
EL TEATRE CATALÀ A BUENOS AIRES (1939-1975)

THE CATALAN THEATER IN BUENOS AIRES (1939-1975)

MONTSERRAT BACARDÍ

Institut d'Estudis Catalans - Universitat Autònoma de Barcelona
montserrat.bacardi@uab.cat

FRANCESC FOGUET

Universitat Autònoma de Barcelona
francesc.foguet@uab.cat

Resum: Probablement en cap altra ciutat de l'emigració econòmica i de l'exili polític catalans no va florir tant el teatre com a Buenos Aires. L'afecció manifestada al començament del segle xx va consolidar-se a partir del 1939, en arribar a la ciutat una important fornada d'expatriats a causa de la pèrdua de la guerra i de la dictadura franquista. Les noves generacions sí, d'una banda, van seguir les petges dels antecessors, amb una clara preferència pel teatre «clàssic» català (des de Frederic Soler o Àngel Guimerà fins a Santiago Rusiñol o Josep Maria de Sagarra), de l'altra, hi van aportar saba fresca, amb la incorporació de veus renovadores que de vegades amb prou feines aconseguien d'estrenar a Catalunya (Xavier Benguerel, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Oliver o Manuel de Pedrolo). No tan sols es tractava de fer obra cultural (i, de passada, d'apaivagar l'enyorança del públic), sinó també de fer obra patriòtica: de rescabalar-se mínimament de les limitacions que el règim de Franco imposava al país.

Paraules clau: teatre català, exili, literatura catalana a l'Argentina, Casal de Catalunya de Buenos Aires, Obra Cultural Catalana.

Abstract: There is probably no other city of Catalan economic migrants and political exiles in the world in which theatre flourished as much as it did in Buenos Aires. The love for theatre shown at the beginning of the twentieth century started to peak from 1939 when a large number of expatriates arrived in the city as a result of the war and the Franco dictatorship. The new

generations, on the one hand, followed the footsteps of their predecessors with a clear preference for «classical» Catalan theatre (from Frederic Soler or Àngel Guimerà to Santiago Rusiñol and Josep Maria de Sagarra), but on the other brought a new taste to the thespian world with the incorporation of restorative voices which had sometimes scarcely been heard in Catalonia (Xavier Benguerel, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Oliver and Manuel de Pedrolo). This was not only a question of presenting cultural pieces (and, in doing so assuaging public nostalgia) but also of offering patriotic works and minimally compensating for the limits that the Franco regime had imposed on the country.

Key words: Catalan theater, exile, Catalan literature in Argentina, Casal de Catalunya de Buenos Aires, Obra Cultural Catalana.



1. LES CIRCUMSTÀNCIES

Ha estat prou repetit que l'Argentina no fou un país d'acollida massiva d'exiliats de la dictadura franquista. Els que hi van poder recalar, si al·legaven algun parentiu, van beneficiar-se d'un terreny assaonat de molts anys d'activitat cultural i patriòtica. D'ençà de la segona meitat del segle XIX, que s'hi va fundar la primera institució catalana —el Montepio de Montserrat, el 1857—, els catalans que van acudir-hi a la recerca de l'anhelada fortuna s'havien organitzat per mitjà de diversos centres recreatius: el Club Català (1877), el Centre Català (1886) o el Casal Català (1908). Igualment, havien fundat alguns periòdics, com *L'Aureneta* (el 1876, el primer d'Amèrica del Sud), i, des del 1908, havien celebrat gairebé cada any festes de Jocs Florals. A l'Argentina d'abans de la guerra, hi van dur a terme i hi van publicar una part substancial de la seva obra escriptors com Gràcia Bassa (que solia firmar *Gràcia B. de Llorenç*), Enric Martí i Muntaner, Hipòlit Nadal i Mallol o Jeroni Zanné. En concret, Buenos Aires «va ser la capital americana que, en les darreres dècades del segle XIX i primeres del XX, va comptar amb una colònia catalana més potent en el doble sentit demogràfic i econòmic i que, per tant, va comptar amb un tram cultural més sòlid» (Molas 2010: 132).

La guerra i els efectes de la guerra del 1936 no van passar inadvertits per a les colònies de l'emigració argentina, ja aleshores un pèl desnerides. Les vicissituds quotidianes dels tres anys de conflagració bèl·lica van ser observades amb una gran expectació, com testimonien *Catalunya* i *Ressorgiment* —les dues grans revistes de la diàspora catalana publicades a Buenos Aires (Castells 1991; Fernández 2009; Bacardí 2017)—, i van aflorar iniciatives diverses d'ajuda al poble català —entre les més possibilistes, les del Comitè Llibertat (Lucci 2009).

La victòria del general Franco va propiciar l'arribada de nous expatriats, ara no per raons econòmiques, sinó polítiques. En comparació amb altres països (França, Mèxic o Xile), fou un grup reduït, però amb una conscienciació cívica remarcable; no debades, en termes generals, «l'òptica dels exiliats esdevenia messiànica: ells s'enduien Catalunya» (Manent 1989: 15). Els primers coneguts devien ser Joan i Pere Coromines. El dibuixant i caricaturista Andreu Dameson va poder tornar-hi perquè abans de la guerra hi havia desenvolupat una activitat professional destacada. Gràcies al prestigi de la seva trajectòria o al reclam de familiars i persones influents, també hi van fer cap la soprano Conxita Badia, l'editor Antoni López i Llausàs, l'escriptor i alt funcionari de la Generalitat Pere Mas i Perera, l'editor i crític d'art Joan Merli, el músic Jaume Pahissa, el polític Manuel Serra i Moret i la seva muller, l'escriptora Sara Llorens, o dos joves combatents lletraferits que després van interessar-se pel teatre: Francesc Arnó i Joan Bas i Colomer. De seguida van posar-se a disposició de les necessitats dels antics residents i van col·laborar-hi en funció de les aptituds personals.

De primer, van haver d'afrontar l'esclat d'un conflicte arrelat des de feia una colla d'anys: l'existència de dues institucions, el Centre Català i el Casal Català, que complien si fa no fa les mateixes funcions, per bé que amb tarannàs força distints: mentre que el primer va vertebrar-se essencialment com a club social, el segon, que també ho era, va posar en relleu el compromís catalanista. El trasbals de la guerra va precipitar el procés de fusió de les dues entitats, el 1940, en el nou —i encara vigent— Casal de Catalunya, que va emprendre una de les etapes més intenses d'activitat cultural i institucional de l'exili argentí (Fernández 2009: 5).

