el mantindrien sempre en una posició d'irònic contemplador de la vida, pugnant per apassionar-se però al final, i a vegades malgrat les aparences, reservant-se un reducte de desconfiat distanciament.

La gata Cristy, títol clarament paròdic i al·lusiú en una època en què, al desaparegut teatre Comèdia, se succeïen amb èxit les estrenes d'obres teatrals d'Agatha Christie, dutes en castellà per la companyia d'Arturo Serrano, es defineix com a comèdia còmico-policíaca. I musical, a més, però per casualitat i per les circumstàncies. Castillo Escalona, l'altre pare de la criatura, m'explicava que els números musicals intercalats, de Josep Freixas, van ser posats per exigència i suposat bon ull comercial, en realitat catastròfic, de l'empresari. En tot cas, l'original és un disbarat ple de cops d'efecte, truculents i volgudament ridiculitzats, ple de malentesos lúgubres, que al final s'aclareixen sense que hagi corregut, malgrat les aparences, gens de sang. Hi ha en aquesta peça un record de les tècniques de Jardiel Poncela i això ens remet a la que considero millor obra de Fàbregas, *Opositor a cadáver*.

Però abans encara em cal al·ludir, ni que sigui de passada, a *Gulliver en la luna*, peça infantil, amb nen protagonista que es trasllada a la lluna utilitzant un coet. Només n'he vist la inacabada versió televisiva, i el seu interès és poc apreciable. Em limitaré a recordar que suposava la tercera i última col·laboració amb Castillo Escalona.

Inseguir sempre, potser a causa de la seva condició d'auto-didacte, potser perquè li va faltar un criteri propi, visceral, assumible al marge d'esquemes o de pressions exteriors, Fàbregas va trobar, amb *Opositor a cadáver*, i dubto que se n'adonés, el més reeixit encaix entre les seves possibilitats i el model en el qual inspirar-se. En un moment de l'obra, un personatge femení pregunta: «... ¿amor no se escribe con hache?» L'al·lusió a la novel·la de Jardiel Poncela, segurament l'homenatge,

fa cara de ser molt conscient, i en tot cas és òbvia. I sí, la història que ens hi explica podria inspirar-se en aquell comediògraf. Ben bé en ell? També tinc els meus dubtes. L'ombra que hi veig darrere és més àmplia, ens remetria a Neville, a Tono, a Mihura, etc., a l'escola d'humor castellà dels anys quaranta i cinquanta; en realitat, d'una manera més directa, no sé si volguda, al darrer dels autors esmentats, a Miguel Mihura. Perquè al costat d'unes situacions quasi absurdes, «codornizescas», hi ha un sentiment de tendresa cap als personatges i, més, hi ha una càrrega crítica, de denúncia de les «bones persones», que si de cas només sé trobar en Mihura. Venint d'aquest precedent, *Opositor a cadáver* enllaça amb una altra escola castellana, la realista, que quan Fàbregas escrivia la seva peça pujava per treure el cap, l'escola dels Rodríguez Buded, Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez (que va ser amic personal de Fàbregas), Muñiz... Aquesta escola, i de seguida em desdiré del qualificatiu, viu el seu moment culminant amb *La camisa* de Lauro Olmo, l'any 1962. Ara, entre *La camisa* i *Opositor a cadáver*, res a veure. El que passa és que la tal pretesa escola reunia gent d'estètiques ben diverses, i si els unia alguna cosa era només, sovint, el seu interès a denunciar la societat franquista. Una mica el mateix que va passar després, entre nosaltres, amb l'anomenada generació del premi Sagarra.

Però m'estic desviant de la qüestió. Amb *Opositor a cadáver* Fàbregas partiria de l'estètica d'un Jardiel, d'un Mihura, però per la seva intenció de denúncia, ofegada a mig camí, sembla apuntar cap a una altra banda, cap a allò que podia significar un Carlos Muñiz, per exemple. Clar que, tot això, amb reserves: l'últim dels quatre quadres que componen l'obra rectifica i dissol quasi en el no-res l'acidesa incisiva destil·lada fins aleshores.

Una parella d'edat, Euduvigis i Fermín, de moral molt ortodoxa, de criteris severs, prepara, per Nadal, amb la consciència tranquil·la, uns assassins que, se suposa, no són els primers que tenen en el seu haver. La presumpta víctima principal és Harold, un existencialista (així es defineix ell mateix) que pel fet de ser-ho està desesperat de la vida i ha decidit suïcidar-se. (La burla de l'existencialisme, primària i gens raonada, ens recorda, malauradament, el «desprecia cuanto ignora» practicat també pel teatre castellà més de dretes de l'època, però en el conjunt de l'obra no arriba a molestar excessivament.) Tenim, per tant, dos assassins que volen liquidar un, encara que ells no ho sàpiguen, aspirant a suïcida. Sumem-hi la parella

jove, una neboda del matrimoni i un cosí de l'existencialista, també sentenciat a morir, i haurem reunit els ingredients que es combinen en una història impossible, divertida i plena d'allusions negatives a la realitat política i social espanyola. La intenció és inequívoca i la tècnica força acceptable. Els gags són, en general, oportuns i divertits. El desenllaç, aneu a saber si perquè Fàbregas va témer haver-se atrevit a massa, o simplement perquè així li va plaure, rectificava els plantejaments anteriors: en realitat el matrimoni no ha matat ni serà capaç de matar cap ésser humà, i l'opositor a cadàver, reconciliat amb la vida, tanca l'obra dient: «¡Quién sabe! tal vez esta noche me haya convencido de que es posible, en la tierra, que haya paz entre los hombres de buena voluntad».

Malgrat aquest canvi de direcció a darrera hora, la càrrega corrosiva anterior no pot ser oblidada, i diria que, en comparació amb les garrotades de cec, a tort i a dret, que li havíem vist donar abans, Fàbregas ens insinua que les seves idees s'estan decantant ja en una direcció ben determinada.

Després hi ha un buit de tres anys i mig, que potser podrien omplir obres que no he pogut llegir, i anem a parar en *Aquesta terra*, anomenada primerament *Terra amarga*. Una de les últimes temptatives i de temàtica ambiciosa. L'home que havia perdut la guerra (el conflicte de 1936-1939) assumeix els desastres ocasionats pels vencedors, per la dreta caciquil i feixista, disposat a recuperar la iniciativa i a lluitar per un futur diferent. Tot un programa. Fàbregas, a més, escriu ara en català, s'integra, bel·ligerant, en un combat cultural que sap dificultós però que abraça, convençut que no està sol, i malgrat el seu innat escepticisme no dubtarà mai més a mantenir el sentit de la juguesca. Per un moment intenta fer-ho incorporant-se com a dramaturg a l'embrionari nou teatre català, que en aquella època, parlo de 1964, prohibida l'ADB, canalitzava, sobretot, la gent reunida al voltant de l'EADAG. Però, formalment, recorre a l'esquema del melodrama més tòpic, d'ambientació rural, expressant-se amb una escriptura mecànica, sense nervi ni vida, i amb un lirisme més aviat dubtós. I ha evolucionat prou per adonar-se'n. Almenys, per sospitar-ho, ja que a qual-sevol creador li és molt difícil acceptar decididament els seus límits.

En una carta a la qual m'he referit cap al principi, datada a Montcada i Reixac el 14 d'agost de 1965, em deia, entre altres coses: «En Bascompte m'ha proposat d'estrenar *Pobre burgès!* aquesta temporada si la converteixo en una comèdia bilingüe, preponderantment castellana. M'ho he pensat i li diré que no.

Si vol, que la faci en català, i si no que ho deixi córrer. Al cap i a la fi, ni el teatre ni jo perdrem gran cosa. Fa uns dies va aparèixer un altre llibre meu, un volum aplegant les biografies d'uns quants pintors: és l'últim llibre castellà que em quedava per publicar; ara començaré la «tongada» dels catalans, i em fa més il·lusió de veure-me'ls publicats que un xupet a un crio de sis mesos. El que són les coses!» El fragment, que reproduïxo amb nostàlgia, em sembla clar i ric en suggeriments. Fàbregas té en mans una peça (de la qual no guardo absolutament cap record, malgrat que la carta sembla donar per descomptat que en tinc alguna coneixença prèvia), que està escrita en català i a l'estrena del qual renuncia ja que no vol cedir als canvis idiomàtics que li són exigits. Desviant-me, comentaré com aquesta exigència de l'empresari és simptomàtica de l'absurd descrèdit comercial a què estava condemnat, en aquell moment, el teatre en català; un descrèdit, diria, més accentuat aleshores que uns anys abans, i el curiós fenomen merexeiria de ser estudiat. *Pobre burgès!* és un títol clar, evidentment irònic. Els trets, en català i, presumiblement, en clau d'humor, s'adrecen a l'ene-mic per excel·lència de tots els qui en aquell temps ens consideràvem homes d'avançada, per no dir d'esquerra o progressistes.¹ La tria cultural i la tria ideològica són, doncs, igualment combatives. Però n'hi ha més. Fàbregas ens diu que si no aconsegueix d'estrenar la peça «ni el teatre ni jo perdrem gran cosa». Pudor i humilitat? No pas únicament. Hi són implícits, com a mínim, els dubtes sobre el seu futur de dramaturg. Jo diria que, en aquell moment, si encara no renunciava a estrenar materials seus, sí que havia decidit que el seu futur ja anava per una altra banda. L'última part de la cita no tracta de teatre, però l'he reproduïda per la seva eloqüència: una nova etapa s'obre davant d'en Fàbregas, i l'abraça amb entusiasme. Recordo que, de paraula, màxim un any després d'haver escrit *Aquesta terra*, em va explicar la seva decisió de no escriure més per al teatre.

1. Corregides ja les galerades d'aquest article, he pogut llegir l'obra *Pobre burgès!*, retrobada entre els papers de Xavier Fàbregas. Datada a Montcada i Reixac entre agost i desembre de 1964, es tracta d'una peça en tres actes i de sis personatges, ambientada en «època actual, a Barcelona». A Ventura, el pobre burgès, li ha calgut suspendre pagaments, però, tanmateix, la seva situació econòmica personal no és gens desesperada. Més que en aquest aspecte, l'acció se centra en petits conflictes familiars —l'amant del protagonista, penedida, es fa monja; la filla s'acaba fugant amb el nòvio...— que posen en contradicció la moral que es predica i la que es practica.

Encara, servint un encàrrec concret, va compondre una peça breu, destinada al cabaret, *Simfonia americana*. Johnny, tòpic xicot americà, atlètic i de cap buit, va a la guerra, evidentment la del Vietnam, per bé que no s'especifiqui, i hi mor. La seva xicota es consolarà en braços d'un dels banquers als quals la guerra aprofita. Peça, diguem, de combat, esquemàtica, directa, va ser dirigida per Feliu Formosa servint les necessitats urgents del primer d'aquella sèrie d'espectacles de cabaret que se succeïrien durant uns anys. I no va tenir, en principi, més conseqüències.

Que el cuc continuava viu dintre seu, les proves ho demostren. Però a partir d'aleshores les reincidències van ser poques i encara, prudent, la seva responsabilitat d'autor era relativa i s'escudava en el reedescobriment d'altres escriptors, en la recuperació d'una tradició dramàtica que ell, esdevingut a poc a poc el gran especialista en història del teatre català, coneixia millor que ningú. *Balades del clam i la fam* va ser un espectacle estrenat amb èxit per l'EADAG. Els èxits del teatre independent tenien un abast molt més restringit que no pas els èxits d'ara, convé recordar-ho, però no per això suposaven menys una victòria estratègica. Fàbregas reunia i manipulava dramàticament uns quants sainets oblidats fins que ell els va exposar a la llum. Anys més tard realitzà dos nous treballs en la mateixa línia. A *l'Àfrica, minyons!* segons textos de Guimerà, Frederic Soler, Ferrer i Fernàndez, etc., que quan va ser estrenat, canviant-ne el títol, va obtenir també una bona rebuda, i *Francesos, liberals i trabucaires*, on pretenia mostrar els aspectes més radicals del comediògraf liberal Robrenyo.

Puc citar, encara, una dramaturgia sobre *La filla del mar*, dirigida per Ricard Salvat amb un notable bon acolliment. En aquest cas, però, la seva intervenció s'eclipsava discretament per deixar pas a una millor comprensió dels diàlegs de Guimerà.

En definitiva, podríem dir que Xavier Fàbregas va intentar de desenrotllar una inclinació de comediògraf que navegava entre els paranys de l'esquifit teatre comercial existent. Teatre al qual ofegaven uns empresaris sense visió de futur, incapacitats per a l'obligada renovació que comportava el canvi dels temps, i per un públic mal acostumat, poc exigent i tanmateix avorrit davant fórmules massa repetides i insubstancials. Quan, a mesura que madurava intel·lectualment, va anar decidint quines eren les cartes que li semblava necessari jugar per ampliar l'horitzó escènic català, va emprendre la tasca d'obrir, en aquest sentit, amb la seva ploma, un nou i doble front com a

crític i com a historiador del teatre. Al mateix temps optava també per abandonar pràcticament la faceta de dramaturg. Enterrava i silenciava l'etapa anterior, convençut, sembla, que l'exigència del projecte global que defensava no corresponia a les seves possibilitats d'autor. No sabrem mai, és clar, si les coses haurien anat d'una altra manera en cas de no haver-li estat oferta la crítica teatral a *Serra d'Or*, i si no hagués trobat, en el mestratge de Joaquim Molas, un incentiu per revisar, des del passat més remot fins al present més immediat, tota la cronologia de la nostra activitat escènica: en tot cas, la decisió va ser crucial, i en la fecunda nova etapa donaria els fruits que el convertien en una figura clau, una referència obligada per entendre què ha passat en aquest país, teatralment parlant, al llarg dels vint anys que encara li va tocar de viure.

De tot això, a mi, ja no em toca parlar-ne. Deixeu-me, però, sortir del marc previst i dir que la seva amistat, plena de complicitats primer, distanciada després, fent pinya quan l'objectiu primordial era obrir un nou espai comú que encara no existia, dissentint parcialment quan vam tenir més camp per córrer, serà sempre més enyorada. Queda, clar, a l'abast de qui la necessiti, aquesta eina imprescindible que és la seva obra. Però per als qui vam ser companys seus, la desaparició de Xavier Fàbregas comporta també, de forma irreparable, la desaparició d'una part de la nostra més personal memòria.

Gener-febrer 1987

RESUMEN

La etapa de Xavier Fàbregas como dramaturgo ha quedado semiolvidada, sepultada bajo su trayectoria posterior de crítico e historiador del teatro catalán. En cambio, hasta la mitad de los años sesenta, el objetivo más ilusionado de sus esfuerzos de escritor fue convertirse en autor de piezas escénicas.

Una evolución ideológica, con meandros, es observable desde *Partits pel mig* (1955), escrita originalmente en castellano (como algunas otras de sus piezas) por un Fàbregas joven, inquieto, pero poco informado, y un Fàbregas definido claramente como hombre de posiciones antifranquistas en *Aquesta terra* (1964). Con todo, hay una constante mantenida desde el principio, un instintivo escepticismo que le hacía estar más cómodo, ser más sincero, ante el tratamiento de temas y personajes con un toque de humor e ironía que cuando se decidía a intentar caminos más graves, más dramáticos. *Opositor a cadáver* (1959-1960) es tal vez la ilustración más clara y lograda de esta constante.

Una vez integrado plenamente, con carácter militante, en la cultura catalana, abandonada en principio la carrera de autor, aún reincidiría en ella con algunos ejercicios de dramaturgia a partir de la manipulación y reconstrucción de textos del siglo XIX prácticamente olvidados o menospreciados hasta que él los sacó a la luz.

RÉSUMÉ

Occultée par sa trajectoire postérieure de critique et d'historien du théâtre catalan, la période dramaturgique de Xavier Fàbregas a pratiquement sombré dans l'oubli. Jusqu'au milieu des années soixante, son désir le plus cher, en tant qu'écrivain, était pourtant de devenir auteur de pièces de théâtre.

Une évolution idéologique, sinueuse, apparaît nettement entre le jeune Fàbregas, curieux mais manquant d'informations, de *Partits pel mig* (1955), écrit en castillan comme quelques-unes de ces autres pièces, et le Fàbregas qui dans *Aquesta terra* (1964) affirme clairement ses positions antifranquistes. Depuis le début, il y a cependant, chez lui, une constante: un scepticisme instinctif qui fait qu'il est plus à l'aise, plus sincère, lorsqu'il traite un thème ou décrit des personnages avec une touche d'humour et d'ironie que lorsqu'il cherche à emprunter des chemins plus graves, plus dramatiques. *Opositor a*

cadáver (1959-1960) en est peut-être l'illustration la plus claire et la plus réussie.

Alors qu'il était déjà pleinement intégré, de façon militante, à la culture catalane et après avoir abandonné, en principe, la carrière d'auteur, il récidiva avec quelques exercices de dramaturgie, à partir de la manipulation et de la reconsidération de textes du XIX^e qui étaient presque oubliés ou sous-estimés avant qu'il ne les expose au grand jour.

SUMMARY

His period as a playwright is now almost forgotten and buried under his later career as critic and historian of the Catalan theatre. Whereas, until the mid 60's he was most enlightened to become an author of stagings.

Since *Partits pel mig* (1955) (originally written in Spanish, as well as some other plays) one may observe an ideological evolution from a young Fàbregas, restless but little informed, to another more clearly defined as a man of a political position against Franco in *Aquesta terra* (1964). There is a constant, anyhow, from the very beginning, a spontaneous scepticism that made him feel more comfortable and sincere when treating characters and themes with humor and irony rather than going on more dramatic and serious ways. *Opositor a cadáver* (1959-1960) maybe is the most clear and evident illustration of this constant.

After he felt completely integrated in the Catalan culture and having abandoned his career as theatre author, he still backslided to some playwright exercises, based on the manipulation and reconsidering of texts of the 19th century, almost forgotten until that moment.

