

La recepció de *Leonce und Lena*, de Georg Büchner, en català: muntatges i censura durant el franquisme

TERESA JULIO
Universitat de Vic-UCC
tjulio@uvic.cat

Resum: *Leonce und Lena*, de Georg Büchner, arriba per primera vegada als escenaris catalans en la dècada dels seixanta de la mà dels alumnes de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. S'iniciava així un tímid contacte amb el revolucionari dramaturg d'origen alemany que s'intensificarà a finals del segle XX i començaments del XXI. En aquest article, resseguim les traduccions i representacions en català d'aquesta comèdia, condicionades per la supervisió i control de la Junta de Censura Teatral instaurada durant la dictadura franquista.

Paraules clau: Büchner, *Leonce und Lena*, traducció teatral, representacions, censura.

Abstract: Georg Büchner's *Leonce und Lena* premieres on Catalan stages in the sixties by way of the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. This ice-breaking appearance of the revolutionary German playwright would gain momentum towards the end of the 20th and early 21st centuries. In this article we track the Catalan translations and performances of this comedy, shaped by the monitoring and control of the Junta de Censura Teatral established under the Francoist dictatorship.

Key words: Büchner, *Leonce und Lena*, theatre translation, performances, censorship.

1 Introducció

Georg Büchner nasqué el 1813 al Gran Ducat de Hessen i morí el 1837 a Zuric, a l'edat de vint-i-quatre anys. Una mort tan sobtada no li va impedir d'escriure tres peces dramàtiques que han marcat un abans i un després en la dramaturgia alemanya i internacional: *Dantons Tod* (1835), *Leonce und Lena* (1836) i, l'inacabat, *Woyzeck*. Malgrat la seva transcendència, va arribar als escenaris molt tard, fins i tot als dels països de parla alemanya. El 31 de maig de 1895 es representa per primera vegada *Leonce und Lena*, en una funció a l'aire lliure, a Munic, en el cercle Intimes Theater, sota la direcció de Ernst von Wolzogen (Vinardell i Montané 2017, 13). Set anys més tard, el 5 de gener de 1902, s'estrena *Dantons Tod* al Belle-Alliance-Theater de Berlín (Julio 2015), i el 8 de novembre de 1913 es munta per primer cop *Woyzeck* al Residenztheater de Munic, sota la direcció d'Eugen Kilian. Com assenyala Pfeiffer, aquesta demora és el resultat de la modernitat del propi Büchner, que és capaç

* Aquest article s'inscriu en les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2017, SGR 136) de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya i en el projecte I+D+i «Traducción y censura: género e ideología (1939–2000)», amb el número de referència FFI2014-52989-C2-2-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad. Número ORCID de l'autora: 0000-0003-2966-9288.

de crear uns «esbossos prematurs per al segle XIX» (2017, 15). I, en efecte, no va ser fins a l'arribada de les avantguardes quan les seves obres van trobar el seu espai natural:

Lo fugaz de su actividad y el cariz de los acontecimientos políticos hicieron que la obra de Büchner pasara inadvertida en su tiempo. Pero casi todos los movimientos literarios posteriores han reivindicado a este autor como su precursor. Así, el Realismo, que negó valor a los románticos, lo resucita [...]. Más adelante serían los expresionistas y los simbolistas quienes lo revitalizarían, y en la juventud de Bertolt Brecht, Büchner ejerce notoria influencia. En resumen, aquel joven revolucionario se convirtió en el vértice de una serie de legítimos caminos dramáticos. (Martínez Velasco 1979, 73)

2 Büchner a Catalunya

Si a Alemanya Büchner arribava als escenaris amb seixanta anys de retard, a Catalunya no ho farà sinó gairebé cent trenta anys després de la seva mort, i la primera obra que s'estrenà fou *Leonci i Lena*.