Al Casal Català l'afecció pel teatre provenia dels mateixos orígens (Carbó 1995). El principal factòtum, Josep Lleonart i Nart, havia dirigit a Barcelona algunes representacions d'autors catalans i estrangers en les reputades sessions de l'Agrupació Avenir. Així, tot just fundat el Casal, el juny de 1908, va presentar-se en societat amb la posada en escena de *La mare*, de Santiago Rusiñol, al gran teatre Victoria. Poc després, l'estada del dramaturg a Buenos Aires, el 1910, va constituir un èxit personal i una fita col·lectiva (Lluís i Vidal Folch 2010). Les representacions no van deixar de succeir-se fins a la guerra, sobretot les temporades que el Casal, amb seus diferents, allotjava una sala de teatre dins el mateix edifici. S'hi podien veure obres dels dramaturgs clàssics i contemporanis que triomfaven a Catalunya (Avel·lí Artís i Balaguer, Adrià Gual, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Apel·les Mestres, Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer, Santiago Rusiñol, Josep Maria de Sagarra o Frederic Soler) i, escadusserament, algunes obres traduïdes molt populars arreu (de Goldoni o d'Ibsen) (Arbonès 1976).

Segons el record de Fivaller Seras, net i fill d'actors (la mare, Concepció Lleonart, va formar part del quadre escènic més de seixanta anys), el teatre exercia de pal de paller de la vida casalenca —de la vida catalana de la ciutat—:

El Casal Català va centrar bona part de la seva vida al voltant del teatre, potser com cap altra entitat de l'emigració i de l'exili. Invariablement, el tercer dissabte de cada mes (excepte durant la temporada estival) es representava una obra, cada mes diferent. [...] El teatre era l'activitat social preeminent del Casal, la que agrupava un major nombre de socis, no tan sols el dia de les representacions, sinó en els in comptables assaigs i tasques d'escenografia que comportava. (Bacardí 2009a: 19)

Així doncs, no ens ha de sorprendre que el 1976 Jordi Arbonès ja afirmés amb rotunditat que «el país on han existit més quadres escènics, i on les activitats teatrals han assolit un grau més alt de qualitat i vitalitat, és la República Argentina» (Arbonès 1976: 169). Asseveració que força anys després era refermada i circumscrita per M. Cristina Gibert: «Buenos Aires és, amb escreix, la ciutat americana on s'ha fet més teatre en català durant el període 1939-1975» (Gibert 1997: 50), i, més recentment, per Francesc Foguet (2016: 80).

És evident que ens referim a teatre amateur, teatre d'afecionats que, tanmateix, sovint adquiria unes dosis de «professionalitat» indiscutibles, poc comparables, potser, amb les modestes representacions característiques de l'emigració i de l'exili (amb totes les excepcions que calgui). Ho corrobora el fet que al Casal de Catalunya de la llarga postguerra s'hi estrenessin obres de dramaturgs desterrats (Joan Bas i Colomer, Eugeni Judàs o Núria Ripoll) o s'hi traduïssin expressament peces de la dramaturgia universal contemporània (Fernando Arrabal, Bertolt Brecht, Roberto Cossa, Guilherme Figueiredo, Max Frisch, Eugène Ionesco, Somerset Maugham, Arthur Miller, Marcel Pagnol o Tennessee Williams). A aquesta efervescència, i fins renovació del repertori teatral, hi va contribuir la nova fornada de l'emigració econòmica que va originar-se en el tombant de la dècada dels quaranta i cinquanta (Ignasi Almirall, Pere Andrés, Jordi Arbonès, Francesc Pedrol, Carles Puig o els germans Florentí i Pura Villaverde). En part, alguns foren responsables del sorgiment del Grup Joventut Catalana (1952) i, després, d'Obra Cultural Catalana (1966), agrupacions que, en major o menor mesura, també van dedicar un espai al teatre.

Fins fa poc aquest enorme esforç no havia estat gaire reconegut, ni tampoc havia estat estudiat sistemàticament. En els balanços i càlculs de la literatura publicada a l'exili no hi compta: «cau fora del nostre àmbit la recopilació dels grups teatrals i la xifra de representacions i els autors de més èxit, que [...] donaven vida i colorit als actes de les colònies catalanes» (Manent 1989: 215; cf. Manent 1993). Així, en el precoç estudi sobre *La literatura catalana en el destierro*, Manuel Andújar ja advertia de «la ausencia casi completa de aportaciones teatrales y ensayísticas», per la qual cosa els qualificava de «géneros en decadencia» (Andújar 1949: 38). És clar que, per la seva naturalesa, el teatre català de l'exili difícilment podia anhelar res més que no fossin les representacions casalenques. La «doble vida» que, segons Andújar (1949: 9), es veien

obligats a dur els escriptors catalans, isolats en la llengua pròpia, es feia especialment tangible. En tot cas, caldria recuperar, en la mesura que sigui possible, el llegat centenari d'aquestes representacions: localitzar-ne els textos, inventariar-los i editar els inèdits de vàlua literària manifesta.

2. EL SENTIT

La programació regular de teatre català a Buenos Aires després de la derrota republicana de 1939 prenia un sentit molt diàfan: fer obra cultural i patriòtica (Foguet 2016: 80-86). La Secció d'Art Escènic del Casal de Catalunya va convertir-se en un potent focus social dels catalans exiliats. Els responsables van insistir, ben d'hora, en la necessitat de multiplicar l'activitat teatral amb l'escenificació d'obres de la dramaturgia clàssica i moderna en el seu mateix espai, però també a fora, en els teatres públics, a fi d'atreure la col·lectivitat catalana al flagrant nou casal (Rigau & Llimós 1939). A l'exili, a despit de tot, els catalans de Buenos Aires tenien el privilegi de poder gaudir sense coartacions de les manifestacions artístiques que s'oferien al centre, i àdhuc de rebre l'escalf de grans noms com ara Conxita Badia, Pau Casals, Jaume Pahissa o Margarida Xirgu, que algun cop hi havien fet acte de presència (Subirats 1939). El teatre a l'exili adquiria, així, un doble paper de suplència cultural: d'una banda, feia possible prendre el relleu a una escena que, en el territori natural, era prohibida o censurada per la dictadura franquista i, de l'altra, reunia els vells i els nous exiliats en un espai de sociabilitat —transversal i suprapartidista— que adoptava també la funció de rearmament ideològic i cultural.