HERMANN BONNÍN

L'OBRA DE XAVIER FÀBREGAS A L'INSTITUT DEL TEATRE*

En el transcurs de l'acte es va expressar la voluntat del nou equip per continuar la formació amb la naturalesa de la seva catalana fundacional i amb la tradició pedagògica i cultural que va presidir la gestió dels seus primers directors — Adrià Gual a l'època de la Monarquia, i Joan Alavedra a l'època de la Generalitat republicana — i es va presentar el nou claustre de professors en el qual figuraven, entre d'altres, Albert Badellà, Josep Montanyà, Fabià Puigserver, Frederic Nel·lo, Carles Soldevila, etc.

La direcció de l'Institut es va aprofitar a donar i combinar el nou equip a Adrià Gual (III) i a Joan Alavedra en un acte protocol·lari però ple de significació. Xavier Fàbregas es va incorporar, doncs, a l'equip directiu des del primer moment. Va ser Frederic Roda qui suggerí que la responsabilitat de l'àmbit d'investigació, biblioteques i publicacions que era vinculat al Museu del Teatre, dependent de l'Institut, i va ser Xavier Fàbregas qui tot seguit proposà la incorporació, com a adjunt, d'Àngel Carmona i Bistot.

La declaració d'intencions formulada per l'equip rector preveia la integració de l'Institut a la Universitat, la incorporació de professionals i docents dels diferents camps de l'art, la ciència i l'ofici i el compromís de centrar els objectius de l'Institut en la contemporaneïtat teatral i en el servei a la societat de qui depenia. A més, preveia fomentar la investigació tant a compliment de la docència, ampliar la bibliografia teatral i altres textos de creació i teòrics i suscitant treballs nous, estendre la pedagogia teatral a noves àrees professionals i d'ofici (pedagogia aplicada, crítica, gestió-producció dramàtica, història, transmissió, humanitat, etc.) i implantar un pla d'estudis que preveia un seguit de cursos de llicenciatura en diferents àrees.

* Aquest no és un treball exhaustiu sobre l'obra de Xavier Fàbregas a l'Institut. Hi ha, però, descrita bona part de la feina que es portà a terme des de l'àmbit dins el qual Xavier Fàbregas exercí la seva influència a l'Institut.

zabalaga (Música), Joan Buxas (Teatre), Maria Montanyà (Expressió escrita), Josep M. Espinàs (Tècniques teatrals de cre-

EL MARC INSTITUCIONAL

El dia 6 de novembre de l'any 1970, l'Institut, en un acte acadèmic presidit per Josep M. de Müller i d'Abadal, en el vell palauet del carrer d'Elisabets, inaugurava el curs i encetava una nova etapa. Hermann Bonnín n'era el director, Frederic Roda, el subdirector, Andreu Vallvé i Ventosa, el secretari i Xavier Fàbregas, el cap d'Investigació i Publicacions de la Biblioteca-Museu de l'Institut.

En el transcurs de l'acte es va expressar la voluntat del nou equip per entroncar la institució amb la naturalesa de la seva catalanitat fundacional i amb la tradició pedagògica i cultural que va presidir la gestió dels seus primers directors —Adrià Gual a l'època de la Mancomunitat, i Joan Alavedra a l'època de la Generalitat republicana— i es va presentar el nou claustre de professors en el qual figuraven, entre d'altres, Albert Boadella, Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Francesc Nel·lo, Carlota Soldevila, etc.

La direcció de l'Institut es va apressar a donar a conèixer el nou equip a Adrià Gual (fill) i a Joan Alavedra en un acte protocol·lari però ple de significació. Xavier Fàbregas es va incorporar, doncs, a l'equip directiu des del primer moment. Va ser Frederic Roda qui suggerí que es responsabilitzés de l'àmbit d'investigació, biblioteca i publicacions que era localitzat al Museu del Teatre, dependent de l'Institut. I va ser Xavier Fàbregas qui tot seguit proposà la incorporació, com a adjunt, d'Àngel Carmona i Ristol.

La declaració d'intencions formulada per l'equip rector preveia la integració de l'Institut a la Universitat, la incorporació de professionals i docents dels diferents camps de l'art, la ciència i l'ofici i el compromís de centrar els objectius de l'Institut en la contemporaneïtat teatral i en el servei a la societat de què depenia. A més, pretenia fomentar la investigació com a complement de la docència, ampliar la bibliografia teatral traduint textos de creació i teòrics i suscitant treballs nous, estendre la pedagogia teatral a noves àrees professionals i d'ofici (pedagogia aplicada, crítica, gestió-producció, dramaturgia, història, tramoia, luminotènia, etc.) i implantar un pla d'estudis que preveïés un segon cicle comú de llicenciatura en Ciències Teatral.

Aquell curs de 1970-71 l'Institut ja pot comptar, entre d'altres, amb els professors col·laboradors següents: Josep M. Arrizabalaga (Música), Joan Baixas (Titelles), Mireia Montaner (Expressió escrita), Josep M. Espinàs (Tècniques verbals de co-

municació social), Ramon Farré-Escofet (Estudis de l'espai teatral), Juan Luis Linares (Psicologia teatral), Jaume Lorés (Teoria i anàlisi de les arts) i Jordi Perelló (Ortografia i fonologia). Un ampli ventall de personalitats i matèries que expressa la decidida voluntat interdisciplinària de la nova etapa.

La voluntat de debat i de reflexió col·lectiva es manifesta, aquest mateix curs, amb l'organització d'unes primeres jornades de convivència i autocrítica entre professorat i deixebles, que tenen lloc a Parets del Vallès, en les quals Xavier Fàbregas s'erigeix en notari puntual i detallista de les exposicions, discussions, tensions i conclusions d'aquestes i de futures reunions i claudres; així és com aplega un valuós material memorialístic i teòric que caldrà un dia treure a la llum si es vol conèixer el debat al qual se sotmeté en aquell moment la pedagogia teatral a casa nostra.

La progressiva incorporació en cursos successius d'especialitats com Psicomotricitat (Magda Bosch), Cinema (Pere Portabella i Miquel Porter Moix), Comunicació àudio-visual (J. E. Lahosa) determina la reconversió de l'Institut en un fòrum obert a d'altres sectors cívics i institucionals de la pedagogia activa i de la comunicació artística que permet situar-lo com a plataforma de convocatòria permanent, allunyada de la rigidesa acadèmica pròpia d'una entitat oficial i pedagògica convencional. I és així, amb aquesta dinàmica, que s'articula l'ensenyament a partir del debat i de la pràctica de taller.

En el curs 1971-1972 l'Institut ja compta amb la presència d'alguns professors estrangers invitats, com ara Andrè Roos, director musical de l'Escola d'Art Dramàtic del Théâtre National d'Estrasburg i Leszek Czarnota, primer actor de la Companyia de Pantomima del Teatre Nacional de Wroclaw (Polònia).

El curs 1972-1973 es posa en marxa la Comissió Coordinadora, formada per Josep Montanyès, Albert Boadella, José Sanchis Sinisterra, Fabià Puigserver i Iago Pericot, amb l'encàrrec de vertebrar i canalitzar les experiències teòriques i pràctiques que sorgeixen dia a dia.

Poc temps després s'incorporen a l'Institut homes de teatre com Feliu Formosa, Jaume Melendres, Guillem-Jordi Graells, Lluís Pasqual, etc.

EL DEPARTAMENT D'INVESTIGACIÓ

La nova etapa de l'Institut del Teatre considerava la investigació pràctica i teòrica com un eix docent.

Per a l'aspecte teòric, l'Institut disposava d'una eina cultural —el Museu i la seva importantíssima Biblioteca— que calia dinamitzar, aprofundir i, sobretot, apropar a l'ensenyança i a la cultura teatral viva.

I per aquesta raó hi posava Xavier Fàbregas al front. No pas com a conservador sinó com a responsable de la revitalització, reutilització, divulgació, estudi i investigació dels seus fons documentals i bibliogràfics.

Xavier Fàbregas presentà un primer projecte de departament des de la perspectiva del compromís amb la contemporaneïtat i amb el teatre català i proposà l'establiment d'un equip de col·laboradors: Àngel Carmona i Ristol, primer, Jordi Coca, després, i Irene Peypoch, Joan i Francesc Castells i un equip professional d'Arxiu i Biblioteca, amb Anna Vázquez al capdavant.

El nou departament conduït per Xavier Fàbregas edità amb ostensible precarietat gràfica, però amb ambició de servei, un butlletí informatiu periòdic, memòria de les activitats més importants (adquisicions i donatius documentals i bibliogràfics, consultes, exposicions i conferències) i publicà la relació d'obres del nou fons de teatre contemporani inèdit que es creà.

La racionalització del catàleg, el fitxatge de la documentació i la represa d'una política de publicacions són feines a les quals el nou departament aplicà la seva atenció prioritària.

El curs 1971-72 es creen els premis Escola Catalana d'Art Dramàtic, Maria Morera i Josep Pous i Pagès, amb la finalitat de suscitar treballs d'investigació sobre aspectes relatius a l'Institut (60è. aniversari), a l'actriu (centenari) i a l'obra de l'autor (centenari).

Cal destacar el treball d'investigació que es comença l'any 1974 a l'entorn de les festes populars. Treball que és dividit en dos àmbits simultanis: el d'investigació pròpiament dit, amb una recollida sistemàtica de dades existents en documents escrits, i el coneixement *in situ* de festes que encara sobreviuen d'acord amb un model d'observació prèviament elaborat. Aquesta feina compta amb col·laboracions com les de Joaquim Molas, Hermann Bonnín, Joan Castells, Joan Abellan, etc.

L'any 1975 s'inicia la investigació i documentació sistemàtica d'un gènere teatral considerat menor: els titelles clàssics catalans. I també es comença a elaborar un catàleg monogràfic sobre el teatre castellà barroc.

Es creen, amb motiu del 60è. aniversari de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1973), unes bosses d'estudi i investigació que són concedides, entre d'altres, a Enric Gallén i Lluís Pasqual.

L'any 1975 es convoca un premi per al millor estudi de l'obra d'Àngel Guimerà. El més important de tot, però, foren els treballs d'animació extrainstitucional que, des del seu lloc i càrrec, exercí Xavier Fàbregas. Orientà, conduí tesines, suscità estudis i investigacions i reordenà, reconduí i canalitzà la dispersa i desconectada feina que des de diversos fronts s'estava elaborant o es tenia la intenció d'elaborar en aquest sentit a Catalunya.

LES RELACIONS INTERNACIONALS

Les característiques personals de Xavier Fàbregas predisposaren la Biblioteca i el Museu de l'Institut del Teatre a refermar i establir llaços d'informació i de comunicació a escala internacional.

Són minuciosament registrades per ell les persones i les institucions d'arreu que consulten personalment i/o per escrit la Biblioteca-Museu com també els objectius de les respectives consultes.

S'obren subscripcions per rebre les publicacions internacionals més importants, i el butlletí mateix recull notícies de teatre seleccionades per Bartomeu Olsina.

L'any 1971 Xavier Fàbregas i Hermann Bonnín assisteixen al Festival Internacional de Teatre de la Biennal de Venècia. L'any 1972, del 22 al 28 de setembre, al Festival Mundial de la UNIMA (Unió Internacional de Marionetes), a Charleville - Mezières (França), estableixen els contactes que permetran afrontar la creació a Catalunya, amb l'ajut de Joan Baixes, d'una delegació de la UNIMA i, a l'Institut del Teatre, d'un departament de Titelles i Marionetes que organitzarà els festivals internacionals de titelles de Barcelona i promourà, més tard, la creació de l'Escola de Titelles de l'Institut del Teatre.

L'any 1972, del 2 al 7 d'octubre, l'Institut del Teatre a través també de Xavier Fàbregas i Hermann Bonnín és present a Brussel·les amb motiu del X Congrés Internacional de la SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts d'Espectacle) en el transcurs del qual es presentà una comunicació. A París, aquest mateix any, es mantenen contactes amb els responsables del Departament de Teatre de la Biblioteca de l'Arsenal per tal de conèixer els sistemes de catalogació i documentació dels seus fons.

Del 8 al 15 de setembre de 1974, l'Institut del Teatre (també a través de Xavier Fàbregas i Hermann Bonnín) participà en

el XI Congrés Internacional de la SIBMAS, a Copenhagen, on presentà una ponència sobre les relacions de l'Institut del Teatre amb el Teatre Independent Català i la candidatura oficial de Barcelona com a seu del proper Congrés Internacional d'aquest organisme.

Aquest mateix any, Xavier Fàbregas organitzà, com a membre de l'Institut del Teatre, la Secció de Teatre de la Universitat Catalana d'Estiu a Prada del Conflent.

L'any 1975, durant els mesos de gener, febrer i març, té lloc un cicle a l'entorn del Teatre Contemporani Internacional, amb exposicions, conferències, projeccions i debats.

Del 15 al 22 d'octubre del mateix any, assisteix de nou a la Biennial de Venècia.

El Congrés Internacional de la SIBMAS, organitzat per l'Institut del Teatre, té lloc a Barcelona i és una primera i excepcional oportunitat per fer conèixer la realitat teatral i cultural catalana com també les funcions i els objectius de la institució que l'organitza.

El I Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, l'any 1985, del qual és comissari-organitzador Jordi Coca, és la definitiva consagració de l'Institut com a organisme protagonista i canalitzador de la cultura teatral del país i de la seva projecció internacional com també l'expressió del seu notable poder de convocatòria.

LA DOCUMENTACIÓ TEATRAL

En reestructurar la Biblioteca i el Museu, a la llum de les orientacions de la SIBMAS, apareix una concepció del document museïsta molt més àmplia. De fet, el concepte de document teatral s'amplia a tot objecte o paper teatral que porti implícita una referència útil per a la història i la investigació. Així els nous sistemes d'arxiu i catalogació es fan extensius a l'esbós, figurí, cartell, indumentària, etc. i la seva descripció és homologada a la de qualsevol document convencional, com ara manuscrits, programes, etc. Irene Peypoch, Glòria Guerrero, M. Antònia Aloguin, Catalina Sierra, etc., assumeixen aspectes globals o parcials d'aquesta feina. Es tractava de revisar els fons acumulats durant molts anys a partir d'un nou criteri. Crec convenient, sobretot il·lustratiu, fer una mica d'història. Durant les obres de reforma del palauet del carrer d'Elisabets es troben a les golfes els arxius teatrals del crític Joan Tomàs, exilat a Mèxic durant la Guerra Civil. Més d'un centenar de

capses amb retalls de premsa ordenats, set o vuit maletes i més de 25 paquets passen a ser objecte, l'any 1971, d'una primera ordenació dirigida per Xavier Fàbregas i a cura de Jordi Coca. El mes de juny del 1971, ja estaven catalogats un miler de documents. Aquest arxiu de Joan Tomàs trobat a les golfes de l'Institut del Teatre es complementa amb l'arxiu que té en dipòsit J. B. Cendrós.

El fill d'Enric Giménez, aquest mateix any, fa arribar al Museu un conjunt de documents del seu pare, actor, director i professor a l'època d'Adrià Gual, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

Xavier Fàbregas inicia contactes amb l'obra del miniaturista Jaume Raspall que culminen amb el lliurament al Museu de 197 reproduccions d'escenografies de l'anomenada Escola Catalana Realista de pintors escenògrafs.

Carlos Aladro deixa el seu fons d'«El ratón del alba» consistent en més de 700 peces de teatre, fruit de molts anys d'investigació i treball amb nens, a Madrid, als col·legis d'El Pilar i El Pozo del Tío Raimundo.

També s'inventaria l'arxiu del Mas Pitarra, a Campins, i el del Teatre Principal de Barcelona, dipositat a l'actual Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.

L'any 1973 Xavier Fàbregas connecta amb el marionetista d'origen anglès H. V. Tozer, afincat a Barcelona, i l'ajuda a rescatar de l'oblit físic, en uns baguls dipositats al Poble Espanyol de Montjuïc, la seva obra consistent en un centenar de ninots de fil de complexa i exemplar articulació.

La filla de l'actor Jaume Borràs lliura diversos objectes del seu pare i 172 llibres de teatre.

Ingressa un donatiu d'esbossos escenogràfics i teatrins de R. Batlle i Gordò i són adquirits 287 esbossos de J. Morales.

L'any 1974 ingressa també la col·lecció del pintor i escenògraf Artur Carbonell que, a l'època de Guillermo Díaz Plaja, va ser subdirector de l'Institut del Teatre.

Es posa en marxa una secció de videoteca, discoteca i cinemateca i en el transcurs del curs 1974-75 la Biblioteca-Museu ja apareix descrita com a Centre de Documentació i Investigació.

Xavier Fàbregas, interessat per les expressions teatrals o parateatrals de caire menestral i popular, s'apropa també al món dels titelles clàssics catalans i connecta amb els familiars i decendents dels cèlebres Vergés, dels Angles i, de manera especial, amb la Teresa Riera, Vda. de Didó. Aquests apropaments culminen amb la incorporació al Museu d'importants peces i documents.

Rescata de l'oblit, als soterranis del Palau Güell, seu del Museu, una curiosa col·lecció de mamarratxos, cartells anunciadors de les comèdies de sang i fetge de la primera meitat del XIX.

Es crea el Fons de Teatre Contemporani Inèdit que recull textos teatrals que per les causes que sigui encara no han estat editats. La crida d'atenció sobre aquest fons diu que «d'aquesta manera, creiem, hom facilita el coneixement i en possibilita, en alguns casos, l'estrena».

Ahora es fa una crida a les companyies independents i comercials perquè vulguin facilitar tot el material referent a llurs muntatges susceptible de ser objecte d'estudi: és a dir, programes, cartells, fotografies, partitures, esbossos, figurins, quaderns de direcció, etc.

L'any 1973, ingressa, a través de Lola Anglada i J. M. Cadena, l'arxiu del crític i historiador de teatre Francesc Curet, mort a Tiana.

El dia 4 de novembre de 1975, a suggeriment de l'aleshores president de la Diputació, senyor J. A. Samarach, i recollint les propostes de la direcció de l'Institut del Teatre, es va convenir la reconversió efectiva de la Biblioteca-Museu en Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i de la Comunicació.