Tradicionalment es recorda la posada en escena de l'any 1963 a la Cúpula del Coliseum i s'apunta com a data de l'entrada del dramaturg alemany a casa nostra el 3 d'agost de 1963, moment en què l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (en endavant, EADAG), dirigida per Ricard Salvat (1934–2009), la representa per primera vegada a La Selva del Camp. No obstant això, gairebé un any i mig abans, *La Vanguardia Española* anunciava l'estrena per al 9 de maig de 1962 a la Cúpula del Coliseum, espai on estava ubicada l'EADAG.

En un article, aparegut el 7 de març de 1962 al rotatiu català, signat per M., sota el títol «El Romanticismo alemán, en primer plano», s'anuncia «una sesión teatral que, en la noche del 9 de mayo y tomando por marco la Cúpula del Coliseum, presentará *Leonce y Lena*, característica pieza de aquel hegeliano que fue el malogrado Georg Büchner.» (1962, 11). La representació s'inscrivía en els actes que s'havien de celebrar per commemorar el bicentenari del naixement del filòsof alemany Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) i, uns mesos abans, els cent cinquanta anys de la mort del literat romàntic, també d'origen germànic, Heinrich von Kleist (1777–1811), en el marc d'un cicle titulat «Del idealismo al historicismo», una iniciativa que es realitzà a Barcelona amb el suport de l'Institut Alemany de Cultura, la Facultat de Filosofia i Lletres, la llavors anomenada Biblioteca Central (actual Biblioteca de Catalunya), l'Institut Italià i l'EADAG. En aquest cicle, que va tenir una durada de dos mesos, es feu una exposició sobre el Romanticisme alemany i nombroses conferències, seminaris i concerts, i a més a més es comptava amb la posada en escena de *Leonci i Lena* pels alumnes de l'Escola. No tenim més notícies relacionades amb aquesta representació. Desconeixem si realment es va executar, però tot sembla indicar que es va quedar només en un projecte i que no es va materialitzar sinó l'any següent. Salvat (2015) no l'esmenta al seu dietari de 1962, on malauradament hi ha un buit entre el 28 d'abril i el 15 de juny d'aquell any, només interromput per la transcripció de dues cartes rebudes

del seu estimat amic i pintor d'origen francès Émile Marzé (1930–2009). Tampoc la recorda a propòsit de l'estrena a Els Ports de la Selva del Camp l'agost de 1963; en les anotacions manifesta la seva por perquè la peça no pugui agradar als assistents, la qual cosa sembla corroborar que l'esperat o temut encontre amb el públic no s'havia produït un any abans:

Em temo que l'obra resultarà massa intel·lectual per al públic d'aquí, és extremadament refinada i sàvia. Ara, no em queda clar, perquè el públic, com el matrimoni, és un meló tancat (com diuen en aquestes terres), i potser ho escoltaran amb ganes. (2015, 215)

I la seva temença es confirmà: «Va passar el que em temia. Van agradar molt els actors i la posada en escena, però gens l'obra.» (Salvat 2015, 215).

Tampoc Pons (2000) fa menció a cap muntatge anterior al de La Selva a la biografia de Maria Aurèlia Capmany (1918–1991), llavors sotsdirectora de l'EADAG, ni ella l'esmenta als seus escrits memorialístics. Per tant, haurem de concloure que la primerenca representació de 1962 va quedar en un fracassat projecte que va prendre cos un any més tard, quan la mateixa Capmany munta *Leonci i Lena*, que es representa, a més de a la Cúpula, a altres indrets. La selecció del text no havia estat gratuïta: ella sempre s'havia sentit atreta per aquesta peça de Büchner, que recorda amb nitidesa a les seves memòries. La cita és una mica llarga però és un testimoni de primera mà que cal rescatar:

Una de les obres teatrals romàntiques que més m'agrada és *Leonci i Lena*, de Georg Büchner. En els temps de l'Escola Adrià Gual vaig dirigir-la i la vam representar a la Cúpula del Coliseum, amb força èxit. Recordo amb plaer aquella feta perquè tots, actors i decoradors, amb unes limitacions econòmiques exemplars, ens ho vam passar molt bé. La Montserrat Roig, en Francesc Balcells, en Josep M. Benet, l'Adrià Gual, la Pilar Aymerich brillaven dalt de l'escenari reduït de la Cúpula del Coliseum amb una bellesa extraordinària conferida per la joventut. Com que no teníem diners, vam decidir usar indumentària d'ara i cada actor es va buscar roba entre el vestuari familiar o dels amics. Recordo que la Montserrat duia un vestit de núvia digne de figurar al cim d'un pastís de boda, la música que illustrava els silencis i els canvis d'escena era el Modern Jazz Quartet. Amb gran sorpresa de part nostra i una adequada acceptació del públic, l'obra va esdevenir d'una actualitat absoluta. El personatge de Leonci, *desabusé*, displicent, desenamorat, amb totes les desil·lusions esgotades deambulava pel marc rodó de la cúpula del tot convincent. Me n'agradava una certa desmenjada lucidesa, i la transgressió de tot plaer, abocat ja a la indiferència. (1987, 159–160)

Capmany no només va dirigir l'espectacle sinó que, a més a més, en va fer la versió al català a partir de la traducció castellana de Julio Diamante (Codina 1992, 146), sota el títol de *Leonci*

i *Lena*.¹ Capmany ja s'havia introduït en el món de la traducció teatral uns anys abans –*El rinoceront*, de Ionesco, 1960; *La invasió*, d'Adamov, 1961; i, amb Carme Serrallonga, *Trabajos de amor perdidos*, de Shakespeare, 1961–, i en el món de la direcció escènica des del febrer de 1962, amb *Algú a l'altre cap de la peça*, de Manuel de Pedrolo, estrenat a Cúpula del Coliseum, el 22 de febrer de 1962. Per a Salvat:

La versió que la Maria Aurèlia va fer de la petita-gran obra mestra de Büchner va ser un prodigi de sensibilitat i encant [...] Maria Aurèlia, en no traduir directament de l'alemany, va pensar de fer una adaptació, molt personal, una adaptació en què es pot detectar una certa coincidència entre la visió del món del gran alemany i la de la nostra autora, tot potenciant-ne l'especial sentit de la ironia, que podríem anomenar romàntica, que tant caracteritzà l'autor. (1992, 200)

El resultat fou, en paraules del tortosí, «un prodigi de sensibilitat i encant» (Salvat 1992, 169): «Les paraules amb què l'Aurèlia ha traduït el seu pensament [el de Büchner] són un prodigi de llenguatge àgil i funcional; manté aquella dimensió encertada de concepte expressat escaridament, utilitzant les paraules necessàries» (Salvat 2015, 230). Haurem de quedar-nos amb les impressions de Salvat, atès que el text de Capmany no ens ha arribat. El que sí és cert és que aquesta versió reproduïa fidelment l'esperit de l'EADAG, entitat nascuda el 1960 com un centre pedagògic modern, d'inspiració europeïsta amb l'objectiu de fer arribar el teatre, el bon teatre, al públic i de convertir-se en un veritable Teatre Nacional Català, i sobretot en una alternativa real a l'encarcarat, obsolet i franquista Institut del Teatre.

No obstant això, cal assenyalar que el record de Maria Aurèlia Capmany, reproduït més amunt, se circumscriu a la passió que sent pel dramaturg alemany, a l'àmbit de la Cúpula del Coliseum i a un èxit possiblement més endolcit per la memòria i el pas del temps que per la realitat dels anys seixanta. Previ a l'estrena de la Cúpula, la peça ja s'havia representat en un parell d'indrets i l'èxit havia estat relatiu.