La fusió de les dues entitats històriques de la cultura exiliada a Buenos Aires en una de sola, el Casal de Catalunya, juntament amb l'arribada de nous efectius de l'exili polític, eren un incentiu immillorable per a reactivar les activitats culturals i, específicament, teatrals de la nova entitat. Com indicava el director de la revista *Ressorgiment*, Hipòlit Nadal i Mallol (1940: 4577), el teatre esdevenia una de les accions més valuoses de l'esperit català per a mantenir viu el patriotisme dels exiliats. Talment com en altres latituds —per exemple, a Tolosa de Llenguadoc o a la ciutat de Mèxic—, a la capital argentina planava la consciència que el teatre constituïa un àmbit ideal per a preservar la catalanitat i revifar la flama d'una cultura perseguida. Cal tenir en compte que, fins al 1946, als Països Catalans, el teatre en llengua catalana era prohibit i que, a partir d'aleshores, va ser sotmès a una censura fèrria (Feldman & Foguet 2016). En conseqüència, i malgrat les dificultats, només a l'exili es podia fer teatre en català amb llibertat.

Al Casal de Catalunya l'activitat escènica gaudia d'un important estol d'aficionats, deutor de la llarga trajectòria del Casal Català. La nova etapa que s'obria havia de permetre aixecar el llistó de l'exigència artística, amb més cura en l'escenificació de les obres i un repartiment més adequat de les responsabilitats dels membres de l'equip (Nadal i Mallol 1940: 4577). Calia, naturalment, implicar més el públic perquè assistís als espectacles i garantís que la temporada fos al més lluïda i reeixida possible. Aquestes bones intencions no es van concretar en la represa de les activitats teatrals el 1940. Ho palesa la tria de les primeres obres d'aquesta nova etapa: *Comèdia d'amor* de Pompeu Crehuet, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* d'Amichatis i *Màntua o Les delícies de la llar* de Maurice Hennequin, per esmentar-ne només les dels anys 1940-1941. El crític Jordi Casanova (1941: 4964), pseudònim de Josep Cabré, va constatar que el quadre escènic del Casal no deixava un bon record i va proposar que, com en els orígens, mirés de centrar-se en el millor repertori clàssic i modern, i apostés per un rigor artístic més gran en la tria i l'escenificació de les obres. Aquesta fou l'eterna cançó de l'enfadós dels comentaristes i recensors respecte del continuisme obstinat de la programació del Casal de Catalunya.

Des de les pàgines de *Ressorgiment* s'insistia sovint en la necessitat de dignificar l'activitat teatral perquè mereixés ser emblemàtica de la col·lectivitat catalana radicada a Buenos Aires. Una de les veus més insistents fou la de Nadal i Mallol, que, en aquest sentit, propugnava que el teatre no tan sols fos una «manifestació de bon gust», sinó que també exercís una «funció educadora». Alliberat del jou empresarial, el que es representava al Casal de Catalunya podia atènyer un nivell qualitatiu i educatiu, capaç d'eixamplar la base cultural del conjunt dels socis. El moment històric ho reclamava:

ara que la nostra pàtria està sotmesa a la més gran opressió de la seva història, que no li són respectats els valors culturals que ha anat atresorant al llarg dels segles; ara que el nostre idioma és proscrit de l'aula, del teatre, de la premsa, i de tots els llocs on senyorejava com a idioma propi dels fills del país; ara, repetim, que tota la nostra cultura i el nostre esperit sofreixen com mai els efectes de la barbàrie, és quan nosaltres els catalans que ens trobem a l'estranger i, per aquesta circumstància especial, podem vetllar per al manteniment del nostre patrimoni espiritual, és quan hem de posar més cura que la nostra actuació es basi en una constant i pràctica preocupació de servir la cultura catalana, una de les més belles manifestacions de la qual és el teatre. (Nadal i Mallol 1942: 5020)

La urgència d'una renovació dels repertoris de la Secció d'Art Escènic del Casal de Catalunya ja s'apuntava en la dècada dels quaranta, quan es demanava tímidament que s'estrenés alguna obra nova de dramaturgs joves o de consagrats que havien persistit a continuar escrivint en català. Tanmateix, tot fa pensar que, en general, el públic casalenc no estava per gaires novetats: s'acontentava amb els clàssics de sempre i amb un teatre bàsicament lucratiu i lleuger. Les funcions constituïen un punt de trobada

festiu, un parèntesi de distensió en les lluites polítiques i les penúries quotidianes que permetia de reunir els connacionals (en algun cas, també els no socis i els argentins). L'humor ho feia tot més agradable. Les preferències dels espectadors s'avenien poc amb els propòsits culturals i patriòtics dels qui propugnaven que el teatre esdevingués una de les expressions identificadores dels catalans de Buenos Aires.

En tot cas, al marge del repertori, cada representació de la tradició pròpia que es duia a terme al Casal de Catalunya contribuïa al manteniment d'una baula d'enllaç per al dia del retorn de l'activitat dramàtica en la pàtria sotmesa. Nadal i Mallol insistia a reivindicar que el teatre era un dels mitjans més importants per a l'expansió de la cultura nacional, especialment pel fet que en terres catalanes era prohibit o censurat, de manera que calia estimular «els escriptors en exili a fi que es lliuressin a la producció d'obres teatrals i tenir així una reserva a punt per al dia del retorn o aquell en què fos possible representar obres catalanes a Catalunya» (Nadal i Mallol 1947: 5961).

Malgrat això, les circumstàncies que es vivien a l'exili argentí obligaven els responsables de la secció del Casal a contemporitzar i a rebaixar plantejaments. Així s'explica que més d'una temporada programessin algunes obres en castellà en traduccions de poca volada d'abans de la guerra. Una decisió que va aixecar les crítiques d'alguns socis que van exigir que es programés en exclusiva teatre català i se'n divulgessin les obres més rellevants (Anònim 1951: 6788). Entre els dramaturgs més ben valorats, dos noms són recurrents: Àngel Guimerà, un dels més representats a Buenos Aires en tant que clàssic indiscutible, i Josep Maria de Sagarra, autor estel·lar per al públic casalenc. Del primer, el Casal de Catalunya va presentar *Terra baixa* en una funció extraordinària que va tenir lloc el 26 de maig de 1947 al teatre Presidente Alvear, la qual va aplegar molta població catalana refugiada a l'Argentina. Del segon, la Secció d'Art Escènic va estrenar una peça —i, de vegades, més d'una— per temporada. La febre sagarriana viscuda a Catalunya a la postguerra va percutir en els escenaris de l'exili, on els públics trasplantats podien recordar les grans estrenes del Sagarra d'entreguerres i recrear-se en l'emotivitat a flor de pell que destil·laven les seves obres.