L'any 1975, l'actriu Mary Santpere lliura al Museu la biblioteca i l'arxiu del seu pare, l'actor Josep Santpere, consistent en més de 2.000 volums, molts d'ells inèdits, i manuscrits d'obres representades o adaptades per ell.

Els hereus d'Adrià Gual traspassen al Museu l'arxiu del fundador del Teatre Íntim i de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Aquesta incorporació és fonamental per a l'Institut del Teatre en particular i per a la història del teatre modernista en general. Els exemplars de llibrets o quaderns de direcció d'aquest gran home de teatre, els seus esbossos, figurins i manuscrits són objecte d'un fitxatge exhaustiu.

També l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona) a través de Frederic Roda, cedeix el seu arxiu. La documentació de l'ADB permet historiar una de les manifestacions més sòlides del teatre català de la postguerra. La cessió dels arxius de l'ADB es va formalitzar el mes de juny de 1971.

La garantia historiogràfica que ofereix des de l'Institut del Teatre la figura de Xavier Fàbregas permet la confluència cap al Museu del Teatre d'infinat de fons i arxius documentals i bibliogràfics dispersos fins aleshores en mans i col·leccions privades.

LA BIBLIOTECA

Una de les característiques de l'Institut és la seva atenció al llibre i a la Biblioteca. Abans de la guerra incorporà col·leccions com les d'en Pena i d'en Millà, i després de la guerra —amb Guillem Díaz-Plaja al front de l'Institut del Teatre, com a director— la Biblioteca de l'Escola, (amb Candelària Roig com a bibliotecària), primer, i la del Museu, després, que acollia la importantíssima col·lecció teatral Sedó, adquirida per la Diputació de Barcelona a proposta del mateix Díaz-Plaja, configuraven un fons bibliogràfic únic.

L'Institut del Teatre es projectà a l'exterior en bona mesura per l'interès que la biblioteca desvetllà als departaments de Drama, en universitats i a estudiosos d'arreu. Els fons de teatre català i els de teatre castellà del Segle d'Or s'erigeixen en referència indispensable per a l'historiador, estudiós o investigador.

En la nova etapa, però, calia posar-lo al dia. El marcat accent acadèmic i erudit de la Biblioteca, tanmateix, havia negligit l'adquisició de material contemporani. I això calia compensar-ho.

En primer lloc es vol racionalitzar el servei de les dues biblioteques: l'escolar i la del Museu. Així doncs, es tendeix a caracteritzar-les: la del carrer Elisabets s'orienta a l'ús escolar i la del Museu es considera com a Biblioteca Central destinada a l'estudi i la investigació. De fet, una bona part dels fons de l'Escola passen al Museu, i la Biblioteca escolar passa a dotar-se de col·leccions de textos contemporanis i teoria i tècnica teatrals.

Candelària Roig i Anna Vázquez fan aquesta feina.

Es publiquen i s'exposen periòdicament les noves adquisicions. Xavier Fàbregas té cura de la selecció de títols. Es mantenen contactes amb altres biblioteques de teatre, públiques i privades, d'aquí i de fora.

Igualment, es procedeix a l'elaboració de catàlegs monogràfics com ara els del Barroc castellà, teatre valencià, etc.

EL MUSEU

L'aspecte estrictament museístic —vull dir el magatzematge i exhibició dels objectes i/o records de l'actor i de l'autor— tenia per a Xavier Fàbregas un tuf fetitxista que no l'engrescava gaire. A poc a poc, però, s'anà interessant per les impor-

tants col·leccions de teatrins dels pintors escenògrafs catalans del XIX i principi del XX i de cartells. Vull dir que els vestits, les perruques i altres andròmines teatrals típiques i tòpiques per a un Museu del Teatre no l'excitaven massa. Tanmateix s'esforçà a rescatar dels magatzems i divulgar l'obra escenogràfica, cartellística i de mamarratxos, però primer calia catalogar-la.

L'endreçament i rehabilitació de les golfes del Palau Güell com a magatzem permeté una progressiva ordenació del material que fins aleshores es trobava amuntegat en vells baguls i polsosos paquets.

La secció d'indumentària, que comptava amb una excepcional col·lecció de vestits de la col·lecció de Tórtola Valencia, començà a prendre cos en fitxar els vestits de teatre degudament descrits, embossats i penjats i, sobretot, amb la catalogació i el muntatge dels teatrins i amb l'ordenació i el tractament de conservació dels cartells; tot això permeté valorar degudament l'interès real dels fons.

S'acordà, amb Xavier Fàbregas, ressenyar documentalment el que eren estrictes relíquies i/o records personals i allò que eren peces de museu.

La qüestió, doncs, del magatzematge i la catalogació ja estava clara. Calia ara afrontar la divulgació i l'exhibició permanent, temporal i periòdica dels fons.

Cal subratllar que l'especial característica arquitectònica de l'obra de Gaudí que acollia el Museu ja era de per si objecte d'interès museístic, i així ho acreditaven, sobretot, la quantitat de japonesos que visitaven el Palau del carrer Nou de la Rambla.

Es decidí revisar, doncs, els criteris d'exhibició. Calia establir un recorregut ben diferenciat, i respectivament valorat, del que era el Palau com a continent i el que era el Museu com a contingut.

I amb les col·laboracions i assessoraments, entre d'altres, de Xavier Oliver i Francesc Miralles, Joaquim Dols i J. Gudiol, s'emprengué una reforma museística que determinà en primer lloc destinar els soterranis, les cavallerisses de la planta baixa i el primer pis a exposicions monogràfiques temporals dels fons mateixos, com també d'altres col·leccions invitades, i reservar la planta noble per a un recorregut museístic permanent —perfectament compatible amb el marc arquitectònic— per especialitats o gèneres: òpera, dansa, teatre, titelles a Catalunya, a partir de l'exhibició d'objectes significatius i evocadors dels seus protagonistes.

La responsabilitat general d'en Xavier al front de la Biblio-

teca-Museu es concreta i es manifesta molt més, però, en l'orientació intel·lectual de la gestió que no pas en la seva dedicació conservadora que declina a favor dels arxiviers, especialment en la persona d'Irene Peypoch.

LES ACTIVITATS

Aquest era un àmbit viu que acaparà l'atenció preferent d'en Xavier i l'alliberà de la feixuga càrrega «conservadora» i «arxivera» per a la qual temperamentalment no estava dotat i que implícitament, per «raó del càrrec», havia d'assumir. Aquest àmbit comptà amb la col·laboració de Jordi Coca, per a qui aquest aspecte, juntament amb el de les publicacions, era determinant per al Museu.

Fem una mica d'història. Xavier Fàbregas participà amb Josep Miracle i Ricard Salvat al Cicle Àngel Guimerà, que tingué lloc els dies 1, 4 i 8 de març del 1971; amb Feliu Formosa i Bartomeu Olsina, a l'homenatge-record a Helene Weigel, que tingué lloc el dia 9 de juliol del 1971; a l'homenatge a Josep M. de Sagarra, el dia 18 de novembre del 1971, amb Joaquim Molas, Frederic Roda, Pau Garsaball i Joan de Sagarra; a la taula rodona, el dia 9 de maig de 1974, sobre l'evocació de les primeres sessions cinematogràfiques, que tingué lloc amb motiu del Centenari de Fructuós Gelabert, en la qual també participà Sebastià Gasch, Josep M. López-Llavi, Pere Portabella i J. E. Lahosa; a l'acte d'homenatge a Josep Santpere, el dia 16 de febrer del 1976, amb la presència de Mary Santpere.

Xavier Fàbregas participà també en la presentació de les exposicions següents: Homenatge a Didó, el 16 de desembre del 1970; Àngel Guimerà, el 27 de gener del 1971; El Teatre Menestral a la Barcelona del XIX, amb en Frederic Roda; Frederic Soler (Pitarra), el 3 de novembre de 1972; Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, el 14 de desembre del 1972; Marionetes de H. V. Tozer, el 9 de març del 1973; Titelles i Titellaires Catalans, el 10 de març del 1973; l'Homenatge a Francesc Curret, amb Josep M. Garrut i Josep M. Cadena; El Món dels Joglars, el 10 de febrer del 1975; Jocs de Mans i Màgia, el 4 de juny del 1975; la gran exposició de l'obra escenogràfica del pintor Antoni Clavé; el Cicle Internacional sobre Teatre Contemporani, el curs 1974-1975; els Festivals Internacionals de Titelles de Barcelona, i, de manera especial, les sessions IXART. Aquestes sessions, de les quals editaren uns fulls, foren organitzades conjuntament amb en Jordi Coca i constituïren

per a la vida cultural teatral de Barcelona un esdeveniment de notable interès per l'acurada programació i selecció dels temes i dels participants convidats.

LA PEDAGOGIA

La plena dedicació al Departament d'Investigació i la localització d'aquest departament al Museu, no predisposà Xavier Fàbregas a estendre la seva feina dins de l'Institut cap al camp de la pedagogia, tot i que per a ell era i havia estat una faceta important. Les seves classes a la desapareguda Escola Adrià Gual del FAD, per exemple, ho demostraren.

Tanmateix, però, dins del Departament de Ciències Teatral, conduït per Jaume Melendes (Secció d'Història), els cursos 74-75 i 75-76 impartí uns seminaris sobre diferents aspectes del teatre català.

Durant uns anys organitzà i dirigí, en nom de l'Institut del Teatre, la secció de Teatre de la Universitat Catalana d'Estiu, a Prada.

LES PUBLICACIONS

Aquest és un dels aspectes més importants de la feina i obra de Xavier Fàbregas a l'Institut. I de fet, una de les trajectòries més notables de la història de la institució.

L'Escola Catalana d'Art Dramàtic, a l'època d'Adrià Gual, havia iniciat una col·lecció de textos teatrals —de creació i de teoria. Més tard, amb motiu del Congrés Universal de Teatre, l'any 1929, s'editaren les respectives ponències. Després, a l'època de Joan Alavedra, durant la Generalitat republicana, es prosseguí amb l'edició de textos i es publicà un inestimable i exemplar anuari que recollia l'activitat teatral de Barcelona. A més a més, des de l'any 1913 les memòries acadèmiques es constitueixen en document històric de gran interès.

Essent-ne director Guillem Díaz-Plaja (1940-1970), es crea *Estudios Escénicos*, una publicació d'estudi i d'investigació escènica que té força ressò internacional en àmbits universitaris i d'estudis teatrals.

La nova etapa de l'Institut, amb Xavier Fàbregas al front de les publicacions, planteja la necessitat d'especialitzar-se bàsicament en el teatre català, en la seva història i en la seva contemporaneïtat teòrica i creativa. De fet, sobretot, la intenció del Departament de Publicacions era erigir-se en eina de servei del teatre català i per al teatre català.

Amb aquest criteri es publicà a partir del febrer del 1971 un *Butlletí* que recollia la relació del Fons de Teatre Inèdit, les Noves Adquisicions, la Bossa de Teatre Independent, que mensualment feia conèixer aquells espectacles ja representats produïts pel teatre independent que reunissin el rigor de programació exigible, les Consultes, els Donatius, etc.

Durant el curs 70-71, apareix el núm. 14 dels *Estudis Escènics*, de la nova etapa com a quadern de formació i investigació teatral, amb un nou format i continguts: panorama, crònica i textos. S'editen uns cartells i unes postals que reproduïxen documents del Museu, etc.

El curs 73-74, s'enregistren amb vídeo, al teatre Capsa, tres espectacles d'Els Joglars: *El Joc*, *Cruel Urbis* i *Mary d'Ous*.

El mes de maig del 1975 apareix la nova col·lecció Monografies de Teatre que reprèn la publicació de textos imprescindibles per a l'investigador, l'historiador i el crític, ja sigui estudiant temes retrospectius, o d'altres de l'actualitat teatral. Aquesta col·lecció de l'Institut del Teatre és coeditada amb Edicions 62.

El mes de setembre del 1975, apareix el primer catàleg guia de les publicacions de l'Institut del Teatre.

Xavier Fàbregas, amb motiu del IV Centenari del Teatre Principal de Barcelona, prepara un opuscle commemoratiu.

Les sessions IXART són recollides en uns fulls impresos.

A través d'una col·laboració editorial establerta amb Bru-guera es comencen a publicar, en llibres de butxaca d'abast popular, les traduccions de Josep M. de Sagarra de l'obra de W. Shakespeare. Cada edició va precedida d'un breu pròleg preparat per Xavier Fàbregas.

Un dels projectes més estimats, però, per Xavier Fàbregas que no es pogué dur a terme fou el de l'elaboració, des de l'Institut del Teatre, d'un Diccionari Enciclopèdic del Teatre Català.

La nova etapa d'*Estudis Escènics* s'obre amb un número dedicat a Josep Puig i Ferrer, que inclou un text inèdit de l'autor; la col·lecció de Monografies de Teatre, amb estudis sobre la història recent del teatre català (*El teatre de Cavall Fort*, *El teatre valencià durant la dictadura*, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*, *La CNT i la política teatral a Catalunya*, etc.). L'edició popular de les traduccions de Josep M. de Sagarra i la represa de l'edició de textos teatrals (col·lecció Biblioteca Teatral) són els pilars de la política d'edicions de l'Institut del Teatre.

RESUMEN

Xavier Fàbregas fue una figura clave en la renovada etapa que el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona emprendió a partir de 1970 bajo la dirección de Hermann Bonnín. El autor relata las aportaciones de Fàbregas a la entidad a partir de la experiencia que significó una reorganización que exigía la ruptura de una larga etapa de rutina, la implantación de unos criterios pedagógicos nuevos, así como una gama de servicios que hicieron del Instituto un centro operativo y útil a todos los sectores vinculados con las artes escénicas.

La excepcional capacidad de trabajo de Xavier Fàbregas se puso de relieve en su gestión al frente del nuevo Departamento de Investigación; en los vínculos que el Instituto estableció con organismos internacionales como la UNIMA y la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts d'Espectacle (SIBMAS), entre otras; en la ampliación y racionalización del fondo documental de la entidad; en la dinamización de la política de publicaciones, entre las que se encuentran estos *Estudis Escènics* y, en fin, en la organización de ciclos y actividades que proyectaban las funciones estrictamente académicas del centro a unos ámbitos sociales y culturales más amplios.

RÉSUMÉ

Xavier Fàbregas fut une figure clef de la période de renouvellement que connut l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelone, à partir de 1970, sous la direction de Hermann Bonnín. L'auteur évoque la contribution apportée par Fàbregas dans le cadre de l'expérience que supposait une réorganisation exigeant une rupture avec une longue période de routine, l'introduction de critères pédagogiques nouveaux et la mise en place des services qui firent de l'Institut un centre efficace, utile à tous les secteurs liés aux arts de la scène.

L'extraordinaire puissance de travail de Xavier Fàbregas fut mise en relief dans sa gestion à la tête du nouveau Département de Recherche, par les liens que l'Institut établit avec des organismes internationaux — comme l'UNIMA ou la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS), entre autres —, par le développement et la rationalisation du fonds de documentation de son département, par l'impulsion donnée à la politique de publications (parmi lesquelles on trouve *Estudis Escènics*), et enfin, par l'organisation

de cycles et d'activités qui permirent à l'œuvre purement pédagogique du centre de toucher des secteurs socio-culturels plus larges.

SUMMARY

Xavier Fàbregas was a key man in the renewed stage of the Institut del Teatre of the Diputació de Barcelona under the direction of Hermann Bonnín starting in 1970. The author reports Fàbregas contributions to this institute; he starts to explain the experience of the reorganization. It required the break of many years of rutine as well as a bunch of services that would turn the institute into an operative and useful centre for all sectors related to scenic arts.

Xavier Fàbregas unusual work capacity was confirmed during his management of the newly created department of investigations, or when the institute established links with international organisms such as UNIMA and the Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts d'Espectacle (SIBMAS); or during the enlargement and rationalization of the institutes documental fund, the dynamization of the publications policy, such as *Estudis Escènics*, and, after all, in the organization of seminars and activities that projected the strictly academic functions of this centre to wider social and cultural ambits.

RODOLF SIRERA

XAVIER FÀBREGAS I EL TEATRE VALENCIÀ ENTRE ELS DOS PRÒLEGS A L'«HOMENATGE A FLORENTÍ MONTFORT»

una parcel·la cultural difícil i problemàtica, la qual cosa val
dir plena de dinàmica.

— Aquest fet és, en realitat, qualcom més que producte d'una
simple coincidència editorial, o del joc sempre angoïnós, de
les cronologies comparades. Correspon a dues posicions objectives,
independents i alhora interrelacionades: per una banda,
l'evolució que ha viscut el teatre valencià des del començament
dels anys setanta fins als oracles dits i que, malgrat inco-
herències, desorientaments i dubtes, l'ha marcat al punt on es
troba a hores d'ara, amb una presència, discreta però qualifi-
cada, dins el conjunt del teatre català actual, i amb un Centre
Dramàtic — el de la Generalitat Valenciana — descrit amb
una alçada més que considerable en punt d'arribar al seu vèrtex,
i, per altra, la pròpia trajectòria vital i intel·lectual de Xavier
Fàbregas, testimoni d' excepció d'aquella evolució sota es-
tamentada i de la qual, en molts dels seus moments, també
exercí rolens no menys de catalitzador, privilegiat i alhora del
seu principal evangelista.