El 3 d'agost de 1963 es va fer la primera representació a Els Ports de La Selva del Camp. Malgrat la precipitació amb què es va preparar l'obra, el grup d'actors, que anava cohesionant-se i consolidant-se, se'n va sortir prou bé, i el públic es va conformar amb una *performance* reeixida sense haver entès gairebé res:

L'anècdota és que potser l'únic que el públic va poder copsar era la pura falla, potser massa elemental; feia la impressió que trobaven l'obra massa senzilla. La dimensió de divagació ironitzant sobre la filosofia i la vida se'ls va escapar. Continuarem provant amb altres obres per fer teatre popular. No sé si ha estat un encert el fet de programar aquesta. (Salvat 2015, 216)

¹ La traducció de Julio Diamante de *Leonce y Lena*, juntament amb *Woyzeck*, surten publicades a Júcar el 1974.

La mateixa sensació va percebre el director de l'EADAG a propòsit de la representació del 9 d'agost a Can Prat Vell, a Granollers. L'obra contenia un intel·lectualisme i un refinament envoltat d'una atmosfera irreal que no arribava a l'espectador, que es quedava únicament amb l'embolcall superficial de la història. Segurament el públic no estava preparat, o com a mínim familiaritzat, amb el quefer de Büchner i amb aquesta espècie de teatre de l'absurd «avant la lettre», i s'aferrava a un mínim fil argumental on el malenconiós i abúlic príncep Leonci s'escapa per evitar el matrimoni amb la desconeguda princesa Lena, i en aquesta fugida es veuen, s'enamoren, tornen a palau i es casen. I aquesta prima peripècia no és més que un pretext per encadenar les peregrines reflexions d'uns personatges que, amagats sota una màscara fronterera entre la bogeria i la ingenuïtat, deixen anar les seves cavil·lacions sobre el poder, l'amor, la religió o la naturalesa humana.

El 10 d'agost arriba a la Cúpula del Coliseum i es manté fins al dia 13 del mateix mes, amb un màxim de sis representacions, que és el que va permetre la censura. Salvat assenyala al pròleg de *Leonce i Lena*: «Aquesta estrena va passar pràcticament desapercebuda de la crítica, i va desconcertar el públic, que va suposar que l'autor era un autor vivent» (1977, 13), i al seu quadern escriu: «Ha vingut poca gent. És curiós que la gent que ha vingut era autènticament gent del carrer, la que jo busco, l'única per la qual tinc interès. L'obra en si no entusiasma, al públic els costa massa de copsar.» (2015, 230).

I entre aquell públic hi havia el dramaturg i director teatral Juan Germán Schroeder (1918–1997), que va publicar a *Primer Acto* una crítica despietada sobre el muntatge de la Cúpula i especialment sobre la feina de Capmany:

Leonce i Lena, de Georg Büchner [...] halló una realización amalgamada de retazos expresionistas, ya que la obra los contiene, de interpretaciones macizas bajo su epidermis de farsa, de evidentes sarcasmos como contrapunto a instantes líricos apenas insinuados, de rasgos de crueldad como correspondía a la obra de un “maldito”, y todo ello sin pretender darle más desenvoltura que la precisa para no representar lo que en otras de sus obras es un marcado teatro de agitación. No obstante, la dirección pecó en desajuste, en carencia de ritmo, quedando las escenas como cosidas y ensayadas en separata. Quizá el montaje requiriera más medios que los ofrecidos, y eso le privó de la desenvoltura escénica, desangelando el timbre en la ya inhóspita Cúpula del Coliseum. Considero que la dirección de María Aurelia Capmany fue más didáctica que efectiva; sobre su bronca adaptación se deslizó una interpretación voluntariosa. (1963, 53–54)

Altres representacions es feren el 19 d'agost a l'Orfeó Badaloní, en sessió única, i el 14 de març de 1964 a l'Orfeó Gracienc i a la Cooperativa Justicia y Paz, de Barcelona (Vinardell 2017, 20). Tampoc el públic barceloní va respondre amb l'entusiasme que hi posà l'elenc d'actors, encapçalat per Francesc Alba i Montserrat Roig, en els papers de Leonci i Lena, respectivament, i acompanyats per Joan Ramis (intendent), Adrià Gual (Valeri), Josep M. Benet (rei Pere), Jaume Lázaro (president del consell), Pere Salabert (mestre de cerimònies),

Julià Navarro (conseller), Ricard Rodríguez Arronis (criat), Margarida Neira (dama) i Rosa M. Espinet (vella dama).