A la dècada dels cinquanta, els cenacles culturals, amatents a la represa que es produïa a l'interior, van requerir amb més insistència una actualització dels repertoris que permetés de fer conèixer obres noves, escrites sota la dictadura. Arribats als anys seixanta, la pèrdua de vibració «patriòtica» de les manifestacions culturals catalanes en terres argentines no va afectar gaire l'àmbit del teatre, que va viure una revifalla a causa de l'aportació de socis més joves, il·lusionats i al corrent de les innovacions estètiques introduïdes, sobretot, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) i els corrents dramàtics més moderns. Això no obstant, l'abast limitat d'aquesta via renovadora, que costava d'infondre en un públic

«momificat» —segons que escrivia Arbonès a Pedrolo el 17 de juny de 1967 (Arbonès i Pedrolo 2011: 28)—, i les dificultats organitzatives creixents en un exili canviant van fer difícil consolidar una actualització significativa dels programes. Ben mirat, els casals de l'exili prou feina tenien a mantenir viva la flama cultural.

3. EL REPERTORI

La Secció d'Art Escènic del Casal de Catalunya de Buenos Aires va bastir, temporada rere temporada, un repertori notable, inicialment influït pel que havia ideat l'agrupació teatral del Casal Català amb objectius divulgatius. En la nova etapa resultant de la fusió del Casal i del Centre Català, la reactivació del quadre escènic posava en evidència el deute contret envers els clàssics catalans i la dramaturgia d'entreguerres. El ventall d'autors i d'obres que configuren la programació de la Secció d'Art Escènic (detallada a Foguet 2016: 86-100) fa possible destriar-ne —si més no— set trets distintius que expliquen la particularitat del «cas argentí».

En primer lloc, és digne de destacar l'eclecticisme gairebé inevitable de les propostes, que volien acontentar un públic de tarannà immobiliària. Aquesta varietat estètica —característica, d'altra banda, dels ambients amateurs— resulta més accentuada els primers anys de la dècada dels quaranta, però se sosté en major o menor mesura fins a la dels setanta. Esdevé un denominador comú que condiona qui sap-lo la renovació dels repertoris, tot i que té la virtut de garantir l'assistència de bona part dels socis a les funcions programades. Al costat dels autors, sobretot de tirada còmica, dels quadres d'afeccionats (Avel·lí Artís i Balaguer, Salvador Bonavia, Albert Llanas, Gastó A. Màntua, Josep Pous i Pagès, Frederic Soler), hi destaquen la tríada clàssica (Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol) i alguns dels principals dramaturgs modernistes (Ambrosi Carrion, Adrià Gual, Apel·les Mestres, Joan Puig i Ferrer, Ramon Vinyes) o del període d'entreguerres (Lluís Elias, Josep Maria Millàs-Raurell, Carme Montoriol, Joan Oliver, Xavier Regàs, Carles Soldevila). Excepcional pot considerar-se, en aquest aspecte, l'estrena d'*Els camins d'Antígona*, d'Ambrosi Carrion, el 6 d'abril de 1940, una peça inèdita escrita a l'exili —enllestida a Tolosa de Llenguadoc el 15 de juliol de 1939—, la qual, en realitat, no feia cap referència directa a la circumstància de l'èxode.

En segon lloc, cal remarcar el caràcter mimètic de les programacions, molt pendents, a partir del 1946, dels èxits teatrals de l'interior. El cas de Sagarra n'és l'exemple paradigmàtic: quan el dramaturg torna a triomfar a l'escena barcelonina, el Casal de Buenos Aires s'hi rendeix incondicionalment. La planificació també és deutora de les

temporades del Teatre Romea i d'algun altre teatre comercial de Barcelona. Així, va donar a conèixer algunes obres, prèviament estrenades i, en general, ben acollides al Romea, de Ferran Soldevila (*L'hostal de l'amor*, 1949), Lluís Elias (*Bala perduda*, 1951; *Blancanegra*, 1957), Pere Mialet (*Error de perspectiva*, 1953), Xavier Regàs (*El marit ve de visita*, 1953) o del tàndem Josep C. Tàpies i Santiago Vendrell (*Una història qualsevol*, 1955). En la temporada de 1959, la rèplica de l'escena barcelonina va arribar al zenit amb l'estrena de peces que hi havien tingut bona acceptació de Lluís Elias (*Refugi de pecadors*, Victòria, 1949) i Rosa Maria Arquimbau (*L'inconvenient de dir-se Martines*, finalista del Premi Joan Santamaria 1957; CAPSA, 1957), juntament amb *Pigmalió*, de George Bernard Shaw, segons la creativa versió de Joan Oliver, estrenada dos anys abans per l'ADB, sense oblidar una altra de les estrenes del Romea: *Vendaval* (1956), de Josep Castillo i Escalona.

A la dècada dels seixanta, l'interès per la producció de l'escena barcelonina va persistir, per bé que, a més de repescar algun èxit (com ara *La Pepa maca*, de Cecília A. Màntua, el 1961, estrenada al Romea el 1959), va ampliar el focus cap a dramaturgs programats abans en el marc de l'ADB i, en el darrer cas, de l'EADAG: Maria Aurèlia Capmany (*Tu i l'hipòcrita*, 1961), Blai Bonet (*Parasceve*, 1963), Ramon Folch i Camarasa (*Una crosta*, 1963), Salvador Espriu (*Antígona*, 1963) i Ricard Salvat (*Nord enllà*, 1967). Dins la dinàmica de renovació motivada per la mimesi de l'interior, també van presentar-se obres com *La nostra mort de cada dia* (1963) de Manuel de Pedrolo —una «estrena absoluta» (Pedrolo 1997: 521) dirigida per Jordi Arbonès, un dels màxims coneixedors i divulgadors de l'obra pedroliana—, *És perillós fer-se esperar* (1965) de Josep M. Espinàs, *Una dreuera* (1966) de Joan Oliver o *Fantasia sobre Trieste* (1969) de Francesc Lorenzo i Gàcia. En els primers anys setanta, cada vegada amb més obstacles per a subsistir, la Secció d'Art Escènic va alternar el continuisme amb alguns muntatges més agosarats, igualment deutors de la dinàmica teatral barcelonina: *L'encens i la carn* (1972) de Feliu Formosa o *Faust* (1975) de Llorenç Villalonga, en una versió escènica de Francesc Arnó.