— En efecte, quan Xavier Fàbregas escriu el segon dels prólegs
per a l'«Homenatge a Florentí Montfort» l'any 1985, fa
poc de temps que ha deixat la direcció del Teatre Romà i el
primitiu Centre Dramàtic de la Generalitat, i tot i que retorna
al seu treball, aparençament més tranquil i relaxat, de la Biblio-
teca i Museu de l'Institut del Teatre, el seu pas per la pràctica
escènica més immediata, en un moment especialment difícil
per al teatre català, cosa vinga ésser els primers anys del go-
vern autonòmic, així com algunes circumstàncies evolutives
que incidixen a la seva biografia per aquelles mateixes dates,
tot això unit a la seva pròpia evolució teòrica en una línia molt
determinada, d'entre totes aquelles, tan diverses, que va ex-
istir, van fer que Xavier Fàbregas, a partir d'un cert moment,

A la segona edició als Llibres de l'Escorpi de l'obra *Homenatge a Florentí Montfort*, de la qual com és ben sabut, sóc autor, juntament amb el meu germà Josep Lluís, s'inclouen dos pròlegs diferents de Xavier Fàbregas: el que correspon a la primera edició, la d'octubre de 1972, encara prou mediatitzada per la censura; i la segona, completa i definitiva, que surt al carrer onze anys després, pel setembre de 1983. El primer pròleg — millor dit, el pròleg a la primera edició — es titula «Josep Lluís i Rodolf Sirera o la possibilitat d'un nou teatre valencià». El segon, datat per l'autor a Barcelona l'abril de 1983, és una nota breu, sense encapçalament, però de la qual hom pot extraure aquestes frases gairebé paradigmàtiques: «el teatre valencià ja no és una entelèquia com ho era onze anys enrera sinó una parcel·la cultural difícil i problemàtica, la qual cosa vol dir plena de dinàmica».

Aquest fet és, en realitat, quelcom més que producte d'una simple coincidència editorial, o del joc, sempre enganyós, de les cronologies comparades. Correspon a dues realitats objectives, independents i alhora interrelacionades: per una banda, l'evolució que ha viscut el teatre valencià des del començament dels anys setanta fins als nostres dies i que, malgrat entrebancs, desencantaments i dubtes, l'ha menat al punt on es troba a hores d'ara, amb una presència, discreta però qualificada, dins el conjunt del teatre català actual, i amb un Centre Dramàtic —el de la Generalitat Valenciana— dissenyat amb una alçada més que considerable i a punt d'aixecar el seu vol, i, per altra, la pròpia trajectòria vital i intel·lectual de Xavier Fàbregas, testimoni d'excepció d'aquella evolució suara esmentada i de la qual, en molts dels seus moments capitals exercí *volens nolens* de catalitzador privilegiat i alhora del seu principal evangelista.

En efecte, quan Xavier Fàbregas escriu el segon dels pròlegs per a l'*Homenatge a Florentí Montfort* corre ja l'any 1983. Fa poc de temps que ha deixat la direcció del Teatre Romea i el primitiu Centre Dramàtic de la Generalitat, i tot i que retorna al seu treball, aparentment més tranquil i relaxat, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, el seu pas per la pràctica escènica més immediata, en un moment especialment difícil per al teatre català, com varen ésser els primers anys del govern autonòmic, així com algunes circumstàncies conflictives que incideixen a la seua biografia per aquelles mateixes dates, tot això unit a la seua pròpia evolució teòrica en una línia molt determinada, d'entre totes aquelles, tan diverses, que va conrear, van fer que Xavier Fàbregas, a partir d'un cert moment,

que coincideix més o menys amb l'època esmentada, esdevingués, en paraules d'un amic comú, com enlluernat amb tota aquella mena d'espectacles que no sortissen d'un text previ: ell, defensor a ultrança dels autors de la generació Sagarra, s'allunyava cada cop més, i a partir d'aquestes dates, dels aspectes literaris del teatre i, fins i tot, de la seua immediatesa social, que ell tant havia defensat en altres temps. D'aquí que, al cas que ens ocupa, la reincidència de Xavier Fàbregas en unes idees de les quals es troba ja teòricament tan allunyat, tinga un significat especial, i més en tractar-se d'un teatre fortament ideologitzat, com és el valencià; un teatre que ell, en certa mida, havia contribuït a crear des dels inicis. De fet, la visió que del teatre valencià tenen avui moltes persones que treballen la mateixa parcel·la de la cultura a Catalunya o a les Illes, és una visió fornida, en gran manera, pels escrits d'en Xavier. Una espècie, doncs, de fidelitat que ultrapassava l'estricta camp de les idees per a endinsar-se en el de les relacions de les persones. Però d'això ja parlarem després, quan vinga l'hora.

Durant aquests onze anys, doncs, si utilitzem les dues dates dels pròlegs a l'*Homenatge a Florentí Montfort* com a referent cronològic, s'estén en un ampli període de relació, molt intensa, sobretot en la primera fase, de Xavier Fàbregas amb el teatre valencià, en tots els seus vessants: el que ha estat, el que és actualment i el que s'anuncia com a possible. I val a dir que l'actitud de Xavier Fàbregas fou tothora sorprenentment respectuosa amb les peculiaritats de la realitat cultural valenciana. Acostumats com estem adés a patir aproximacions folkloristes per part de les gents del nord, que vénen a visitar-nos sovint amb el salacot posat, amb l'objecte de confirmar sobre el terreny que tots els tòpics que hom ha inventat sobre nosaltres són certs, cosa, per altra banda, que no requereix cap d'esforç; adés a veure'ns «aproximats» a utopies de saló, que, a partir de quatre dades recollides als llocs on les fabriquen, ningú no pensa, contràriament, que calga constatar-les amb la realitat — actituds, al capdavall, totes dues, reduccionistes i impròpies d'una intel·ligència que vol deixar d'ésser casolana i no ha arribat encara, en molts casos, a aprendre l'ús civilitzat del ganivet i la forquilla — ens va sorprendre, per aquest motiu, des del mateix moment de la nostra primera coneixença (i aquesta sorpresa es va convertir en admiració a mida que aquesta coneixença fou aprofundida) la manera que tenia Xavier Fàbregas d'entendre — millor fóra dir la voluntat que tenia Xavier Fàbregas de tractar d'entendre — les peculiaritats culturals valencianes, principalment en el camp del teatre, que és el

que ens era propi, alhora que ens fascinava la perícia amb què era capaç de burxar, per tal de fonamentar la seua coneixença, en el camp de les tradicions populars (la santantonada, els moros i cristians, les falles, els miracles de Sant Vicent) o més recent (el sainet valencià del XIX, que Xavier Fàbregas coneixia prou millor que alguns assenyats tractadistes indígenes).

Això pel que fa al passat. El present, la gran aportació de Xavier Fàbregas al present del teatre valencià o, més exactament, a aquell present d'inicis dels setanta —i en relacionar passat i present estava ja preparant el futur, un futur que és present a hores d'ara— fou posar en contacte la realitat teatral valenciana amb la del Principat, i orientar l'evolució d'aquella de forma que es produís de manera paral·lela a la que aquesta havia conegut uns anys enrera. Així, Xavier Fàbregas enuncïava, al primer pròleg de *l'Homenatge a Florentí Montfort*, que «davant d'una tradició tan precària el nou teatre valencià ha d'operar per ruptura: no pot sotmetre's a uns motlles que han envellit. Cal respectar Escalante en tot allò que val, i fins i tot prestar atenció als seus deixebles que s'ho mereixin, però els esquemes que ells sustentaren ja no ens serveixen avui.»

És en aquest sentit també que cal dir que Xavier Fàbregas, en «descobrir» *l'Homenatge a Florentí Montfort*, descobria alhora la teoria del nou teatre valencià. O n'inventava una, a partir de les seues pròpies constatacions, de la lectura dels llibres de Fuster i d'alguns materials, primitius i modestos, redactats per qui açò subscriu a la revista *Gorg* mesos enrera, però, sobretot, pel que el mateix text dramàtic de *l'Homenatge a Florentí Montfort* li suggeria. I si hem dit abans que Xavier Fàbregas va descobrir aquesta obra, ho hem dit perquè això és cert, i en el sentit més ple de la paraula. La va descobrir arran del I Concurs de Teatre Ciutat d'Alcoi, l'any 1971, i en féu una apassionada defensa, davant un jurat parcialment escèptic i, fins i tot, amb algun cas aïllat d'irritació pel que considerava (possiblement influenciat per una lectura excessivament literal de la peça) una presa majúscula de pèl. L'obra acabà per quedar finalista i fins i tot obtingué un premi especial del jurat, que calgué dotar econòmicament a corre-cuita, i Xavier Fàbregas n'escrigué diversos articles a les publicacions més prestigioses del moment, relacionant-la tothora amb aquesta possibilitat d'un nou teatre valencià, que el contingut de l'obra li havia fet albirar des del principi. Uns mesos després, ja en l'any 72, *l'Homenatge a Florentí Montfort* eixia publicada a la col·lecció El Galliner d'Edicions 62 de Barcelona, per recomanació expressa de Xavier Fàbregas, que formava part de la comissió de

lectura. Avui en dia, quasi quinze anys després de la seua publicació, l'obra és considerada per tots els estudiosos com el punt de partença del nou teatre valencià. I, tot i que això no fóra així, en serà, com a mínim, el primer text d'uns autors pertanyents a la primera generació de dramaturgs valencians sorgida des de la Guerra Civil ençà —excepció feta d'alguns casos aïllats d'escriptors que tocaren de manera tangencial el teatre— que passava a la lletra impresa, i això ho feia significativament a una editorial del Principat i adobada, a més a més, amb un pròleg de Xavier Fàbregas, que en destacava el seu caràcter «històric» i que ha esdevingut, ell mateix, part de la història.

L'interès de Xavier Fàbregas per les possibilitats teatrals del País Valencià, un món en ebullició, encara en un estadi primitiu de la seua evolució teatral si l'analitzàvem amb els paràmetres del Principat, l'havien fet anar prenent contacte, paral·lelament, amb Manuel Molins, Juli Leal, Ximo Vidal, Martínez Solbes i altres persones relacionades amb el teatre i, de fet, durant la primera meitat de la dècada dels setanta, en conservà una bona xarxa, de corresponsals. Van ésser els anys de les visites de grups valencians al Festival de Granollers —El Rogle, Pluja—; de les representacions i cursos de teatre a l'UCE de Prada, dels premis al *Plany en la mort d'Enric Ribera* i l'èxit de *Tres forasters de Madrid* al Teatre València. Els anys dels concursos de teatre de falles, del treball de grups històrics com els esmentats, i el 49, que dirigia Manel Molins, l'autor que més s'ha preocupat per la creació d'un llenguatge teatral específic d'entre tots els de la seua generació, i el Carnestoltes, on començava a assajar la seua línia personal de dramaturgia i direcció Juli Leal. De tots aquests esforços anava donant constància Xavier Fàbregas a través d'articles, llibres i conferències, amb més devoció i també amb més autoritat que molts lletraferits autòctons, sorprenentment desinteressats de tot allò que fes referència al teatre.

Després, a mesura que la dècada dels setanta avançava i la transició política se'ns tirava al damunt, calgué temperar una mica tanta eufòria. Les coses estaven canviant, i canviaven tan de pressa que el teatre —i nosaltres— no aconseguíem d'ajustar-nos a aquest ritme. La utopia del teatre independent havia acabat. Vingueren, llavors, les llargues cartes: per una banda, continuava el procés de maduració de l'escriptor, una escriptura que tenia sempre en Xavier Fàbregas el seu primer lector i un crític injustament benèvol; per altra, la decantació del teòric cap a una línia que anava definint-se, cada cop amb major

nitidesa, i que assoliria la seva culminació amb la publicació de la *Iconologia de l'espectacle*, l'any 1979, i es continuaria en altres treballs posteriors, ja en la dècada dels vuitanta, una mica enlluernat, si voleu, per les noves teories sobre l'espectacle que imperaven aquells anys a casa nostra.

Paral·lelament a tot això, el moviment del teatre valencià havia esdevingut autònom. Havia anat canviant amb els anys, com tantes altres coses. Arribava el moment d'encetar camins desconeguts. Possiblement, el més difícil de tots: convertir la teoria en una pràctica que es puga executar. «El teatre valencià ja no és una entelèquia...», que deia Xavier Fàbregas, al pròleg a la segona edició de l'*Homenatge a Florentí Montfort*. I en altre lloc: «L'etapa d'El Rogle', aquell grup independent que treballava amb una precarietat heroica i desafiava l'hostilitat oficial ha quedat enrera». Amb el pas del temps, el que podien ésser tan sols unes profecies optimistes (vegeu sinó el títol al pròleg de la primera edició de la mateixa obra) s'han confirmat en un període tan llarg com és el d'una dècada i escaig, i gairebé s'han digerit. Les circumstàncies polítiques i culturals han canviat molt de 1972 a 1983: les persones maduren, adquireixen responsabilitats, exerceixen, si en tenen ocasió, una influència sobre el medi, és a dir, viuen».

I vam viure, en efecte. Però ja en altre món, altres planetes. Cadascú seguia el seu propi camí: Xavier Fàbregas, nosaltres, el teatre valencià, les institucions, els directors, els col·lectius, tots, en una paraula. En quedà, tanmateix, almenys al nostre cas, una pregona estimació personal. Un gran respecte. Una admiració incapaç de sentir-se decebuda. Quinze anys, un enfilall llarguíssim de paraules. Quan Xavier Fàbregas va morir, allà, a Sicília, estava llegint una comèdia meua. Una comèdia meua que no ha guanyat cap premi, ni ha interessat ningú, ni ha estat encara publicada, la qual cosa és també, afortunadament, un signe inequívoc de normalitat. De maduresa. El cicle màgic del teatre valencià ja ha estat tancat, entre els dos pròlegs a l'*Homenatge a Florentí Montfort*, de Xavier Fàbregas.

RESUMEN

En la segunda edición —primera íntegra— de la obra *Homenatge a Florentí Montfort*, de Josep Lluís i Rodolf Sirera, considerada el punto de partida del nuevo teatro valenciano, se incluyen dos prólogos de Xavier Fàbregas, que fue el verdadero descubridor y el primer crítico en ocuparse en profundidad de aquel movimiento: el primero corresponde a la edición primitiva (1972: la obra es del año anterior); el segundo, a la versión completa de 1983. Durante los once años comprendidos entre la redacción de los dos prólogos, el teatro valenciano se ha ido desarrollando trabajosamente, pero con constancia, y empieza ya a mostrar sus primeros frutos. En este proceso, Xavier Fàbregas ha estado presente de un modo u otro, impulsándolo o dando testimonio de él, según los casos, pero también ayudando a relacionar este teatro con el que por los mismos años se hacía en el Principado, y profundizando a la vez en diversos aspectos de la realidad cultural valenciana, en el conocimiento de alguno de los cuales llegó a ser ciertamente un experto.

RÉSUMÉ

Dans la deuxième édition —et première édition intégrale— du livre de Josep Lluís et Rodolf Sirera, *Homenatge a Florentí Montfort*, généralement considéré comme étant le point de départ du nouveau théâtre valencien, on trouve deux prologues de Xavier Fàbregas, qui en fut le véritable «découvreur» et qui fut le premier critique à s'intéresser sérieusement à ce mouvement; l'un correspond à la première édition, de 1972 (l'ouvrage date de l'année précédente), et le second à la version intégrale de 1983. Pendant les onze années qui séparent la rédaction de ces deux prologues, le théâtre valencien s'est développé peu à peu, laborieusement mais avec constance, et, aujourd'hui, nous commençons à en voir apparaître les premiers fruits. D'une façon ou d'une autre, Xavier Fàbregas participait à ce processus; il l'encourageait, il en portait témoignage mais il aidait aussi ce théâtre à établir des liens avec ce qui se faisait, dans la même période, au «Principat» catalan. De même, il réfléchissait sur différents aspects de la culture valencienne dont il devint, en quelques domaines, un expert.

SUMMARY

At the second issue (the first complete one) of the work *Homenatge a Florentí Montfort* from Josep Lluís and Rodolf Sirera, considered as the starting point of the new Valencian theatre, there are two prefaces of Xavier Fàbregas, who had been the real «discoverer» and the first critic to analyse that movement intensely: one corresponds to the original issue of 1972 (the work is from the year before), and the other belongs to the complete version of 1983.

During the eleven years that passed between these two prefaces, Valencian theatre has developed laboriously and with steadfastness. Nowadays the first fruits are being collected. Xavier Fàbregas has been present in this process in some way or another, either impelling it or testifying the plays. He also related this theatre with the other plays in our country, exploring several aspects of the cultural Valencian reality. He even became an expert in some of these cultural themes.

FELIU FORMOSA

XAVIER FÀBREGAS O LA NECESSITAT D'UN ACTIVISME

Fàbregas qui ens dona la informació més abundant i més substancial sobre cadascuna de les etapes. Per això podem dir, i ho diem molt sovint, que el trobem a faltar. Perquè ell, amb la seva curiositat insadollable per tots els fenòmens «estrals» i amb la seva enorme capacitat de treball, hauria continuat analitzant d'una manera equànime i alhora apassionada les vicissituds actuals del teatre a Catalunya —a tot Catalunya— i les hauria integrades dins un context històric més ampli, una tasca en la qual era pràcticament l'únic. Dic que ho hauria fet d'una manera apassionada, perquè Xavier Fàbregas, amb la seva aparent bonhomia i tota una capa d'ironia i d'humor molt nostres, amagava una enorme capacitat d'apassionament, equiparable a la seva proverbial capacitat de treball que en resultava potenciada.

Així doncs, situar Xavier Fàbregas en aquella lluita inicial i intentar de definir la seva participació implica recórrer inevitablement als seus propis escrits, perquè hi ha molt poca bibliografia més i d'altres persones que posseeixen materials més o menys organitzats sobre l'època —com el crític Joaquim Vilà i Folch— han de convertir en text aquestes materials. Em referiré sobretot als intents de coordinació del teatre a Barcelona i comarca, iniciada el 1968.

Evidentment, jo no fare aquí una feina d'investigació, sinó que tindrè de recórrer als meus records per relacionar la meua coneixença de Xavier Fàbregas amb unes tasques que ens resultaven a tots dos altament estimulants, no solament perquè les consideràvem útils o imprescindibles, sinó perquè a través d'elles construïem una relació humana, una convivència, una gran amistat. Això ha valgut la pena.