L'altra representació de què tenim constància, aquesta ja durant el període postfranquista,² es la que va fer a Barcelona la companyia del Teatre Lliure, sota la direcció de Lluís Pasqual (Reus, 1951), del 18 al 20 de juny de 1977, en una mena de preestrena, i del 15 de setembre al 20 de novembre del mateix any. Amb la peça del dramaturg alemany, acabava la temporada del Lliure de 1976–1977 i començava la de 1977–1978, en aquest teatre tot just fundat a la Cooperativa La Lleialtat, al barri de Gràcia, l'any anterior per Fabià Puigserver, Pere Planella i el mateix Pasqual.

La crítica va elogiar l'esforç del director i de l'escenògraf —Fabià Puigserver—, que van recrear un ambient amable de conte de fades on s'incardinaven les habituals reflexions de Büchner sobre el poder, la persecució, la soledat o la degradació humana. Aquesta visió adolescent i romàntica sobre el desencantament i les relacions interpersonals es desenvolupava en una mena d'espai idíl·lic:

En este caso, el espacio escénico ha transformado el teatro en un prado de suave césped, con arbustos, árboles, un lago y colina donde se levanta un pueblo a lo lejos. Y sobre todo ello, una nubecilla que se transformará más tarde para dar solución a problemas de espacio. Un montaje sensacional, que crea el clima preciso que buscaba el director. (C. P. 1977, 33)

Els papers protagonistes van ser interpretats per Lluís Homar i Muntxa Alcañiz, com a Leonci i Lena, acompanyats d'Antoni Sevilla (Valeri), Carlota Soldevila (gouvernante), Imma Colomer (Rosetta), Anna Lizaran (rei Peter), Blai Llopis (preceptor) Domènec Reixach (mestre de cerimònies), Joan Ferrer (president del consell), Quim Lecina (criat primer) i Fermí Reixach (criat segon).

Aquesta peça va suposar una autèntica revelació per a Pasqual:

Quan vaig escriure *La setmana tràgica* i *Camí de nit* no va ser perquè tingués cap ambició d'escriure teatre, sinó perquè a mi em semblava que no era capaç de posar en escena l'obra d'un altre. Quan vaig comprovar que sí podia fer-ho, que va ser amb *Leonci i Lena* (1977), vaig decidir que ja no escriuria mai més res, que ja hi havia massa bons textos i ja em veia capaç de portar-los a escena. (Castillón 2017, 9)³

El muntatge de *Leonci i Lena*, en català, també es va estrenar a Madrid al Teatro María Guerrero. La companyia del Lliure, convidada pel Centro Dramático Nacional —dirigit

² Malgrat que el dictador va morir el 1975, la llei de revisió i control d'espectacles es va mantenir fins al 1978, com veurem més endavant. Per aquesta raó incloem aquí el muntatge de Lluís Pasqual de 1977.

³ No obstant, no era la primera vegada que Pasqual s'enfrontava a Büchner. El 1969, formant part de la companyia de teatre independent La Tartana, ja havia dirigit *Woyzeck* al Teatre Estudi de Reus.

llavors per Núria Espert, José Luis Gómez i Ramón Tamayo— representà entre el 26 de setembre i el 14 d'octubre de 1979, cinc dels seus espectacles, i justament trià l'obra de Büchner per iniciar el cicle de representacions: *Leonci i Lena*, de Büchner; *Titus Andrònic*, de Shakespeare; *La bella Helena*, de Peter Hacks; *La nit de les tribades*, de Peter Olov Enquist, i *Abraham i Samuel*, de Victor Haim. D'aquest mateix espectacle es va fer una reposició del 19 de novembre al 6 de desembre de 1981 també al Teatre Lliure, al barri de Gràcia.⁴