En tercer lloc, és notori el paper central de Josep Maria de Sagarra com a dramaturg de preferència en la programació de la Secció d'Art Escènic, fent-se eco de l'acollida de què tornava a gaudir a l'interior, a partir del 1946, on encapçalava la represa teatral catalana després de l'ensulsiada. Se'n va escenificar, sempre amb la sala plena de gom a gom, gairebé una peça per temporada: des de *La filla del carmesí*, amb Margarida Xirgu entre el públic, el 1943, fins a *El prestigi dels morts*, el 1958, en una de les grans vetllades teatrals del Casal de Catalunya, tot passant per *La corona d'espines* (1943), *L'hostal de la Glòria* (1944), *Reina* (1944), *Roser florit* (1945), *L'hereu i la forastera* (1950), *Les vinyes del Priorat* (1951), *La fortuna de Silvia* (1956), *La Rambla de les floristes* (1957) o *El cas del senyor Palau* (1958).

En quart lloc, cal assenyalar la incorporació singular en el repertori del Casal d'algunes de les obres premiades en els guardons teatrals—sobretot, l'Ignasi Iglésias i el Fastenrath— concedits a l'exili en els Jocs Florals de la Llengua Catalana. Fou inicialment el cas de dos autors: Josep M. Pobleu (*L'altre amor*, 1954, i *Crim en el teatre*, 1956), que havia estat vinculat al Casal de Catalunya, i Xavier Benguerel (*Fira dels desenganys*, 1956). Encara que no vinguessin avalats per cap premi, de Pobleu, també se n'estrenaren *Laura* (1957) i *Tornaran els dies clars* (1958). Més endavant, diversos textos igualment distingits en els Jocs Florals es representaren al Casal: *Història sentimental* (1960) de Francesc Xavier Amorós, premi Santiago Rusiñol als Jocs Florals de Mendoza el 1958; *La set de la terra* (1962) de Jordi-Pere Cerdà, premi Ignasi Iglésias dels Jocs Florals de Mèxic del 1957; *L'ou ferrat* (1965) d'Eugeni Judàs i *Un ingenu a mitges* (1966) de Josep M. Pobleu, dues peces que compartiren el premi Ignasi Iglésias en els Jocs Florals de Perpinyà del 1964; i encara, el 1967, les dues obres de Manuel de Pedrolo, *Homes i No* i *Situació bis*, que havien obtingut el premi Ignasi Iglésias dels Jocs Florals de Buenos Aires del 1960 i el 1970, respectivament.

En cinquè lloc, suposà una inflexió l'estrena d'obres de joves socis casalencs que feien les seves primeres armes en el teatre. Significava un nou viratge en la trajectòria tradicionalista de la programació escènica del centre, que convertia l'espai en una mena de modest «laboratori» per a nous dramaturgs. En tingué la primícia Núria Ripoll i Ferrer, amb l'estrena de *No n'hi ha prou amb ésser bo* (1953), una funció promoguda per la Joventut del Casal de Catalunya. Fou també una iniciativa d'aquest grup la programació, el 1954, de tres peces d'un acte de tres joves escriptors de l'entitat: *Pst, censura!* de Josep Llobet, *La felicitat* d'Arcadi Brià i *Boira... i vida* de la mateixa Núria Ripoll. Als anys seixanta, aquesta via es perllongà amb les estrenes de membres vinculats activament al Casal: Eugeni Judàs (...*I així s'escrigué la història*, 1961; *L'ou ferrat*, 1965) i Núria Ripoll (*Eugènia*, 1962).

En sisè lloc, ja ha estat posada en relleu la importància de les traduccions al català de textos que representaven també un salt qualitatiu considerable i que, de passada, incorporaven a les lletres catalanes alguns dels grans noms de la dramaturgia universal. Destaquem-ne alguns títols, prou eloqüents: *El rinoceront* (1962) i *La lliçó* (1968) d'Eugène Ionesco, *El senyor Bonhome i els incendiaris* (1963) de Max Frisch, *Del pont estant* (1965) d'Arthur Miller, *La gata damunt la teulada* (1966) i *Un tramvia anomenat Desig* (1967) de Tennessee Williams i *Els fusells de la mare Carrà* (1968) de Bertolt Brecht (1968) (Bacardí 2009c i 2020).

A l'últim, cal fer esment de l'embranchida renovadora que van introduir en l'escena teatral de Buenos Aires els capdavaners de l'Obra Cultural Catalana, continuadora del Grup Joventut Catalana, especialment gràcies als esforços de Jordi Arbonès

(i, sempre rere les bambolines, Jordi Solé). Amb un gran dinamisme, l'Obra Cultural Catalana va divulgar algunes de les obres dels dramaturgs més recents: Maria Aurèlia Capmany (*Dos quarts de cinc*, 1967), Manuel de Pedrolo (*Homes i No* i *Situació bis*, 1967), Baltasar Porcel (*Èxode*, 1968) o Ricard Salvat (*Els espies*, 1968, i *Mort d'home*, 1969). A més, el 1969 va escenificar un text breu de Rafael Tasis, estrenat el 1960 per l'ADB: *La maleta*. Ja a la dècada dels setanta, va programar alguns dels autors més *engagé* que començaven a prendre posicions a l'interior: Ramon Gomis (*La petita història d'un home qualsevol*, 1971), Maria Aurèlia Capmany (*Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, 1972) o Jordi Teixidor (*El retaule del flautista*, 1974). També va fer possible que els simpatitzants de l'Obra gaudissin de peces d'autors reconeguts, com ara Joan Oliver (*Primera representació*, 1972) i Manuel de Pedrolo (*Tècnica de cambra*, 1974).

4. ELS ARTÍFEXS

És llarga la nòmina d'homes i dones que van fer possible el miracle de muntar 242 obres i 323 representacions en català a Buenos Aires durant el franquisme (Gibert 1997: 45): Pere Andrés, Joan Cardona, Joan Cunill, Baldomer Cunillé, Cèlia Elies, Ricard Escoté, Joan Ferrer i Vigatà (*Santo-Ferry*), Vicenç Ferri, Carme González, Pepi Gual, Lolita Gutiérrez, Eugeni Judàs, Carme Llaona, Concepció Lleonart, Juli Masip, Joaquim Moreno, Francesc Pedrol, Carles Puig, Rosa Quimasó, Ramon Ribera, Josep Rigau, Felip Sabater, Sebastià Salvador, Palmira Sanahuja, Isabel Santos, Eulàlia Saumell, Concepció Servent, Gregori J. Silvestre, Pura Villaverde, Mercè Vives o Anna Maria Viola, per citar només aquells actors i/o directors que van ser reconeguts en funcions d'homenatge en el si de la Secció d'Art Escènic del Casal de Catalunya. Ara bé, a part d'aquests protagonistes, que hi tenien un paper més vistós, van intervenir-hi més d'una generació d'escenògrafs, apuntadors, modistes, perruquers o tècnics de llum. Sense aquestes col·laboracions menudes i desinteressades, el prodigi tampoc no hauria persistit. Dissortadament, en aquest article només podem esbossar quatre dades dels principals directors o faedors del període.