2

No recordo com vaig conèixer Xavier Fàbregas, probablement perquè durant molt de temps el coneixia només de nom, com un dels sis membres del grup La Pipironda. Els altres cinc eren Angel Carmona (director i ànima del grup), Florenci Clavé

1

L'activitat de Xavier Fàbregas en els inicis del teatre independent és ben coneguda per totes les persones que, des de la fi de la dècada dels cinquanta, van participar en aquell moviment. Penso que són uns anys importants per a l'evolució general del nostre teatre, i caldria veure en quina mesura aquells esforços es troben a la base de l'estructura i les manifestacions del teatre actual. I en aquest terreny, és el mateix Xavier Fàbregas qui ens dóna la informació més abundant i més substancial sobre cadascuna de les etapes. Per això podem dir, i ho diem molt sovint, que el trobem a faltar. Perquè ell, amb la seva curiositat insadollable per tots els fenòmens «teatral» i amb la seva enorme capacitat de treball, hauria continuat analitzant d'una manera equànime i alhora apassionada les vicissituds actuals del teatre a Catalunya —a tot Catalunya— i les hauria integrades dins un context històric més ampli, una tasca en la qual era pràcticament l'únic. Dic que ho hauria fet d'una manera apassionada, perquè Xavier Fàbregas, amb la seva aparent bonhomia i sota una capa d'ironia i d'humor molt nostres, amagava una enorme capacitat d'apassionament, equiparable a la seva proverbial capacitat de treball que en resultava potenciada.

Així doncs, situar Xavier Fàbregas en aquella lluita inicial i intentar de definir la seva participació implica recórrer inevitablement als seus propis escrits, perquè hi ha molt poca bibliografia més, i d'altres persones que posseeixen materials més o menys organitzats sobre l'època —com el crític Joaquim Vilà i Folch— han de convertir en text aquests materials. Em refereixo sobretot als intents de coordinació del teatre a Barcelona i comarques, iniciada el 1968.

Evidentment, jo no faré aquí una feina d'investigació, sinó que hauré de recórrer als meus records per relacionar la meua coneixença de Xavier Fàbregas amb unes tasques que ens resultaven a tots dos altament estimulants, no solament perquè les consideràvem útils o imprescindibles, sinó perquè a través d'elles construïem una relació humana, una convivència, una gran amistat. Això ha valgut la pena.

2

No recordo com vaig conèixer Xavier Fàbregas, probablement perquè durant molt de temps el coneixia només de nom, com un dels sis membres del grup La Pipironda. Els altres cinc eren Àngel Carmona (director i ànima del grup), Florenci Clavé

(acreditat dibuixant d'histories), Francesc Candel, Josep Mas Godayol i el dramaturg José M. Rodríguez Méndez (de qui el grup va estrenar algun text). La Pipironda feia teatre en barris populars i en locals no convencionals. L'aportació d'en Xavier era bàsicament en un pla teòric, dins la publicació periòdica del grup, que era un doble full de color verd i de gran format. Allà vaig llegir els primers articles d'en Xavier. Suposo que aleshores encara pensava escriure teatre. De tota manera, entre la llunyana estrena al Romea de *Partits pel mig* (1957) i els textos de La Pipironda, hi havia hagut, sens dubte, un canvi. En Xavier ja havia iniciat la seva reflexió sobre la funció social i pública del teatre, una reflexió que —tot superant certs plantejaments populistes d'aquell moment— el duria a la seva fecunda activitat en un triple vessant: la tasca d'historiador —investigador— erudit, la de crític i la d'animador d'iniciatives tendents a revitalitzar la nostra vida escènica, un camp que comporta una lúcida i constant reflexió teòrica, la qual penetra també dins els dos vessants d'historiador i de crític i n'influeix l'orientació. En aquells moments, en Xavier compartia la tesi d'un necessari bilingüisme, i el 1964 estrenava encara una comèdia en castellà, *Nuevo raptó de Elena*, al desaparegut teatre Candilejas, de la rambla de Catalunya, amb tots els convencionalismes del teatre de «tresillo», però no sense una apreciable habilitat.

Posteriorment, la presència d'en Xavier als escenaris independents es beneficià de la seva tasca d'historiador i de la seva vinculació als interessos renovadors d'aquests grups, als quals va fornir tres muntatges molt significatius d'un moment històric: *Balades del clam de la fam*, *A l'Àfrica, minyons!* i *Francesos, liberals i trabucaires*.

Jo diria que, entre l'any 1962 i el 1966, abans de fer-se càrrec de la crítica teatral a *Serra d'Or*, la gran capacitat de treball d'en Xavier es va canalitzar vers unes activitats que l'anaven introduint en la problemàtica real del nostre teatre i del món escènic. El procés de consciència i d'aprenentatge d'en Xavier va ser no solament ràpid sinó radical. Darrere el dramaturg novell i l'afecionat autodidacte, sotjava el Xavier Fàbregas que arribaria a ser el més important dels nostres investigadors —crítics— historiadors, l'home que ha posat unes bases solidíssimes per a la història del nostre teatre i —conseqüentment— per reflexionar sobre el present d'aquest teatre.

3

Hem vist, doncs, que la relació d'en Xavier amb les empreses inicials del teatre independent era molt directa. Hi va parti-

cipar com a membre de grups —malgrat que no hi exercís la pràctica teatral— o com a pedagog —amb les classes de teoria que donava a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Però a mesura que anava comprenent i assumint una situació crítica, va saber també anar connectant la reflexió teòrica sobre la crisi teatral de la postguerra, la ruptura forçada d'una tradició i les possibles fórmules de revitalització escènica amb una tasca cada vegada més global: en la coordinació, l'assessorament i la difusió pública de qualsevol empresa teatral que —a criteri seu— contribuís a aquesta revitalització. ¿Ha estat valorada com cal aquesta tasca d'en Xavier durant la dècada dels seixanta i els primers anys dels setanta? ¿S'ha considerat que, sense ell, potser hi hauria ciutats i pobles de Catalunya que no s'haurien plantejat mai la feina de crear nous grups o fer donar un tomb decisiu als que ja existien com a grups amateurs? En Xavier era el qui més clarament i amb més lucidesa tendia ponts entre el passat, el present i el futur de la nostra gent de teatre. Sabia exactament allò que calia salvar i allò que calia deixar enrere de la nostra activitat escènica, i les seves reflexions i els seus consells abastaven des del terreny d'una nova dramaturgia fins a la pràctica quotidiana i les formes de convivència, organització, continuïtat i coordinació dels grups.

Es tractava d'unes inquietuds que, en aquella època, compartíem una sèrie de gent. I per això es van iniciar unes reunions setmanals en les quals participàvem inicialment el mateix Xavier, Montserrat Roig, Josep M. Benet i Jornet i jo. Immediatament s'hi van afegir altres persones (Ventura Pons, Jordi Doderó, la historiadora Eva Serra, etc.) i gent que venia en representació de grups de teatre de tot Catalunya. És difícil parlar d'aquest tema, perquè es poden cometre lamentables oblit. Però penso que, en aquell moment, i al costat de la gent que es movia dins cada empresa teatral concreta, el grup de persones que ens reuníem cada dijous, primer al desaparegut cafè Oro del Rhin i després a la també desapareguda Granja Maldà, van realitzar una activitat de gran importància. De fet, partíem de zero en molts aspectes i immediatament va sorgir la necessitat de tenir unes plataformes escrites de difusió, concretament una col·lecció de textos teatrals i una revista. El camp de la pedagogia teatral, cobert en part per l'EADAG, seria objecte d'una nova renovació dins l'Institut del Teatre de Barcelona, amb l'entrada d'Hermann Bonnín com a director i amb la creació posterior dels centres comarcals i aules de teatre. Cal dir que la gent que va iniciar aquestes empreses pedagògiques van tenir una relació més o menys directa amb aque-

lla primera reflexió col·lectiva i periòdica de la qual Xavier Fàbregas va ser un dels principals motors.

4

De les reunions de l'Oro del Rhin van sorgir, d'una banda, els primers intents de coordinació dels grups independents i, de l'altra, la idea de crear una col·lecció de teatre i una revista. La col·lecció va dur el nom d'El Galliner i el primer número va sortir amb el peu editorial d'Editorial Daedalus (Palma de Mallorca). Es tractava del meu espectacle *Cel·la 44 (Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernest Toller)*. El projecte, finançat en principi per nosaltres mateixos, fou acollit immediatament per Edicions 62, que va reeditar el primer número amb un nou format, el mateix que s'ha mantingut fins avui, quan la col·lecció El Galliner ja va pel número 105. Xavier Fàbregas en va ser responsable fins a la seva desaparició.

Quant a la revista, el grup va connectar amb FESTA (entitat coordinadora del Teatre Amateur a Catalunya), per tal d'aprofitar-ne el butlletí (ja legalitzat), però aquesta temptativa no va reeixir, i el projecte de crear una revista dedicada al teatre no català no va arribar a terme. El fet que cap persona ni entitat no s'hagi tornat a plantejar aquest projecte em fa pensar que potser el mercat no admetria una publicació semblant, vistes les dificultats que ja tenen les publicacions periòdiques de caràcter general. És significatiu, però, que la revista de teatre fos en aquell moment un dels vehicles de normalització que ens semblaven imprescindibles.

Recordo, així mateix, que el grup de l'Oro del Rhin es preocupava per recuperar una tradició teatral pròpia i per introduir la nova producció teatral catalana dins el món escènic, dins els grups. I és per això que l'anomenada generació del Premi Segarra va veure estrenades moltes de les seves obres amb una innegable dignitat de plantejaments, atesa la precarietat de recursos. Obres de Benet i Jornet, Teixidor, Romeu, Melendres, Bergonyó, Gomis, Bordas, etc., alternaven amb muntatges sobre textos d'autors nostres anteriors a la guerra (Vallmitjana, Rusiñol, etc.), per no parlar de la vigència d'Espriu, Oliver, Capmany, Pedrolo i Brossa. Tot apuntava a un futur en el qual aquesta penetració sistemàtica dins el passat i aquesta promoció escènica dels autors actuals prosseguissin en unes condicions favorables. I aquest era un dels camps de lluita de Xavier Fàbregas; per exemple, quan polemitzava amb les companyies professionals que no semblaven tenir en compte la tradició pròpia, i qualificava de «provincians» el menyspreu o

la ignorància d'aquesta tradició. Avui, el debat va per altres camins (es replanteja, entre altres coses, la funció de l'autor dramàtic) malgrat que la lluita continua també en aquest terreny de la recuperació. Però aquí hauríem d'entrar en la forma com és planificada i duta a terme aquesta recuperació, i això no entra dins el tema d'aquest article.

Finalment, hi hagué allò que el mateix Xavier Fàbregas denominava «l'acció comarcal», que va sorgir en un doble front: les mateixes comarques, des de la primera reunió dels grups del Baix Llobregat a Torrelles, el 19 de maig de 1968, i les reunions de l'Oro del Rhin i la Granja Maldà, on es coordinava una bona part de les iniciatives. De tot aquest moviment, en parla en Xavier a la seva monografia *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*. Entre el 1968 i el 1970 es van efectuar una bona quantitat de reunions i es van afrontar qüestions tan bàsiques com la situació legal dels grups, la mobilització d'un públic, la publicitat, l'aprenentatge de l'ofici, el tipus de teatre que calia fer, el finançament, etc. Els resultats més visibles i de més conseqüències van ser, al meu entendre, la coordinació de l'activitat teatral pràctica i la intercomunicació d'experiències de treball, és a dir la possibilitat de presenciar i discutir un procés escènic en algunes de les fases anteriors al resultat final. Quant al primer aspecte, penso que, avui, la Xarxa de teatres municipals de Catalunya representaria l'acompliment d'una de les aspiracions d'aquells grups independents. S'hi poden veure deformacions idealitzadores, dogmatismes que la situació repressiva feia inevitables, però no és menys cert que aquella «acció comarcal» que Xavier Fàbregas estudia a fons va néixer d'una sana i autèntica voluntat de professionalització, de la necessitat de superar, amb una àmplia activitat de reflexió i de pràctica escènica, una situació de desert cultural i un parèntesi crític per al nostre teatre. I em sembla que la lluita encara continua, ja que, per una banda, hi ha una «institucionalització» del teatre amb la qual el mateix Xavier Fàbregas va topar de seguida i, per l'altra, ha passat potser massa poc temps per superar les deficiències que, durant la dècada dels seixanta, van començar a superar-se, en adquirir-ne consciència, gràcies a persones com Xavier Fàbregas —i amb ell al davant—, en una sèrie de fronts culturals. És ben cert que, quan l'any 1970 queia a les mans dels tertulians de l'Oro del Rhin el llibre d'en Xavier *Teatre català d'agitació política*, el nostre teatre es trobava plenament immersit en una lluita que havia començat poc abans, una lluita que continuava quan en Xavier deixava el Servei de Teatre de la Generalitat per desacord amb certes actituds «cen-

MAGNIFICENTES DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

sores», quan exercia de nou la crítica — amb una apassionada rigorositat — a *La Vanguardia*, i quan la mort el va sorprendre ple de projectes. Estic segur que, sobre aquells anys en què el vaig conèixer i que per a mi van ser decisius, sortiran encara nous escrits d'en Xavier Fàbregas. Caldrà llegir-los, estudiar-los, tenir-los en compte...

Barcelona, 1r de maig de 1988

RESUMEN

Desde sus aportaciones teóricas dentro del grupo La Pipironda, Xavier Fàbregas estuvo en el centro de nuevas iniciativas. Sus primeros ensayos como dramaturgo le llevaron a interesarse por la problemática real del teatro de Cataluña. «Tras el joven dramaturgo y el aficionado autodidacta —dice Formosa—, estaba el hombre que llegará a ser el más importante de nuestros investigadores —críticos— historiadores, el hombre que ha puesto unas bases muy sólidas para la historia de nuestro teatro y, consecuentemente, que reflexiona sobre el presente de este teatro».

El autor compartió con Fàbregas la tarea de impulsar el movimiento de los «independientes», tanto de Barcelona como de comarcas. Es, pues, un testimonio de excepción cuando apunta que sin Xavier Fàbregas habría pueblos y ciudades de Cataluña que tal vez nunca se habrían planteado el trabajo de crear nuevos grupos o de imprimir un giro decisivo a actores que existían como «amateurs». El trabajo cobra el estilo de una crónica inestimable en que se especifica el papel de Fàbregas en tareas de difusión de textos dramáticos como fundador y director, por ejemplo, de la colección *El Galliner*, en la promoción y asesoramiento de grupos teatrales encaminados a crear la infraestructura idónea para la recuperación escénica de Cataluña.

RÉSUMÉ

Après ses différentes contributions en tant que membre du groupe La Pipironda, Xavier Fàbregas fut au cœur de nouvelles initiatives. Ses premiers essais comme dramaturge l'amèneront à s'intéresser à la problématique réelle du théâtre catalan. «Derrière le jeune dramaturge et l'autodidacte passionné, dit Formosa, il y avait l'homme qui devait devenir le plus important de nos chercheurs-critiques-historiens, l'homme qui a donné des bases très solides à l'histoire de notre théâtre. Quelqu'un, donc, qui réfléchissait sur le présent de ce théâtre.»

L'auteur travailla avec Fàbregas à développer le mouvement des «indépendants» à Barcelone comme en province. Lorsqu'il indique que, sans Fàbregas, des villes et des villages de Catalogne n'auraient, peut-être même pas envisagé de créer de nouvelles troupes ou de faire prendre un tournant décisif à des acteurs qui, jusque là, travaillaient comme amateurs,

il s'agit donc d'un témoignage de toute première main. Son étude constitue une chronique inappréciable, en relevant le rôle de Fàbregas dans la diffusion de textes dramatiques — par exemple, en tant que fondateur et directeur de la collection *El Galliner*— ainsi que dans la promotion et l'assistance à des troupes désirant se doter de l'infrastructure nécessaire à la «récupération» du théâtre catalan.

SUMMARY

With his theoretic contributions within the group *La Pipironda*, Xavier Fàbregas had been in the centre of the new initiatives. His first essays as a playwright made him curious about the real problem of theatre in Catalonia. According to *Formosa*: «behind the young playwright and the selftaught amateur, was a man who was going to be the most important of our investigators, critics and historians, the man who established very solid bases for the history of our theatre and who, therefore, meditates about the present of this theatre».

The autor shared with Fàbregas the job of impelling the movement of the «independents», not only in Barcelona but also in other regions. It is therefore an exceptional testimony when he says that without Xavier Fàbregas there would have been villages and cities in Catalonia which would never have thought of creating new groups or using amateur actors. The article's style is an invaluable chronicle about Fàbregas and his effort for spreading dramatic texts as a founder and director, for example, of the collection *El Galliner* or his promotion and advice of theatre groups who were trying to create an adequate substructure for the scenic recovering of Catalonia.

APÈNDIX XIV

Vaig conèixer en Xavier Fàbregas fa deu anys, el maig de 1977, a Barcelona. L'Odin Teatret havia anat a Espanya sense una tournée organitzada, pel seu compte. Per una d'aquelles decisions aparentment irracionals que sovint orienten i guien les nostres eleccions, no havíem volgut posar els peus a Espanya mentre en Franco era al poder. Hi vam arribar amb tots els nostres espectacles: els de sala, per a pocs espectadors, i els espectacles a l'aire lliure, fets a les places i als carrers. L'ambient del teatre oficial ens ignorà; a Catalunya només ens van acollir els Comediants i en Xavier Fàbregas.

Els Comediants eren (i són) semblants a nosaltres: diferents en tot, en la manera de pensar i de fer el teatre, en la manera d'organitzar la vida del grup, però fonamentalment semblants per anòmals i tossuts. Gent que inventa el seu teatre i defensa la pròpia diferència. En Fàbregas era un crític, un estudiós, el responsable de la prestigiosa Biblioteca i del Museu de l'Institut del Teatre, una veu respectada per l'establiment.

Els Comediants vestien d'una manera fantàsica, diferent però equivalent a la manera de vestir de la gent de l'Odin. En Fàbregas vestia mig elegant mig deixat, com un professor respectable.

En va començar veure com de seguida es va posar al nostre costat: solidari, crític i, en resum, amic.

Vaig descobrir un home reservat, culte, irònic, intransigent, amable. Després, coneixent el seu passat i observant les seves accions, vaig descobrir que també era un home valent.