El text que serví de base per al muntatge de Pasqual va ser la traducció directa de l'alemany de Carme Serrallonga (1909–1997), pedagoga i professora de l'EADAG. La traducció va ser elogiada per la crítica. De «excelente versión catalana» la qualificava C. P. (1977, 33) i López Sancho afegia: «Carmen Serrallonga ha conseguido engarzar en el catalán con un mismo hilo de belleza verbal, ideas y poesía» (1979, 42). I el que desconeixien aquests crítics era que Serrallonga s'havia introduït en el món de la traducció gràcies al dramaturg alemany: «El primer que vaig traduir va ser el teatre de Büchner», confessa Serrallonga en una entrevista a *Serra d'Or* (núm. 354, maig 1989), recollida a *Converses literàries* (Nadal 1991, 96). Va descobrir Büchner per casualitat, i afegeix: «Em va agafar com una mena de fallera» (Noguero 1999, 46). Aviat en quedà ben seduïda pel seu «foc», «lirisme», «estil sovint tallat, ple d'imprevistos» i per «una mena de follia que desorienta» (Godayol 2010, 20). Era la primera vegada que es feia una traducció directa de l'obra al català. No tenia intenció de publicar-la, però, gràcies a la insistència de Xavier Fàbregas i de Josep Maria Carandell, el 1976 surt a la llum *La mort de Danton* a la col·lecció Teatre de Tots els Temps, a la recent nascuda Edicions Robrenyo, i a l'any següent la comèdia *Leonce i Lena* i el drama *Woyzeck*, en un sol volum prologat per Salvat, dins de la mateixa col·lecció.⁵ Carandell, a la reedició de les traduccions de Serrallonga per a Edicions 62, afirma:

Des que vaig conèixer la primera traducció büchneriana de Carme Serrallonga, admirable per la seva literalitat, per la seva literaturitat, per la seva musicalitat, li insistia, cada cop que la veia, que traduís totes les obres d'aquell jove alemany tan lúcid i tan creatiu en el parany —històric?, humà?, còsmic?— en què havia caigut. Molts altres demanaren el mateix a la nostra intel·lectual, que sempre ha volgut amagar la seva saviesa —literària i humana— en la traducció d'obres d'altres creadors. Ara tenim la sort de posseir en aquest volum el teatre de Büchner, traduït per ella, com una obra d'ella. (1985, 9–10)

⁴ El 2001 el Teatre Lliure s'instal·là al Palau de l'Agricultura, l'actual Ciutat del Teatre de Barcelona. L'antic local es tancà el 2003 per ser remodelat i obrí les seves portes, de nou, el 2010 amb el nom de Lliure de Gràcia (Paz 2016, 18–19).

⁵ Edicions Robrenyo era una petita editorial, registrada a nom de Salvador Serres i dirigida en la clandestinitat per Jordi Casals. Nascuda a Mataró el maig de 1974, proporcionà un notable assortiment de teatre, bàsicament estranger, d'autors no gaire ben vistos pel règim per conflictius, marginals, progressistes, marxistes, subversius, etc. Entre els autors traduïts hi destaquen: Bertolt Brecht, Clifford Odets, Sean O'Casey, Emmanuel Roblès, Martin Sherman o els soviètics Alexandre S. Griboïèdov o Vsevolod V. Vixnievski. Sobre aquesta col·lecció i l'editorial, pot consultar-se Julio (2017).

La naturalitat amb què Serrallonga s'enfronta al text büchnerià i el trasllada al català ha estat la clau de l'èxit d'aquesta traducció que es manté vigent fins avui i continua representant-se com si no pesés sobre ella un llast de gairebé seixanta anys.⁶

3 *Leonci i Lena* davant la censura franquista

Com ja he assenyalat al començament, *Leonci i Lena* es va estrenar a Catalunya, i en català, a principis de la dècada dels seixanta, moment en què el govern franquista —arran dels acords amb els Estats Units (1953)— intenta netejar la seva imatge, marcar nítides distàncies amb els feixismes desencadenants de la Segona Guerra Mundial i mostrar un aire aperturista que l'alineï amb les noves potències internacionals. Això es traduí, des del punt de vista de la censura, en una tímida permissió de publicacions en català amb curtes tirades i de representacions molt limitades en nombre i en espais sempre reduïts. Era el començament de la represa pública de la cultura catalana (Samsó 1995).