Per ordre cronològic, cal fer referència, en primer lloc, a Joan Cunill (Barcelona, 1864 - Buenos Aires, 1954). Va sobresortir com a actor, ja a Barcelona, en la companyia del Teatre Íntim d'Adrià Gual (Ciurans 2012: 84-86). En emigrar definitivament el 1915, per motivacions econòmiques, va incorporar-se a l'art escènic del Casal Català com a intèrpret i després com a director, sobretot d'obres de Gual (*Misteri de dolor*, *Hores d'amor i de tristesa* i *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*).

Membre dels consells directius de les entitats catalanes més importants, acabada la guerra, les seves intervencions teatrals van ser escasses. Va preservar les darreres forces per a una comesa exorbitant: el registre, la restauració i l'enquadració de totes les obres de teatre conservades a la biblioteca de l'antic Casal Català i al nou Casal de Catalunya: fet i fet, «dos mil cinc-cents exemplars d'obres de teatre català antic i modern» (Rocamora 1991: 240). Per aquesta raó, d'ençà el 1944 la biblioteca teatral del Casal duu el seu nom (avui, malauradament, força malmesa). El seu fill, Antoni Cunill i Cabanellas, autor, director i crític teatral, va esdevenir una veritable personalitat a l'Argentina (Ciurans 2012: 86-87).

També al començament del segle, el 1913, va partir cap a aquest país Ramon Mas i Ferratges (Barcelona, 1888 – Buenos Aires, 1948). Va arrecerar-se al Casal Català i, després, a l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana i al Comitè Llibertat, dels quals va ocupar càrrecs dirigents. Els anys 1923 i 1924 va publicar deu números de *Catalonia. Revista Argentina de Expansión Cultural Catalana*, en castellà, per a la difusió literària de la cultura catalana. Ell mateix va traduir al castellà una gran part dels textos, sense deixar-ne constància enlloc. D'exquisida presentació noucentista, constitueix una antologia molt remarcable de la literatura catalana contemporània. Va dedicar el darrer número, extraordinari, a Àngel Guimerà. Gens fortuïtament: també estava imbuït del verí del teatre. Va consagrar-se, però, a la creació i a la direcció de l'esbart infantil i de l'esbart dansaire, el primer a l'Argentina. A més d'ensenyar ballets, cançons o rondalles, preparava adaptacions teatrals juvenils, de teatre clàssic català i d'arreu (Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen, Oscar Wilde...), per la qual cosa va formar l'Agrupació Ignasi Iglésias. Una de les versions més sonades, el 1933, fou la de *Lohengrin*, de Wagner, a partir de la traducció catalana de Joaquim Pena i Jeroni Zanné: els diaris se'n van fer ressò i es va repetir la funció algunes vegades (cal tenir present que tots aquests esforços s'esmerçaven per a una sola representació al Casal). També va dirigir teatre llegit, com el famós *Diàleg de les dues verges negres, de Polònia i Catalunya*, de Carles Pi-Sunyer. En síntesi, segons el testimoni de Fivaller Seras:

El deute nostre, d'una àmplia generació, envers la seva dedicació als nens i joves del Casal és incommensurable. Amb l'al·licient de les cançons i de les danses, Ramon Mas educava la quitxalla en l'amor a Catalunya; ens ensenyava l'idioma i ens afinava la sensibilitat per a qualsevol manifestació cultural. (Bacardí 2009a: 70)

La generació següent de directors ja correspon, si més no cronològicament, a la de l'exili polític, la qual els primers anys va conviure amb l'anterior i va embeure'n el tarannà i les ensenyances concretes, alhora que aportava aires de renovació no sempre ben rebuts, com hem vist, pel públic que feia anys que havia deixat la pàtria:

inevitablement, «es produirà l'enfrontament de les diferents maneres de pensar dels uns i dels altres» (Arbonès 1966: 619). Entre els joves que van fer una certa forrolla cal esmentar Eugeni Judàs i Artigal (Barcelona, 1905 - Buenos Aires, 1967), que havia participat en grups de teatre amateur a Catalunya i que, un cop instal·lat a la capital argentina, va saber aprofitar les diverses plataformes que se li oferien per a desenrotllar la carrera dramàtica. En primer lloc, el Grup Joventut Catalana (escindit del Casal el 1952), on va debutar com a intèrpret i com a director amb la comèdia *Experiència... fas nosa*, de Josep Llobet. Després va estrenar i va dirigir diverses obres, tant al Casal de Catalunya com a l'Obra Cultural Catalana, algunes de les quals van merèixer premis als Jocs Florals de la Llengua Catalana en la dècada dels seixanta: *El llac de les granotes*, ... *I així s'escrigué la història*, *La sinya* i *L'ou ferrat*. A més, va traduir del francès *La dona del forner*, de Marcel Pagnol, i va adaptar *El moliner, el seu fill i l'ase*, a partir de textos de La Fontaine. La seva trajectòria va quedar truncada per la mort prematura, ocorreguda mentre dirigia un assaig al Casal.

Un dels directors més decisius i prolífics del Casal de les dècades dels cinquanta i seixanta fou Joaquim Moreno (Palafregell, 1909 - Buenos Aires, ?). De pare andalús i mare catalana, amb només quatre anys va traslladar-se amb la família a França i, uns quants anys després, a l'Argentina. En arribar-hi, a penes si sabia parlar en català. Va formar-se al Casal Català i ja l'any 1932 va debutar-hi com a actor amb *La corona d'espines*, de Josep Maria de Sagarra. Vint anys després, el 1952, va prendre les regnes de la direcció del quadre escènic del Casal de Catalunya. En paraules de Jordi Arbonès, «inicià una moderada renovació del repertori [...], mitjançant la selecció d'obres escrites després de la guerra» i «obres del teatre universal» (Arbonès 1976: 180 i 181): entre d'altres, de Xavier Amorós, Xavier Benguerel, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Pere Cerdà, Josep M. Pobleu o l'adaptació de Joan Oliver de *Pigmalió* de George Bernard Shaw.