Ens veiem sovint. En Xavier Fàbregas compareixia als encontres del teatre de grup o a l'ISTA, a Bergamò, a Santarcangelo, a Holstebro, a Bonn... Recordo la seva manera de saludar quan hi arribava: mai invasiva, ni tan sols exuberant. Salutava amb l'amable contenció d'un amic invitat a sopar que has vist poques hores abans a la feina. I tanmateix, venia de lluny i feia mesos i mesos que no ens havíem trobat. M'he preguntat si aquests records són solament personals, massa sentimentals. Després he pensat que en aquests records sobreviu, posat, com en un capoll de seda, tota una visió del teatre, de les relacions humanes basades en la solidaritat i el treball. El seu tarannà humil, que podia semblar tímid, em feia pensar sempre, per contrast, en la força polèmica que sabia exhibir de sobte en els debats i en els escrits.

RECORD D'EN XAVIER*

Vaig conèixer en Xavier Fàbregas fa deu anys, el maig de 1977, a Barcelona. L'Odin Teatret havia anat a Espanya sense una *tournee* organitzada, pel seu compte. Per una d'aquelles decisions aparentment irracionals que sovint orienten i guien les nostres eleccions, no havíem volgut posar els peus a Espanya mentre en Franco era al poder. Hi vam arribar amb tots els nostres espectacles: els de sala, per a pocs espectadors, i els espectacles a l'aire lliure, fets a les places i als carrers. L'ambient del teatre oficial ens ignorà; a Catalunya només ens van acollir els Comediants i en Xavier Fàbregas.

Els Comediants eren (i són) semblants a nosaltres: diferents en tot, en la manera de pensar i de fer el teatre, en la manera d'organitzar la vida del grup, però fonamentalment semblants per anòmals i tossuts. Gent que inventa el seu teatre i defensa la pròpia diferència. En Fàbregas era un crític, un estudiós, el responsable de la prestigiosa Biblioteca i del Museu de l'Institut del Teatre, una veu respectada per l'*establishment*.

Els Comediants vestien d'una manera fantasiosa, diferent però equivalent a la manera de vestir de la gent de l'Odin. En Fàbregas vestia mig elegant mig deixat, com un professor respectable.

Em va commoure veure com de seguida es va posar al nostre costat: solidari, crític i, en resum, amic.

Vaig descobrir un home reservat, culte, irònic, intransigent, amable. Després, coneixent el seu passat i observant les seves accions, vaig descobrir que també era un home valent.

Ens vèiem sovint. En Xavier Fàbregas compareixia als encontres del teatre de grup o a l'ISTA, a Bèrgam, a Santarcangelo, a Holstebro, a Bonn,... Recordo la seva manera de saludar quan hi arribava: mai invasiva, ni tan sols exuberant. Saludava amb l'amable contenció d'un amic invitat a sopar que has vist poques hores abans a la feina. I tanmateix, venia de lluny i feia mesos i mesos que no ens havíem trobat. M'he preguntat si aquests records són solament personals, massa sentimentals. Després he pensat que en aquests records sobreviu, potser, com en un capoll de seda, tota una visió del teatre, de les relacions humanes basades en la solidaritat i el treball. El seu tarannà humil, que podia semblar tímid, em feia pensar sempre, per contrast, en la força polèmica que sabia exhibir de sobte en els debats i en els escrits.

* Traduït de l'italià per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

En Fàbregas no ha estat un crític parcial. Ha prestat atenció a tot el sistema ecològic del teatre, ha rebutjat la supersticiosa divisió del territori teatral en corrents, en àrees separades i oposades, en poètiques i estils enemics.

I, sobretot, no ha acceptat les discriminacions teatrals envers els grups i individus més humils o més refractaris.

Aquesta obertura mental i moral corresponia a una actitud crítica no gens indulgent, ni tan sols respecte als amics o a allò que s'esdevenia al seu país.

La seva última polèmica s'adreçà contra el Congrés Internacional de Teatre, que se celebrà a Barcelona el maig de 1985. Un cop més, se la jugà atacant allò que considerava un exemple d'exhibició de prestigi sense substància.

El terrat que cobreix el Palau Güell, seu del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió de l'Institut del Teatre i obra de l'arquitecte Gaudí, no és pla. Està construït per sorprendre físicament els qui hi caminen: sembla que el terra se'ns infla i encongeixi sota els peus. Potser és la imatge més viva que em queda d'en Xavier Fàbregas: a la primavera de 1977, en una ciutat que és una mica més lliure, en Xavier camina sobre el fons del cel i dels terrats de Barcelona, i m'invita a sentir l'arquitectura amb els peus.

EUGENIO BARBA, 1987

UN CATALÀ DE PERSPECTIVES UNIVERSALISTES*

Per temperament i formació, no acostumo a fer apologia de coses que siguin homenatges pòstums o que ho puguin semblar.

No considerant que aquest cas es pugui incloure entre aquells, deixo aquí el meu simple testimoni. Però haig de confessar la por de no caure en una vulgaritat en què les paraules puguin aparèixer completament mancades de valor, en vista del xoc tremend que vaig sentir, com a amic i home de teatre, quan per la revista *El público* vaig tenir coneixement d'aquell esdeveniment brutal.

Ja fa prop de vint anys que ens vam conèixer. Després del primer contacte, en Fàbregas em va deixar la fonda impressió de trobar-me davant d'un home íntegre, vertical, un català «per tots quatre cantons», de perspectives universalistes i que creia en la força del teatre com a mitjà de comunicació viva i d'acostament entre els pobles.

No suposava que estiguéssim tan a prop i voltats d'unes mateixes coses.

Parlar-hi era la cosa més fàcil, perquè la cultura i l'humanisme li emergien permanentment en qualsevol diàleg i les relacions es feien constantment pures i simples.

Si parlo d'aquestes virtuts d'en Fàbregas és perquè per mi són uns sentiments estimats i també perquè abans que el Teatre hi ha l'Home, que per mi és més important, si no és que es confonen una cosa amb l'altra.

Les seves capacitats, intel·lectual i humana, li permetien una serena i autoritzada intervenció en tota l'àrea teatral.

Avui, amb la mirada posada a Catalunya, concretament sobre el seu teatre, sento un bategar de puixança, que naturalment no sorgeix fortuïtament ni tampoc per «obra i gràcia divina de l'Esperit Sant», sinó concretament per uns homes que deixen darrere seu un rastre de lluita cultural realment exemplar.

Estic convençut que en Xavier Fàbregas n'era un.

JULIO CARDOSO

* Traduït del portuguès per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

RECORD DE XAVIER FÀBREGAS*

Per l'extensió que, segons se'm demana, han de tenir aquestes ratlles, és clar que no podré referir-me a l'obra i a la personalitat de Xavier Fàbregas amb l'amplitud que es mereixen. Però no vull restar en silenci; vull unir la meua veu a la dels qui li reten aquest homenatge just, encara que només sigui amb unes paraules de testimoniatge personal, immediat i càlid.

De vegades, el record dels amics s'associa en la nostra ment amb un espai determinat, com si entre aquest espai i la persona de què es tracta s'hagués produït una osmosi o una identificació molt intensa. A Xavier Fàbregas, no cal dir-ho, sempre el recordo a la Biblioteca de l'Institut del Teatre, al vell Palau Güell. No sols perquè era el seu lloc de treball, sinó, senzillament, perquè *era el seu lloc*. Allí el vaig conèixer el 1970. Hermann Bonnín acabava de fer-se càrrec de la direcció de l'Institut i va tenir el bon criteri d'incorporar al seu equip en Fàbregas i altres homes qualificats del nou teatre català. En Fàbregas ja tenia aleshores publicacions molt valuoses, especialment el seu llibre *Teatre català d'agitació política* (1969). La biblioteca, esplèndida, que els hereus de l'industrial Artur Sedó havien venut poc abans a la Diputació, tot just s'acabava d'instal·lar a l'edifici de Gaudí.

Com dic, ens vam conèixer allí. De seguida em vaig adonar que era un investigador nat. Sabia de memòria els fons de la biblioteca, i havia pensat els buits que calia anar omplint els anys següents. Quan vaig preparar la meua edició de *Quien mal hace, bien no espere* i el número monogràfic d'*Estudis Escènics* dedicat a Galdós, vaig tenir ocasió d'estar-hi freqüentment en contacte; aleshores vaig saber que, a més de crític i investigador de gran mèrit, era també un home bo i amable. De la seva amabilitat, n'havia de tenir des d'aleshores proves ben bones. Recordo l'exemplar d'*El arte escénico en España*, de José Yxart, que m'aconseguí en un llibreter de vell, l'article generós que escrigué referent al meu llibre sobre Buero Vallejo i tantes coses més...

Minucios i infatigable, a partir de 1970 va anar lliurant a impremta estudis nous i importants: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971), *Aproximació a la història del teatre català modern* (1972), *Introducció al llenguatge teatral* (1973), *El teatre o la vida* (1976), *Història del teatre català* (1978), etc. No hem

* Traduït del castellà per B. Olivella

d'oblidar tampoc les nombroses obres dramàtiques que va saber rescatar de l'oblit. Aquestes aportacions i altres el converteixen en el gran historiador del teatre català modern, i constitueixen, per descomptat, una guia insubstituïble per al qui vulgui endinsar-se en les galeries secretes d'aquest teatre. Com a crític, a més, Fàbregas ens ha llegat un model d'honestedat i rigor, qualitats que són molt d'agrair en qualsevol època, però sobretot en la nostra.

RICARDO DOMÉNECH

LA SENSIBILITAT DE LA PASSIÓ*

«És fantàstic! S'ha de forfoliar pertot arreu, per descobrir les expressions dels pobles desconeguts! Avui, el públic bada els ulls sense entendre res del que passa; demà s'apassionarà!» Així parlava en Xavier Fàbregas, amb aquella punta de murriera als ulls que el caracteritzava. Això era a Rennes, al primer Festival de les Arts Tradicionals, el 1973. Un dels primers que compregueren a Europa que aquest globus sonda constitueix una alenada d'aire fresc per a l'espectacle europeu. Des de Rennes fins a París, va seguir cada espectacle i cada esdeveniment, i d'aquí passà als fets. Es va posar a escriure. No pas crítiques d'humor, no! Redactava articles constructius o que juxtaposaven una sèrie d'informacions a propòsit de les formes tan diverses com «el plany de les ploraneres de Carèlia», «la difonia dels Mongols», «les marionetes de Yaksahagana de l'Índia», «els rituals de màscares Nyau de Zàmbia», en Fàbregas enfila un sistema d'autèntiques fitxes tècniques. I més. Investiga. Cada viatge que fa li aporta ensenyaments que transmet. Amb la mateixa generositat, mira al seu voltant, al País Valencià, i envia unes «marionetes sobre carrils» al Festival de les Arts Tradicionals. Per ell i els amics a qui sap fer compartir la passió del joc, cada manifestació, sigui en un racó de món o bé a la porta de casa, esdevé una font de riquesa i de plaer. Em recordo d'aquella Passió d'Esparreguera en què participen quasi tots els veïns del poble... i les genials grilladures dels Comediants a casa seva, després a l'entenimentada capital de la Bretanya..., tot de petites indicacions d'en Xavier, murmurades, però, amb tanta justesa... En Xavier sabia descobrir la vida en l'espectacle i l'espectacularitat de la vida. Ni sociòleg ni antropòleg, ni musicòleg tampoc, sinó molt més que tot plegat alhora, flairava, mirava, analitzava tot divertint-se, i la paraula que va escriure posa la forma en un estoi viu.

Per exemple, en Xavier Fàbregas va ser un dels primers crítics o investigadors en el camp de l'espectacle que es plantejaren el paper de l'objecte antropomòrfic. Més que no pas una sèrie d'estudis sobre la màscara, la marioneta, les figuretes del teatre d'ombres, l'accessori ritual, amb el seu qüestionament permanent va posar a lloc el paper del cos humà, del gest humà, de la veu humana i l'espai humà. Si d'una banda obre els

* Traduït del francès per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

ulls al públic que el llegeix, aporta alhora un ajut considerable al treball de l'actor. A l'extrem oposat de tot pas sectari que tendeix a diversificar les categories de l'espectacle en teatres, òperes, músiques, rituals, marionetes, ombres, acrobàcies, cirks, arts plàstiques, etc., ell intenta definir un pas de l'home d'espectacle sempre orientat a la sensibilitat més gran. Escolta les teories dels teatròlegs internacionals amb el mateix somriure, però s'atura fascinat a l'entrada d'un porxo de Bèrgam on hi ha un parell de vailets que salten en una xarranca laberíntica amb grans xisclets aguts.

Actua sense cap apriorisme sobre estils, llocs i homes.

Així com el pa que li agrada i els menjars gustosos que es descobreixen en un país visitat per primera vegada, assaboreix els teatres i viu el goig de constatar que en molts llocs del món el teatre ajuda la gent a viure.

Contribueix a obrir portes; formant —sense adoptar-ne el posat— el nou to de la crítica, encoratjant la interdisciplinarietat, ajudant els que busquen, els teòrics i els que no planyen la suor llançant-se a fer experiències. Era dels que, per la finesa de la reflexió, fonamenten les bases de l'edifici de l'espectacle i que, pel do de la paraula i de l'acte, fan creure en l'eficàcia de cada temptativa pura.

Les coses de la vida, assimilades pel detall, acabaren formant en aquest home ple d'humor una cultura immensa i diversificada.

Avui, una sensibilitat com la seva, tanta tolerància, una tan gran generositat són coses que trobaran a faltar tots els que s'acosten a l'espectacle i en fan un dels camins de la seva existència.

FRANÇOISE GRÜND
Directora artística
Maison des Cultures du Monde

XAVIER, L'EXCEPCIÓ*

Quan s'escriu o es parla d'una persona estimada que ja no hi és, correm el perill de caure en la retòrica de les acostumades frases convencionals. Per això, la Lia i jo, que hem viscut l'experiència més atroç de la nostra vida en compartir, juntament amb la Maryse, els últims deu dies de la vida d'en Xavier, ens estimem més no reflexionar o escriure sobre el senyor Xavier Fàbregas escriptor i home de teatre; en aquestes breus ratlles solament volem recordar l'home i l'amic que hem perdut sense remei. Des del dia que la Maryse i en Xavier van arribar a Palerm, a final d'agost de 1985, vam experimentar tots plegats, i també en Luca, una intensa emoció i una gran felicitat: volíem viure intensament aquellencontre, somiat tantes vegades, per parlar —de teatre també, naturalment— i per visitar algunes contrades de Sicília que els nostres convidats no coneixien. No disposàvem de gaire temps, deu dies ben justos, i els havíem de dir tantes coses... En Xavier, a més, no parava ni un moment: llegia *Il nome della rosa* en italià, escrivia, com sempre, el seu diari, s'informava de la nostra feina i llegia amb nosaltres el teatre d'en Brossa, que traduïa i comentava. Per mi, en Xavier, des de la primera vegada que el vaig invitar a venir a Palerm per parlar del teatre independent a Espanya, l'any 1979, ha representat sempre Catalunya en la seva acceptió cultural més autèntica.

El seu entusiasme, la seva modèstia, la seva disponibilitat humana, la seva càrrega vital, el seu coneixement real i profund del teatre i de les tradicions culturals en feien un personatge únic. No vaig trobar mai en Xavier poc disponible per a algú, mai no el vaig sentir parlar malament de ningú.

La seva desaparició ha deixat un gran buit en la nostra vida i una absència impossible d'omplir en el teatre.

LIA i BENO MAZZONE

* Traduït de l'italià per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

XAVIER FÀBREGAS: INVESTIGACIÓ I ACCIÓ*

Del que va escriure Xavier Fàbregas en llibres, assaigs publicats en revistes culturals i crítiques o comentaris breus per a diaris i setmanaris d'informació general, se'n pot escriure molt, i cal fer-ho. Estic segur que hi haurà qui ho farà amb exactitud i justícia.

Si haig de passar el tràngol, absurd, de parlar, com si fos mort, de Xavier Fàbregas, amic de fa molts anys amb qui gairebé sempre estava i estic d'acord —acord que gairebé sempre inclou les discrepàncies que fan respectable l'amistat entre dues persones amb consciència crítica—, m'estimo més assenyalar tot allò que té —perdó!, que tenia— de generositat i d'esforç per servir la seva profunda vocació d'investigador i d'estudiós, i alhora —segons les exigències de la seva època, la meua, la nostra— per assumir tasques d'animador teatral, d'escriptor, per a tot allò que políticament calgués: estrenar, formar part de molts jurats, donar conferències, comprometre's, passar de les reflexions més denses a les puntualitzacions més conjunturals, renunciar a la biblioteca pels avions i els trens, etc., fins que va morir en un Palerm fantasmagòric, la bellesa del qual suggereix un panteó viscontinià, una evocació monumental del passat, una gran ciutat on els morts no són morts.

Aquestes ratlles podrien ser —potser no són cap altra cosa— una simple imatge emocional i subjectiva d'en Xavier. M'agradaria, tanmateix, que fossin alguna cosa més. Perquè si, per exemple, recordo els anys en què, puntualment, anàvem a Alcoi per concedir el premi generosament creat per un industrial i ex-actor de la ciutat, el recordo com un defensor de la secció dedicada als autors valencians, convençut que la lluita contra la dictadura que sofríem aleshores incloïa, a més dels temes de sempre, la defensa de les diferents llengües i cultures peninsulars. O si, molts anys després, no fa gaire temps, el recordo a Manizales, Colòmbia, a l'hotel que compartíem o a les atapeïdes entrades dels més diversos i irregulars espais teatrals, el recordo apassionat pel teatre i la realitat d'Amèrica Llatina, esforçant-se a desxifrar la poètica d'aquell teatre i les seves raons socials i històriques. És a dir, intentant veure i entendre el teatre a través del públic, part i factor del què i el com dels autors, els actors i els directors de l'escena llatino-

* Traduït del castellà per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

americana. I si, entre Alcoi i Manizales, el recordo al despatx de la biblioteca de l'Institut del Teatre, a Barcelona, el recordo abocat a la creació d'una cultura teatral catalana, a desvetllar la feina dels antics actors, a proposar noves lectures dels autors clàssics o a editar-ne els més joves i encara desconeguts, a investigar i a publicar tot allò que podia aportar densitat, riquesa, a una cultura que acusava totes les mancances i contradiccions d'una llarga repressió.