La censura de publicacions (inclosos el llibres de teatre) i la d'espectacles funcionava de manera distinta i s'adcrivien a diferents delegacions: la primera, depenia de la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular i, la segona, del Departamento de Teatro de la Sección de Cinematografía y Teatro. Aquests dos organismes canviaran sovint de nom durant els anys de la dictadura, però les funcions estaran ben delimitades i la inclusió d'una peça en el sector del llibre o en el sector del cinema (on recau tot allò relacionat amb espectacles, també el teatre) queda netament definida.

Els tràmits administratius pels quals passaven les obres que volien ser representades són bàsicament els mateixos al llarg de tot el franquisme, si bé es pot marcar un abans i un després de 1963, com assenyala Muñoz Cáliz (2006, LIII), moment en què José María García Escudero⁷ pren les regnes de la Dirección General de Cinematografía i, amb el seu equip, prepara les Normas de Censura Cinematográfica, que seran adoptades l'any següent a les

⁶ Totes les representacions o conats de representació de *Leonci i Lena* en català, a excepció de l'adaptació lliure de Capmany i de la versió de Maurici Farré (1991), parteixen de la traducció de Carme Serrallonga, com es pot veure a Vinardell i Montané (2017), que recullen les fitxes de les representacions posteriors al període franquista a Catalunya: 8–24 de febrer de 1991. Barcelona, Jove Teatre Regina. Companyia Teatre Al Ring. Direcció, adaptació i versió catalana de Maurici Farré; 1–12 de juliol de 1998. L'Hospitalet de Llobregat, Teatre Joventut. Dirigida per Sven-Eric Bechtolf i protagonitzada per la seva companyia. Trad.: Carme Serrallonga; 28–29 de novembre i 6–8 de desembre de 1998. Banyoles, Teatre Municipal. Companyia Cor de Teatre. Direcció: Xicu Masó. Trad.: Carme Serrallonga; 11 de juliol-5 d'agost de 2007. Barcelona, Sala Muntaner. Companyia Q-Ars Teatre. Direcció: Pep Pla. Trad.: Carme Serrallonga, amb revisió de Feliu Formosa; 5–7 de febrer de 2010. Barcelona, Lluïsos de Gràcies. Companyia Sotacabina Teatre. Direcció: Joaquim Fàbregas. Trad.: Carme Serrallonga.

⁷ José María García Escudero (1916–2002), polític, escriptor, militar, periodista, advocat i historiador de cinema, va ocupar la Dirección General de Cinematografía y Teatro en dues ocasions: 1951–1952 i 1962–1967.

peces teatrals.⁸ Aquestes no divergeixen gaire de les que funcionaven en el període anterior, per bé que deixaven per escrit els criteris que s'aplicarien. Amb elles les arbitriarietats no cessaren —sempre hi havia un marge d'interpretació que seguia existint—, però es reduïen, i el director/autor sabia amb anticipació allò que estava expressament vetat. Aquesta tipificació de «delictes» no va existir mai en la censura relacionada amb la publicació de llibres, amb la qual cosa l'arbitriarietat dels censors va esdevenir una autocensura temible, de vegades superior a la real, per part d'autors i editors.

Si una companyia volia representar una peça havia de realitzar una sèrie de tràmits que començaven a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo (en endavant, MIT),⁹ on calia presentar una instància, signada pel director de la companyia, en què figurava el títol de l'obra, el gènere al qual pertanyia, l'autor i la seva nacionalitat, el domicili de l'autor o del seu representant a Espanya, el nom del traductor, la seva nacionalitat i domicili, el nom de l'adaptador, la seva nacionalitat i domicili, el nom i domicili del peticionari, el quadre artístic de la companyia, la data o la temporada d'estrena o reposició, el teatre i localitat on s'executaria, el nom del director, del decorador, del figurinista i del músic. Juntament amb aquesta instància es lliuraven dos o tres exemplars del text de l'obra. Aquesta documentació entrava al registre i s'obria un expedient, al qual se li assignava un número.