A partir del 1962 Joaquim Moreno va deixar de dirigir gairebé en exclusiva el teatre casalenc. Nous valors van incorporar-s'hi, com ara Jordi Arbonès, Francesc Arnó, Eugeni Judàs o Jordi Solé. Francesc Arnó i Santos (Barcelona, 1909-2011), linotipista de professió, abans de la guerra havia treballat en diversos diaris i havia exercit de corrector per a editorials com *Barcino* o *Proa* (Guillamon 2008). Després d'una breu estada a França, va arribar a Buenos Aires pel març de 1940, on de seguida va estudiar periodisme i direcció escènica. Durant una trentena d'anys va bolcar-se a la direcció del teatre del Casal (Bacardí 2009b). S'hi va iniciar el 1956 amb l'obra brasilera *Quan la guineu no les pot haver...*, de Guilherme Figueiredo, amb qui va establir contacte i el qual dos anys després va proporcionar-li *Tragèdia de per riure*, inèdita i prohibida al seu país, de manera que va «estrenar-se» en català a Buenos Aires. Especialment interessat pel teatre de l'absurd, els anys seixanta va traduir i va posar en escena *El rinoceront* i

La lliçó, d'Eugène Ionesco; *Eduard i Agripina*, de René de Obaldia, i *Oració*, de Fernando Arrabal. Així mateix, va dirigir altres obres d'autors estrangers contemporanis: *L'aniversari i L'ós*, de Txèkhov (en traducció de Joan Oliver); *El senyor Bonhome i els incendiaris*, de Max Frisch (en traducció de Joan Bas i Colomer i Francesc Xavier Cortada), o *Els fusells de la mare Carrà*, de Bertolt Brecht (en traducció del mateix Arnó).

Jordi Arbonès i Montull (Barcelona, 1929 - Buenos Aires, 2001), escriptor i traductor reconegut, va emigrar a l'Argentina el 1956 per raons econòmiques, polítiques i sentimentals (rere les passes de la seva promesa, Isabel Villaverde). A Barcelona ja havia traduït *L'home que nasqué per a morir penjat*, de Richard Hughes, peça posada en escena per Ricard Salvat a la Penya Cultural Barcelonense els primers anys cinquanta (Dossier 2005: 9-113). A Buenos Aires va col·laborar al Casal com a secretari de redacció de la revista *Catalunya* i com a director del quadre escènic del 1962 al 1964: amb afany agitador, va muntar-hi obres de Blai Bonet, Salvador Espriu, Josep Maria Espinàs, Manuel de Pedrolo, Ricard Salvat o *Otel·lo* de Shakespeare (segons la versió de Josep Maria de Sagarra). Per encàrrec de Joaquim Moreno, entre el 1965 i el 1967 va traduir tres grans títols de la dramaturgia nord-americana recent: *Del pont estant*, d'Arthur Miller, i *La gata damunt la teulada* i *Un tramvia anomenat Desig*, de Tennessee Williams. Incorporat a Obra Cultural Catalana, va prosseguir la tasca de direcció escènica, «en sessions de teatre llegit i actuat» (Arbonès 1976: 182), amb obres de Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, Xavier Romeu, Ricard Salvat o Rafael Tasis (Foguet & Sopena 2011: 237-239).

Val la pena assenyalar, finalment, que d'aquests gairebé quaranta anys d'activitat dramàtica, va deixar-ne constància regularment Joan Bas i Colomer (Mataró, 1908 - Òrrius, 1984). Abans del 1939 havia col·laborat a la premsa mataronina i havia començat a exercir-hi la crítica teatral. Després va desenvolupar-la profusament a les dues grans revistes catalanes de l'Argentina, *Catalunya* i *Ressorgiment*, fins que el 1981 va retornar al país. Ell mateix, com a dramaturg, va estrenar *El retrat*, al Casal de Catalunya, i va traduir-hi un grapat d'obres (algunes amb la col·laboració del seu sogre, el metge Francesc Xavier Cortada): d'Alexandre Breffort, Roberto Cossa, Max Frisch o Somerset Maugham.

5. EL LLEGAT

És difícil d'avaluar la perdurabilitat d'aquest imponent conjunt d'escriptures, reescriptures, adaptacions i representacions teatrals, en bona part perquè el caràcter efímer els és connatural i, amb el pas dels anys, se'n va perdre la traça. Si, com hem

vist, es tractava de fer obra patriòtica i cultural, adreçada a un públic concret, potser no caldria buscar-hi més transcendència. Els objectius es van aconseguir de sobres, amb una activitat profusa i dilatada al llarg dels anys que, pel cap baix, garantia la permanència en llibertat del teatre català fora del seu territori natural, on era interdit. La població emigrada i exiliada a Buenos Aires va comptar amb el caliu d'una funció teatral en llengua catalana cada mes, la qual cosa comportava trobades socials i, en alguns casos, converses, tractes, encàrrecs, assaigs... Per als més passius i per als més actius, suposava un punt de trobada «habitual», un esbarjo que aglutinava una comunitat dispersa i que, si us plau per força, s'arrelava en terres «estrangeres». També implicava un contacte amb la llengua «literària», «cultura», la llengua «genuïna», no interferida pels argentinismes que s'anaven escolant en la majoria de parlants. Era un públic resistent i enyorat, que vivia irremeiablement a destemps i que acudia al teatre, no tan sols per passar l'estona, sinó per retrobar-se, per un compromís polític, social i afectiu que sovint es deixatava. Aquelles funcions de les tardes de diumenge l'avivaven de nou, permetien mantenir la simulació de viure en català, per damunt les estridències de les topades polítiques i personals de l'exili.

Més enllà del component humà i, per tant, dels propòsits originaris, a les dues sales del Casal de Catalunya i a les diverses seus de l'Obra Cultural Catalana, s'hi van donar a conèixer obres i traduccions inèdites, executades expressament per a una sola posada en escena i per a un dia i un lloc concrets, a càrrec d'activistes escriptors —o escriptors activistes— que, d'una manera o altra, van voler somoure el repertori «clàssic» i aportar-hi aires nous, més avantguardistes i crítics. En alguns casos, la funció de doble suplència cultural que esmentàvem més amunt fou reeixida: d'un banda, va fer possible estrenar textos, com els de Maria Aurèlia Capmany o Manuel de Pedrolo, prohibits a l'interior i, de l'altra, va incloure la traducció al català de peces de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Max Frisch, Arthur Miller o Tennessee Williams. Poques d'aquestes obres han estat editades posteriorment (només ens consten algunes versions de Jordi Arbonès¹ i de Francesc Arnó).² Si no fem tard, caldria recuperar-les i donar-les

1. Van aparèixer en la dècada dels vuitanta, impulsades pel mateix traductor, quan ja havia aconseguit reconeixement en aquest àmbit i com a assagista: Tennessee Williams, *Un tramvia anomenat Desig*, Barcelona, Institut del Teatre / Edicions del Mall, 1983; Arthur Miller, *Del pont estant*, Barcelona, Institut del Teatre / Edicions del Mall, 1986; Tennessee Williams, *La gata damunt la teulada*, Barcelona, Institut del Teatre / Edicions del Mall, 1987.