En Xavier em telefonava sovint. Quan volia saber alguna cosa de Madrid, tenir referències d'un espectacle acabat d'estrenar o, fins i tot, conèixer alguna dada dels programes dramàtics de TV —que ell comentava, em penso, en un periòdic barceloní—, em trucava. I sempre em comunicava la mateixa passió per l'exactitud, per no escriure a la lleugera, per no amagar la ignorància darrere de qualsevol de les mil cares del dogmatisme. En Xavier no va ser —va ser?, que potser ha canviat?—, no és, cap dels crítics que pontifiquen i condemnen des del buit. Escrivia llibres, viatjava, participava en simposis i congressos; era, és, finalment, un d'aquells homes en els quals t'has d'emmirallar. Potser perquè, tot i que havia passat moltes hores, molts anys, davant dels llibres, també havia après molt de les persones, de la convivència amb els que treballaven, deien que treballaven, o semblava que treballaven —n'hi havia de tota mena— en el mateix que li importava.

Allò que més impressionava d'en Xavier era, doncs, aqueixa capacitat per a la proximitat i la llunyania. Una de les coses que havia après de la convivència era, potser, la necessitat d'eludir els enfrontaments inútils i de prendre una certa distància abocant-se en la seva obra d'investigador i creador perquè servís de filtre en la seva relació amb els altres. Aquest aprenentatge, tan necessari per a la nostra generació, nascuda a la cultura en els buits i les falses jerarquies que va voler imposar la dictadura als quals es va haver d'oposar —sobretot en llocs com Catalunya— una resistència dominada pels imperatius ètics i les poètiques d'urgència, va ser assumit per en Xavier amb una lucidesa exemplar. Els qui no ho van fer a temps només han deixat darrere seu, i no és poc, el gest moral i polític dels que volien una societat més lliure. Formen part d'aquests milers o milions de ciutadans exemplars els noms dels quals no figuren en la història de la creació o de la crítica artístiques, tot i que en constitueixen el fonament més profund i anònim. Això no ha estat, no és, el destí d'en Xavier, sinó que l'inclou i el sobrepassa. Em pot trucar avui mateix per comentar una dada tangencial. Potser s'està tancat entre les seves

fixes escrivint un llibre útil sobre la societat i el teatre de Catalunya, potser el trobaré a la porta d'alguna petita sala d'Europa o d'Amèrica Llatina...

Xavier Fàbregas és un exemple del que hauria de ser l'erudició teatral. Saber i fer, la investigació històrica i la consciència contemporània, el llibre i l'escenari eren, són, com el seu catalanisme i la seva universalitat, expressions indissociables, intercreadores, d'ell mateix.

JOSÉ MONLEÓN

Del Museu amb una col·lecció i els establiments d'aquí —no patres— que llavors s'haurien de fer per aquest temps, i va ser ell que em va respondre i la meua idea del coneixia. Vam fer el viatge, vaig viure en Xavier Fàbregas, i el seu acolliment va ser tan efusiu, tan entusiasta, que vam tornar a França amb la intenció de plasmar en una organització oficial les nostres aficions, fins en aquell moment encara inconcretes.

Des d'aleshores, cada una de les nostres realitzacions va ser saludada per un Xavier amb paraules d'encoratjament i simpatia. A totes les seves cartes es repetien, obsessives, les al·lusions a l'escurra tasca científica, pedagògica i editorial que no parava de fer a la capital catalana i en tant que ciutats espanyoles i europees. Recordo un dia d'agost que, en plenes vacances d'estiu, vaig tenir la sorpresa de trobar-me'l, solitari, en el quasi desert Institut del Teatre. Vam tocar a parlar lliurement del mateix, de la feina i de la vida. Però encara tenia temps d'acceptar les seves invitacions i de pronunciar en aquesta Universitat, el 15 de novembre 1978, una documentada i arrensada conferència sobre «El mateix en Espanya baix el franquisme». Any després, el març de 1981, es va començar a produir l'intercanvi de professors que havíem planejat, quan, gràcies al seu ajut i la seva comprensió, vam poder organitzar a Tolosa un concorregut curs de pràctica teatral dirigit successivament pels seus col·laboradors Pep Santa-Joan, Marie-Claire Badiou i Esteve Casset. Durant els anys successius, em van continuar escrivint i sudrent parlant d'estrenger contactes oficials, de posar amplement a disposició dels investigadors del C.E.S.T.E. els tresors de la biblioteca de l'Institut del Teatre, d'impulsar totes les de companyies teatrals per les nostres ciutats, tan l'una com l'altra... I de cop i volta, quasi per casualitat, la notícia va arribar a Tolosa.

A Tolosa, també, la mort prematura d'un Xavier Fàbregas va deixar moltes promeses enlaira. A Tolosa també hem perdut un amic.

Françoise SERRATY
Universitat de Tolosa de Lengües i de Ciències

* Institut del Teatre i Centre d'Estudis de Teatre de la Universitat de Barcelona.

XAVIER FÀBREGAS I LA UNIVERSITAT DE TOLOSA DE LLENGUADOC-LE MIRAIL*

El Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (GESTE) de la Universitat de Tolosa de Llenguadoc-Le Mirail va néixer un dia de maig de 1977 al despatx barceloní d'en Xavier Fàbregas. Feia un quant temps, jo havia escrit tímidament a l'Institut del Teatre per preparar una visita del Museu amb una col·lega i els estudiants d'aquí —no gaires— que llavors s'interessaven per aquest tema, i va ser ell que em va respondre. Jo encara no el coneixia. Vam fer el viatge, vaig veure en Xavier Fàbregas, i el seu acolliment va ser tan efusiu, tan entusiasta, que vam tornar a França amb la intenció de plasmar en una organització oficial les nostres aficions, fins en aquell moment encara inconcretas.

Des d'aleshores, cada una de les nostres realitzacions va ser saludada per en Xavier amb paraules d'encoratjament i simpatia. A totes les seves cartes es repetien, obsessives, les al·lusions a l'enorme tasca científica, pedagògica i editorial que no parava de fer a la capital catalana i en tantes ciutats espanyoles i europees. Recordo un dia d'agost que, en plenes vacances d'estiu, vaig tenir la sorpresa de trobar-me'l, enfeinadíssim, en el quasi desert Institut del Teatre. Vam tornar a parlar llargament del mateix, de la feina i de la feina. Però encara tenia temps d'acceptar les nostres invitacions i de pronunciar en aquesta Universitat, el 15 de novembre 1978, una documentada i amena conferència sobre «El teatro en España bajo el franquismo». Anys després, el març de 1981, es va començar a produir l'intercanvi de professors que havíem planejat, quan, gràcies al seu ajut i la seva comprensió, vam poder organitzar a Tolosa un concorregut curset de pràctica teatral dirigit successivament pels seus col·laboradors Pep Santacana, Maryse Badiou i Esteve Grasset. Durant els anys successius, ens vam continuar escrivint i anàrem parlant d'estrènyer contactes oficials, de posar amplament a disposició dels investigadors del GESTE els tresors de la biblioteca de l'Institut del Teatre, d'impulsar *tournées* de companyies teatrals per les nostres ciutats, tan l'una com l'altra... I de cop i volta, quasi per casualitat, la notícia va arribar a Tolosa.

A Tolosa, també, la mort prematura d'en Xavier Fàbregas va deixar molts projectes enlaire. A Tolosa també hem perdut un amic.

FRÉDÉRIC SERRALTA
Universitat de Tolosa de Llenguadoc-Le Mirail

* Traduït del francès per l'Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

UN RAR EXEMPLE DE CRÍTIC OBJECTIU*

Tot i que els meus coneixements de Xavier Fàbregas i la seva contribució a la investigació teatral com a responsable de la revista *Estudis Escènics* i com una figura central de l'Institut del Teatre de Barcelona són relativament limitats, considero un honor haver estat convidat a contribuir en aquesta monografia i de saludar des d'aquí el nostre difunt col·lega. Com a vice-president de l'Associació Internacional de Crítics de Teatre vaig tenir ocasió de trobar-lo en diferents congressos i simposis al llarg dels anys i de rebre'n de tant en tant exemplars de la revista en català, que, malgrat el fet que el meu coneixement de català era estrictament limitat, vaig ser capaç d'entendre gràcies al meu coneixement del castellà i d'altres llengües romàniques. També vaig tenir ocasió d'estar al corrent de les seves crítiques de teatre a través de les pàgines de *La Vanguardia*.

Amb tot aquest material em vaig poder formar una opinió del servei incalculable que va prestar al teatre al llarg de la seva vida, no sols a Espanya, sinó arreu del món.

En Xavier era un intel·lectual altament cultivat i molt ben informat, amb una gran passió per l'art i el teatre, igual que per totes les seves manifestacions. Vaig presenciar una demostració pràctica de les seves grans qualitats com a participant d'un simposi internacional sobre el Teatre del Mim celebrat fa uns quants anys a Barcelona, a l'Institut del Teatre, on vaig pronunciar una conferència en francès sobre l'estat del mim al meu país.

En Xavier ocupava la presidència de les nostres reunions i quan vaig llegir el meu article, ell va traduir les meves paraules al català amb molta seguretat i en benefici de tots els altres participants. Va donar mostres d'una gran simpatia i d'entendre-hi, cosa que, pel que vaig poder veure, era una actitud habitual en ell.

No era un crític capciós. En canvi, tenia prou coneixement tècnic i estètic per transmetre als seus lectors les qüestions essencials dels espectacles sobre els quals escrivia, sense rancúnia ni sarcasme. En poc temps va adquirir una gran habilitat a lligar la informació amb l'apreciació, elogiant allà on el cas s'ho mereixia i indicant els errors sense ofendre. Era un rar exemple de crític objectiu que s'havia guanyat el respecte

* Traduït de l'anglès per Sibylle Hunzinger

tant dels seus lectors com dels qui intervenien en l'obra que avaluava. Sens dubte la seva mort ha deixat un buit difícil d'omplir en les activitats de l'Institut del Teatre, en la seva revista i a les pàgines teatrals dels mitjans de comunicació.

OSSIA TRILLING
Londres, 29 d'octubre 1987

Amb tot aquest material em vaig poder formar una opinió del servei incalculable que va prestar al teatre al llarg de la seva vida, no sols a Espanya, sino arreu del món.

En Xavier era un intel·lectual altament cultivat i molt ben informat, amb una gran passió per l'art i el teatre, igual que per totes les seves manifestacions. Vaig presentar una demostració pràctica de les seves grans qualitats com a participant d'un simposi internacional sobre el Teatre del Mida celebrat fa uns dies a Barcelona, a l'Institut del Teatre, on vaig pronunciar una conferència en francès sobre l'estat del món al meu país.

En Xavier ocupava la presidència de les nostres reunions i quan vaig llegir el meu article, ell va traduir les meves paraules al català amb molta seguretat i en benefici de tots els altres participants. Va donar nostres d'una gran simplicitat i d'entendiment en el que pel que vaig poder veure, era una actitud habitual en ell.

No era un crític capcós. En canvi, tenia gran coneixement tècnic i estètic per transmetre als seus lectors les qüestions essencials dels espectacles sobre els quals escrivia, sense cançons ni sarcasme. En poc temps va adquirir una gran habilitat a lligar la informació amb l'apreciació, clogant-los en un cas s'ho mereixia i indicant els errors sense ofendre. Era un ric exemple de crítica objectiva que s'havia guanyat el respecte

MARYSE BADIOU

XAVIER FÀBREGAS, DADES BIBLIOGRÀFIQUES

- circa 1950: Col·labora al butlletí de l'ABI (Associació Benèfica d'Instructiva) al carrer de Colom, de Montcada i Reixac.
- 1951-54: Col·labora a la revista *Tortell*.
- 1955-56: Professor d'esperanto a Montcada i Reixac.
- circa 1956: *El seu pastís de boda està servit, senyor*. Inèdit.
- 1957: *Agua y el Sr. Smith*, comèdia que traduïda amb el títol *Partits pel mig* fou representada al Teatre Romea, el 9 de gener, dirigida per Esteve Polís. *Partits pel mig* fou editada per l'editorial Nereida aquest mateix any.
- 1957: Col·labora a la revista *La Jirafa*, de gener a juny.
- 1957: *El mensatge*. Obra de teatre inèdita, guanyadora del Premi TEU de la Universitat de Barcelona el 1961.
- 1957: *El raptó de Elena*. Obra teatral editada amb el títol *El nuevo rapto de Elena*. Ed. Occitània, col·lecció El Sombrero de Danton (59 pàgs.). L'obra fou representada al mateix any amb direcció de Ramon Bascompte.
- 1957-63: Col·labora al diari *Solidaridad Nacional*.
- 1958: *El mar jurat a les roques*. Teatre. Inèdit.
- 1958: *Què és evolucionar*. Drama escrit en col·laboració amb José Castillo Escalona. Estrenat al Teatre Alfabet el mateix any.
- 1958-59: Col·labora a la revista *Índice de Artes y Letras*, de Madrid.
- 1958-61: Col·labora a la revista *Corros de la Radio*.
- 1959: *El convidat a la guerra*. Teatre. Inèdit.
- 1959: *Gulliver en la luna*. Fantasia infantil escrita en col·laboració amb José Castillo Escalona. Inèdit. Aquesta obra fou estrenada al Teatre Candilejas circa 1960.
- 1959: *El mundo para arriba*. Inèdit.
- 1960: *Caperucita y la oveja feix*. Teatre. Inèdit.
- 1960: *Opacitar o caldrar*. Relat escènic. Inèdit.
- 1960: *El nou mensatge*. Obra de teatre inèdita, guanyadora del premi del TEU de la Universitat de Barcelona.
- 1960-61: Col·labora a la revista *La Pipironda*.
- 1960-65: Col·labora a la revista *Montcada*.

- 1931: Neix el 18 d'agost a Montcada i Reixac (Vallès Occidental) on el seu avi, advocat, tenia la seva residència d'estiu.
- 1936-39: Estudia successivament a les escoles Montessori, a la Ciutat Vella, i Cardoner, a Barcelona.
- 1939: La seva família s'instal·la definitivament a Montcada i Reixac.
- 1939-43: Estudis a l'escola La Salle de Montcada i Reixac.
- 1943-49: Cursa el batxillerat a l'Escola Pia del carrer Balmes, de Barcelona.
- circa 1950: Col·labora al butlletí de l'ABI (Associació Benèfica-Instructiva), al carrer de Colom, de Montcada i Reixac.
- 1951-54: Col·labora a la revista *Tertulia*.
- 1955-56: Professor d'esperanto a Montcada i Reixac.
- circa 1956: *El seu pastís de boda està servit, senyor*. Inèdit.
- 1957: *Agua y el Sr. Smith*, comèdia que traduïda amb el títol *Partits pel mig* fou representada al Teatre Romea, el 9 de gener, dirigida per Esteve Polls. *Partits pel mig* fou editada per l'editorial Nereida aquest mateix any.
- 1957: Col·labora a la revista *La Jirafa*, de gener a juny.
- 1957: *El mensaje*. Obra de teatre inèdita, guanyadora del Premi TEU de la Universitat de Barcelona el 1961.
- 1957: *El rapto de Elena*. Obra teatral editada amb el títol *El nuevo rapto de Elena*. Ed. Occitània, col·lecció El Sombre-ro de Danton (59 pàgs.). L'obra fou representada al mateix any amb direcció de Ramiro Bascompte.
- 1957-63: Col·labora al diari *Solidaridad Nacional*.
- 1958: *El mar junto a las rocas*. Teatre. Inèdit.
- 1958: *Quizás mañana...* Drama escrit en col·laboració amb José Castillo Escalona. Estrenat al Teatre Alexis el mateix any.
- 1958-59: Col·labora a la revista *Índice de Artes y Letras*, de Madrid.
- 1958-61: Col·labora a la revista *Correo de la Radio*.
- 1959: *El invitado a la fuerza*. Teatre. Inèdit.
- 1959: *Gulliver en la luna*. Fantasia infantil escrita en col·laboració amb José Castillo Escalona. Inèdit. Aquesta obra fou estrenada al Teatre Candilejas circa 1960.
- 1959: *El mundo patas arriba*. Inèdit.
- 1960: *Caperucita y la oveja feroz*. Teatre. Inèdit.
- 1960: *Opositor a cadáver*. Relat escènic. Inèdit.
- 1960: *El nuevo mensaje*. Obra de teatre inèdita, guanyadora del premi del TEU de la Universitat de Barcelona.
- 1960-61: Col·labora a la revista *La Pipironda*.
- 1960-65: Col·labora a la revista *Moncada*.

- 1960-68: Inicia de manera sistemàtica les seves investigacions sobre teatre als arxius i hemeroteques de Barcelona. (Aquestes investigacions van ser més intenses entre 1960 i 1968).
- 1960-85: Participació en nombrosos congressos: de l'Associació Internacional de Crítics de Teatre, de l'Associació Internacional de Biblioteques i Museus de l'Art de l'Espectacle; pren part en els encontres celebrats arran del Festival de les Arts Tradicionals, de Rennes, de les Incontrazione de Palermo, de les II Jornades de Teatre Clàssic Espanyol d'Almagro; és fundador i membre de l'Associació Internacional de Semiologia de l'Espectacle que celebrà el seu primer congrés a Brussel·les el 1981, de l'Escola Internacional d'Antropologia, amb seu a Bonn; membre de l'ICA (Institut Català d'Antropologia). Una tal participació s'ha traduït en ponències i conferències: a la Biennale de Venècia, a les universitats de Palerm, Tolosa de Llenguadoc, Madrid, etc.
- 1961: Funda l'Editorial Trimer amb Josep M. Mas i Godayol. Inicia la col·lecció *Temas de hoy*.
- 1961-85: A part de les col·laboracions assídues de crítica o d'assaig a la majoria de les publicacions especialitzades del país, escriu per a altres revistes catalanes com *Presència*, *Universidad 61*, *Oriflama*, *Tele-estel*, *Perspectiva escolar*, *L'Avenç*, etc. També col·labora en revistes estrangeres com *Information du spectacle* i *Obliques* de París, *Il drama* i *Biblioteca teatrale* de Roma, *Sipario* de Milà, *The New International Drama* de Nova York, *Cahiers Théâtre Louvain*, de la Universitat de Lovaina, *Annuaire International du Théâtre* de l'Associació de Crítics de Teatre publicat a Varsòvia.
- 1962: *Los inventos, de la piedra tallada al propulsor atómico*, Ed. Bruguera, 291 pàgs.
- 1962: *Los dictadores, de Calígula a Hitler*, Ed. Trimer, 157 pàgs.
- 1962: *El hombre*, Ed. Bruguera (2a. edició, 1966; 3a. edició, 1972), 350 pàgs.
- 1962: *Australia*. Publicada sota el pseudònim «Royal Curtis». Ed. Plaza y Janés.
- 1962-68; Fundador de la Peña Ajedrez Moncada; n'és el primer jugador en aquests anys. Més endavant freqüenta el Club Ajedrez Tívoli de Barcelona, amb el qual guanya diversos premis.
- 1963: *Cleopatra*. Publicada sota el pseudònim «Arno G. Milne». Ed. Bruguera, 191 pàgs.

- 1963: Funda l'Editorial Occitània amb Mercè Lloret i Joaquim Montesinos. Crea la col·lecció *El Sombrero de Danton*, que surt també en català amb el nom de *El Barret de Danton*.
- 1963: *La reconquesta del paraíso*, Ed. Trimer, col·lecció *Temas de Hoy*, 188 pàgs.
- 1963: *La Costa Brava, de Blanes a Port-Bou*, Ed. Bruguera, 158 pàgs.
- 1963-64: Assisteix a les classes de català impartides per Max Cahner.
- 1964: *Pobre burgès!* Teatre. Inèdit.
- 1964: *Llibre d'hores*. Contes inèdits.
- 1964: *Aquesta terra*. Obra de teatre inèdita. Premi Ignasi Iglésias 1965 en els Jocs Florals celebrats a París. Estrenada el mateix any a Tolosa del Llenguadoc.
- 1965: *El cuerpo humano*, Ed. Bruguera, 3a. edició, 1972, 324 pàgs.
- 1965-69: Professor de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.
- 1965-77: Col·labora a la revista *Tretzevents (L'Infantil)*.
- 1966: *El baile español*, Ed. Planeta.
- 1966: *Simfonia americana*. Obra en un acte en vers i en prosa. Estrenada poc després a La Cova del Drac pel Teatre de Prop.
- 1966: *Història del teatre universal*, Ed. Bruguera, 109 pàgs.
- 1966-70: Assisteix a les classes de literatura catalana impartides per Joaquim Molas als Estudis Universitaris Catalans de l'Institut d'Estudis Catalans.
- 1966-85: Col·labora a la revista *Serra d'Or*.
- 1966-85: Forma part de la gran majoria de jurats de premis de teatre Oriflamma Aventura, Premi Josep M. de Sagarra, Premi de la crítica de *Serra d'Or*, Premi Ciutat de Granollers, Premi Penya Joan Santamaria, Premi Ciutat d'Alcoi, Premi Ciutat de Sabadell, Premi *Cavall Fort*, Premi Josep M. Arnau d'Arenys de Mar, Premi Ignasi Iglésias, Premi Joan Crexells, I Campanya de Teatre de la Caixa de Pensions, Premi Sociedad General de Autores de España i Premi Eduard Escalante.
- 1967: *Juegos de manos*, Ed. Toray, 1967.
- 1967: *Sainets de la vida picaresca (1800-1868)*. Llibre confegit amb alguns dels textos incorporats a *Balades del clam i de la fam*. Pròleg i edició. Dins *Antologia Catalana*, núm. 33.
- 1967: *Balades del clam i de la fam*. (Recull de textos de la primera meitat del segle XIX, alguns dels quals procedeixen de *Sainets de la vida picaresca 1800-1868*). Espectacle estre-

- nat per la Companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual a la Cúpula del Coliseum, el 27 de juny, amb direcció de Josep-Anton Codina.
- 1967: *Catalans terres enllà*, Ed. Bruguera, 290 pàgs.
- 1967: *La font de bones gràcies*. Traducció de l'occità del llibre de Léon Cordas. Ed. Occitània, col·lecció El Barret de Danton, núm. 7, 65 pàgs.
- 1968: Víctor Balaguer, *Les esposalles de la morta/Raig de lluna*. Pròleg i edició. Ed. 62, col·lecció Antologia Catalana, núm. 38.
- 1968: *Teatre de Sartre*. Pròleg. Ed. Aymà, Quaderns de Teatre, núm. 21.
- 1968: Participa en el VI Curs Internacional d'Història del Teatre a Venècia, organitzat per l'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatral, pertanyent a l'International Federation for Theatre Research.
- 1968-74: Recorre tot Catalunya a fi de promoure l'organització d'una xarxa de grups independents, tasca que culminà en la celebració de diverses assemblees i que es concretà en el funcionament de circuits més o menys estables. Citem l'Assemblea de Torrelles de Llobregat (1968), de Terrassa (1969) on assistiren 60 delegats de grups, Mataró (1969), Reus (1970), etc. Això anà acompanyat de conferències, col·loquis, taules rodones, etc.
- 1969: *La gata Cristy*. Comèdia musical. Escrita en col·laboració amb José Castillo Escalona. Música de Josep Freixas. Estrenada a la Unió Cooperativista de Barcelona el 1969.
- 1969: Apel·les Mestres, *Gaziell/Els sense cor*. Pròleg i edició. Edicions 62, col·lecció Antologia Catalana, núm. 48.
- 1969: Àngel Guimerà, *L'Aranya*, Ed. 62, col·lecció Antologia Catalana, núm. 58.
- 1969: *Teatre Català d'Agitació Política*, Edicions 62, Llibres a l'abast, 74, 315 pàgs.
- 1969-70: Col·labora a la revista *Cavall Fort*.
- 1969-85: Col·labora en diverses enciclopèdies i anuaris: *Gran Enciclopèdia Catalana*, *Enciclopèdia Espasa*, *Enciclopèdia Larousse* (edició castellana), *Enciclopèdia Labor*, *Diccionari de Literatura Catalana*, *Catalunya dia a dia*, *El año literario*, etc.
- 1970: Frederic Soler, *Els herois i les grandeses*. Pròleg i edició. Ed. 62, col·lecció Antologia Catalana, núm. 60.
- 1970-71: Assessor d'espais dramàtics al circuit català de TVE.
- 1970-77: Cap del Departament de Teatre de la Universitat Catalana d'Estiu a Prada.

- 1970-78: S'encarrega de diverses emissions de ràdio (Radio Nacional).
- 1970-85: Fundador i director de la col·lecció *El Galliner* (Llibres de l'Escorpí/Teatre), Edicions 62.
- 1971: *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà. Estrena de la seva adaptació al Teatre Poliorama amb direcció de Ricard Salvat el 14 de gener.
- 1971: Adaptacions per a TVE de *Nausica*, de Joan Maragall, *Baldirona*, d'Àngel Guimerà, i de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, entre altres.
- 1971: Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, Edicions 62, Llibres a l'abast, 91, 265 pàgs. Obra guanyadora del premi Antoni de Bofarull del Centre de Lectura de Reus (1970).
- 1971: *Entre Catalunya i Aragó (Viatge per la frontera de la llengua)*, Ed. Selecta, 241 pàgs.
- 1971-85: Director de la revista *Estudios Escénicos* de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, revista que s'ha convertit en *Estudis Escènics* a partir del setembre de 1980.
- 1972: *A l'Àfrica, minyons!* (Recull de textos del segle XIX que fan al·lusió a la campanya del Marroc de 1859). Palma de Mallorca, Ed. Moll, Biblioteca Raixa, 217 pàgs. El llibre inclou el text teatral *Francesos, liberals i trabucaires*, que s'estrenarà més endavant.
- 1972: *Aproximació a la història del teatre català modern*, Ed. Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, 322 pàgs.
- 1972-73: Col·labora a la revista *Primer Acto*.
- 1972-74: Col·labora al diari *El Correo Catalán*.
- 1972-74: Col·labora a la revista *Yorick*.
- 1972-85: Membre de la Junta Consultiva de l'associació Òmnium Cultural.
- 1973: Col·labora a la *Guia de Literatura Catalana Contemporània*, Edicions 62.
- 1973: *Introducció al llenguatge teatral*, Edicions 62, 109 pàgs.
- 1973: Joan Brossa, *Teatre Complet, I. Poesia escènica (1945-1954)*, Pròleg. Ed. 62.
- 1973-77: Col·labora a la revista *Destino*.
- 1974: Joan Oliver, *Teatre original. Obres completes, 2. Pròleg*. Ed. Proa.
- 1974: *Gigantes de la pintura*, Barcelona, Ed. Bruguera, 305 pàgs.
- 1974-76: Col·labora al *Diaride Barcelona*.
- 1974-79: Col·labora a la revista *Els Marges*.

- 1975: Es llicencia en Arts Dramàtiques per poder continuar exercint a l'Institut del Teatre.
- 1975: Ezequiel Vigués «Didó», *Teatre de putxinellis*. Pròleg. Institut del Teatre/Edicions 62, Monografies de Teatre, núm. 2.
- 1975: *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Ed. Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, 304 pàgs.
- 1975-85: Dirigeix la col·lecció Monografies de Teatre, de l'Institut del Teatre de Barcelona.
- 1976: *Infants, quissos i mixetes*. (Recull de contes). Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 143 pàgs, 2a. edició, 1982.
- 1976: *El teatre o la vida*, Ed. Galba, col·lecció Punts de referència, 206 pàgs.
- 1976: *Cavallers, dracs i dimonis*. (Fotografies de Pau Barceló). Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 263 pàgs.
- 1976: *Francesos, liberals i trabucaires*. Obra de teatre estrenada pel Sindicat d'Actors i Directors al teatre Grec de Barcelona.
- 1976: *De l'Off Barcelona a l'acció comarcal*, Publicacions de l'Institut del Teatre/Edicions 62, Monografies de Teatre, núm. 6, 165 pàgs.
- 1976-78: Col·labora al diari *Avui*.
- 1976-82: Col·labora a la revista *Pipirijaina*.
- 1977-78: Té a càrrec seu diverses emissions de ràdio de periodicitat diària comentant els espectacles teatrals i les festes populars parateatrals.
- 1978: *Història del teatre català*, Ed. Millà, 363 pàgs.
- 1978: Forma part de la Junta d'Activitats de la Fundació Miró, amb especial dedicació a les activitats de teatre. (Setmana Internacional del Mim, 1978).
- 1979: *Sainets del segle XIX*. Pròleg i Edició. Edicions 62/«La Caixa», MOLC, 13.
- 1979: Col·labora al diari *El Noticiero Universal*, del mes de març al mes de maig.
- 1979: *Iconologia de l'espectacle*, Edicions 62, Llibres a l'abast, 189 pàgs.
- 1979: *Tradicions, mites i creences dels catalans*. (Fotografies de Jordi Gumí). Edicions 62, 278 pàgs.
- 1979: Per al circuit català de Televisió Espanyola escriu el guió d'una *Història del Teatre Català*, en 13 capítols, que roman inèdita.
- 1979-85: Dirigeix la Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre/

- Ed. Bruguera. Fins al núm. 28 els pròlegs d'aquesta col·lecció han estat redactats pel mateix Xavier Fàbregas.
- 1980: Dicta un gran nombre de cursos especialitzats, com per exemple Els Corrents del Teatre Contemporani, a la Universitat Autònoma de Barcelona.
- 1980: És nomenat Cap del Servei de Teatre i Cinematografia del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, càrrec del qual dimiteix voluntàriament el setembre de 1981, per reintegrar-se a les seves tasques a l'Institut del Teatre.
- 1980: *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, Ed. Millà, 293 pàgs.
- 1980: Forma part de la Comissió Organitzadora de la Campanya Grec-80, de l'Ajuntament de Barcelona. És també col·laborador en l'organització de diversos festivals de teatre: Festival Internacional de Titelles de Barcelona, Festival Internacional de Porto, Festival Internacional de Palerm, Festival de les Arts Tradicionals de Rennes, etc.
- 1981-85: Forma part de la Junta Directiva de l'Ateneu Barcelonès.
- 1981-85: Assessor de la col·lecció La Descoberta. Ed. La Magrana.
- 1982: «Del Rito a la Acció Dramàtica», curs de deu sessions sobre semiologia de l'espectacle impartit a la Universitat de Granada.
- 1982: *Teatre modernista*. Pròleg i edició. Ed. 62/«La Caixa», MOLC, 77.
- 1982: *De la cuina al menjador*, Edicions de La Magrana, 181 pàgs.
- 1982: *L'encalç*. (Novel·la). Edicions La Magrana, col·lecció L'Esparver, 142 pàgs.
- 1982: *Europa, Europa!* Llibre de viatges. Edicions 62, Cara i Creu, 201 pàgs.
- 1982: *El fons ritual de la vida quotidiana*, Edicions 62, Llibres a l'abast, 251 pàgs. V Premi Xarxa d'Assaig.
- 1982-83: Col·labora al periòdic *La Hoja del Lunes*.
- 1982-85: Col·labora al diari *La Vanguardia*.
- 1983: *El llibre de les bèsties, zoologia fantàstica catalana*. (Fotografies de Jordi Gumí). Edicions 62, 280 pàgs.
- 1983-85: Dirigeix la col·lecció Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre de Barcelona.
- 1983-85: Col·labora a la revista *El Público*.
- 1984: Forma part del consell directiu d'*Història de la Literatura Catalana*, Edicions 62/Orbis.

- 1984-85: Col·labora a la *Història de la Literatura Catalana*, Orbis/Edicions 62.
- 1985: Forma part del consell de direcció i de redacció de la revista *Ateneu*.
- 1985: El 10 de setembre és sorprès per una crisi cardíaca a Palerm (Sicília).
- 1986: Apareixen les col·laboracions a la *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona, Ed. Ariel, volum VII: pàgs. 291-363 i 543-604, volum VIII: pàgs. 54-69.
- 1986: Col·labora en el llibre *Barcelone* amb els articles: «Albert Vidal, un homme en cage» i «Els Comediants par eux-mêmes», París, Autrement Editions, pàgs. 262-267.
- 1986: Col·labora en el llibre *La Renaixença*, Publicacions de l'Abadia l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Milà i Fontanals, núm. 4, pàgs. 61-75.
- 1987: *Les arrels llegendàries de Catalunya*. Pròleg de Jordi Sarsanedas. Barcelona, Edicions de La Magrana, col·lecció Els Orígens, 20, 359 pàgs.
- 1987: *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà. Adaptació de Xavier Fàbregas. Introducció de Josep Maria Benet i Jornet. Edicions 62, Els llibres de l'Escorpí, col·lecció El Galliner, núm. 100, 197 pàgs.
- 1987: *El fons ritual de la vida quotidiana*, Edicions 62, Llibres a l'abast, 252 pàgs. Premi Xarxa d'Assaig, 1981 (segona edició).
- Teatre en viu (1969-1972)*. Aplec de crítiques d'en Xavier Fàbregas a *Serra d'Or*. Llibre a cura de Maryse Badiou. Introducció de Jaume Melendres. Publicacions de l'Institut del Teatre/Edicions 62, Col·lecció Monografies de Teatre, 279 pàgs.

En preparació:

Teatre en viu (1973-1976). Aplec de crítiques d'en Xavier Fàbregas a *Serra d'Or*, *Diari de Barcelona* i *Destino*. Llibre a cura de Maryse Badiou. Introducció d'Antoni Bartomeus. Publicacions de l'Institut del Teatre, col·lecció Monografies de Teatre.

Bibliografia d'en Xavier Fàbregas. A cura de Maryse Badiou.

Teatro italiano contemporaneo visto da un critico straniero (títol provisional). Recull de crítiques d'en Xavier Fàbregas sobre el teatre italià contemporani. Treball a cura de Maryse Badiou. Publicació del Teatro Libero del Laboratorio Teatrale Universitario di Palermo.

SUMARI

Joan-Anton BENACH	
Introducció	5
Un investigador en temps de crisi (Xavier Fàbregas vist per Joaquim Molas)	9
Enric GALLÉN	
Xavier Fàbregas, historiador del teatre català	25
Joaquim VILÀ i FOLCH	
L'observador implacable: vint anys de teatre català	43
Àlex BROCH	
El teatre, la festa, el mite, el ritual quotidià	69
Maryse BADIOU	
Xavier Fàbregas, crític teatral, o l'estratègia del jugador d'escacs	103
Joan-Anton BENACH	
Fàbregas: la necessitat de lluitar, la vocació de saber (aproximació a un compromís intel·lectual)	125
Josep M. BENET i JORNET	
Fàbregas, autor teatral	151
Hermann BONNÍN	
L'obra de Xavier Fàbregas a l'Institut del Teatre	167
Rodolf SIRERA	
Xavier Fàbregas i el teatre valencià entre els dos pròlegs a l' <i>Homenatge a Florentí Montfort</i>	183
Feliu FORMOSA	
Xavier Fàbregas o la necessitat d'un activisme	193
APÈNDIX	
Eugenio BARBA	
Record d'en Xavier	205
Julio CARDOSO	
Un català de perspectives universalistes.	207
Ricardo DOMÉNECH	
Record de Xavier Fàbregas	209
Françoise GRÜND	
La sensibilitat de la passió.	211
Lia i Beno MAZZONE	
Xavier, l'excepció	213
José MONLEÓN	
Xavier Fàbregas, investigació i acció	215
Frédéric SERRALTA	
Xavier Fàbregas i la universitat de Toulouse-Le Mirail	219
Ossia TRILLING	
Un rar exemple de crític objectiu	221
Maryse BADIOU	
Xavier Fàbregas, dades bibliogràfiques	223