2. Carles Biosca i Judit Fontcuberta van editar-ne cinc de Francesc Arnó: Eugène Ionesco, *Rinoceront. El rei s'està morint. La lliçó*, Lleida, Punctum, 2011; Guilherme Figueiredo, *La guineu i el raïm. Tragèdia de per riure*, Lleida, Punctum, 2013.

a conèixer, com el conjunt de la dramaturgia de l'exili, perquè també formen part de la nostra memòria col·lectiva i de la literatura catalana.

MONTSERRAT BACARDÍ
Institut d'Estudis Catalans
Universitat Autònoma de Barcelona
montserrat.bacardi@uab.cat
ORCID 0000-0001-9593-7928

FRANCESC FOGUET
Universitat Autònoma de Barcelona
francesc.foguet@uab.cat
ORCID 0000-0003-4083-5486

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANDÚJAR, Manuel (1949) *La literatura catalana en el destierro*, Mèxic, Ateneo Español de México.
- ANÒNIM (1951) «Teatre i poesia», *Ressorgiment*, 419, p. 6788.
- ARBONÈS, Jordi (1966) «Els catalans de l'Argentina», *Serra d'Or*, 7, 8 i 9, p. 547-549, 619-621 i 691-693.
- ARBONÈS, Jordi (1976) «El teatre català a Buenos Aires», *Estudios Escénicos*, 21, p. 169-185.
- ARBONÈS, Jordi & Manuel de PEDROLO (2011) *Epistolari Jordi Arbonès & Manuel de Pedrolo*, edició de M. Elena Carné, Lleida, Punctum.
- BACARDÍ, Montserrat (2009a) *Catalans a Buenos Aires. Records de Fivaller Seras*, Lleida, Pagès.
- BACARDÍ, Montserrat (2009b) «Francesc Arnó, cent anys!», *Serra d'Or*, 590, p. 32-33.
- BACARDÍ, Montserrat (2009c) «La traducció catalana a l'exili. Una primera aproximació», *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 9-21.
- BACARDÍ, Montserrat (2017) «Traducció i expatriació: les revistes *Catalunya* i *Ressorgiment* de Buenos Aires», dins C. Albert, R. Friedlein & I. Martí (cur.), *Els catalans i Llatinoamèrica (s. XIX i XX)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 229-242.
- BACARDÍ, Montserrat (2020) «Modernitat i alteritat. Traducció catalana a Buenos Aires», *Afers*, 96-97, p. 351-370.

- CARBÓ, Josep (1995) *El Casal Català de Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Cultural Catalana.
- CASANOVA, Josep (1941) «Tema ingrát», *Ressorgiment*, 305, p. 4964.
- CASTELLS, Víctor (1991) «Un centenari. Hipòlit Nadal i Mallol i la revista *Ressorgiment*», *Serra d'Or*, 373, p. 37-40.
- CIURANS, Enric (2012) «La nissaga dels Cunill, actors i directors entre Catalunya i l'Argentina», *Serra d'Or*, 628, p. 84-88.
- «Dossier. Traduir de lluny. El llegat de Jordi Arbonès» (2005), *Quaderns. Revista de Traducció*, 12, p. 9-113.
- FELDMAN, Sharon G. & Francesc FOGUET (2016) *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FERNÁNDEZ, Alejandro (2009) «El exilio republicano y la colectividad catalana de Buenos Aires (1936-1956). Una aproximación desde las asociaciones y la prensa», dins *XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*, San Carlos de Bariloche, Universidad Nacional del Comahue. [En línia: <<https://cdsa.academica.org/000-008/1124>>.]
- FOGUET, Francesc (2016) *El teatro catalán del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.
- FOGUET, Francesc & Mireia SOPENA (2011) «Editar contra la censura. El cas de *Teatre català de postguerra* (1973), de Jordi Arbonès», *Estudis Romànics*, 33, p. 237-262.
- GIBERT, Maria Cristina (1997) «Visió general del teatre en català a l'exili. Buenos Aires: 1939-1975», *Revista de Catalunya*, 118, p. 43-50.
- GUILLAMON, Julià (2008) *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*, Barcelona, Empúries.
- LLUÍS I VIDAL-FOLCH, Ariadna, ed. (2010) *Viatge a l'Argentina del Centenari: Santiago Rusiñol, Del Born al Plata*, Barcelona, Casa Amèrica Catalunya.
- LUCCI, Marcela (2009) *El activismo patriótico de los «catalanes de América» de Buenos Aires: desde 1916 hasta el final del Casal Català. La colectividad catalana en Buenos Aires en el siglo XX: una visión a través de los «catalanes de América»*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MANENT, Albert (1989) *La literatura catalana a l'exili*, 2a ed., Barcelona, Curial.
- MANENT, Albert (1993) «L'exili cultural de 1939», dins *Quaranta anys d'exili (1939-1975). Memòria i història*, Barcelona. Fundació Carles Pi i Sunyer, p. 133-148.
- MOLAS, Joaquim (2010) «Una altra literatura llatinoamericana», dins *Aproximació a la literatura catalana del segle XX*, Barcelona, Base, p. 123-144.
- NADAL I MALLOL, Hipòlit (1940) «Consideracions sobre el teatre d'aficionats», *Ressorgiment*, 283, p. 4577.

- NADAL I MALLOL, Hipòlit (1942) «Davant la propera temporada de teatre català», *Ressorgiment*, 308, p. 5020.
- NADAL I MALLOL, Hipòlit (1947) «La penúria del Teatre Català», *Ressorgiment*, 367, p. 5961.
- PEDROLO, Manuel de (1997) *Epistolari de Manuel de Pedrolo*, edició de Xavier Garcia, Lleida, Universitat de Lleida.
- RIGAU, J. & J. M. LLIMÓS (1939) «Temporada extraordinària de teatre català a Buenos Aires», *Catalunya*, 100, p. 38.
- ROCAMORA, Joan (1991) *El Casal de Catalunya de Buenos Aires*, Barcelona, Curial.
- SUBIRATS, Ramon (1939) «Anecdolari. Concepció Badia», *Ressorgiment*, 270, p. 4365.