De la Delegación Provincial passava al Ministerio i el text era llegit per un mínim de dos censors, que omplien un imprès on figurava la data de celebració de la reunió de la Junta de Censura Teatral, el títol de l'obra, el gènere, l'autor, el nom de la persona que feia la versió (al formulari sempre diu «versión española de...», malgrat que el que s'avaluï sigui una adaptació o traducció catalana o de qualsevol altra llengua peninsular) i un dictamen, que consistia únicament a assenyalar una de les opcions relacionades amb el tipus de públic destinatari:

- (1) Autorizada para todos los públicos;
- (2) Autorizada para mayores de [s'havia de posar 16 o 18] años;
- (3) Autorizada únicamente para sesiones de cámara;
- (4) Prohibida.

A més a més, calia omplir un apartat de (a) «Supresiones», amb un senzill «Sí» o «No», que servia per contestar també els apartats de (b) «Radiable»¹⁰ i (c) «A reserva de visado del

⁸ Al BOE del 25 de febrer de 1964 (pp. 2504–2506) s'aprova el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura, del Ministerio de Información y Turismo.

⁹ El MIT es va crear el 1951. Si em refereixo a ell és perquè la primera representació de l'obra que ens ocupa, *Leonci i Lena*, és de 1963. Abans del MIT existiren uns altres organismes, amb unes altres denominacions, que realitzaven funcions idèntiques.

¹⁰ Per «Radiable» s'entenia la possibilitat de retransmetre l'obra directament des de l'escenari, i no a l'emissió des d'un estudi de ràdio. Com assenyala Muñoz Cáliz (2006, LI), les emissions radiofòniques de

ensayo general».¹¹ Al darrere d'aquest imprès hi havia un espai per redactar «Argumento», «Informe» i «Supresiones». Les paraules o fragments que s'havien d'eliminar o modificar calia marcar-los ben visiblement al llibret, mecanoscrit o volum que acompanyava la instància inicial. Si no hi havia desacords, la decisió de la Junta passava a instàncies superiors i s'omplia un nou formulari que constava de tres apartats: «Informe de la Sección de Licencias e Inspección», signat pel Jefe de la Sección, que recollia el dictamen final dels censors amb les indicacions pertinents; la «Propuesta del Servicio de Teatro», signada pel Jefe de Servicio, que ratificava el dictamen anterior, i la «Resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro», signada pel Director General, amb què es tancava tot aquest procés. Amb la signatura del Director General o de la persona delegada per ell, s'estenia la «Guía de censura», document que la companyia havia d'exhibir a les autoritats del lloc on anaven a representar, juntament amb el text que havia passat per censura amb l'aprovació final, amb les pàgines segellades i les parts modificables o suprimibles ben visibles.

Tot aquest farragós camí burocràtic era imprescindible per disposar de l'autorització per actuar i, per tant, era d'exigència obligatòria. L'adaptació lliure de Maria Aurèlia Capmany no va ser una excepció i el text es va sotmetre a aquesta ineludible censura. Malgrat algunes insinuacions polítiques, fins i tot religioses, que apareixien als diàlegs, l'obra va passar pel sedàs de l'aparell repressor i obtingué el permís per ser representada per l'EADAG, per bé que amb nombrosos talls i alguna modificació en els personatges. Malauradament a l'Archivo General de la Administración, de Alcalà d'Henares, (en endavant, AGA) no es conserva l'expedient de censura de la versió de Capmany (ni tampoc la del muntatge de Lluís Pasqual),¹² però Salvat s'hi refereix a ella en parlar de l'atonía política del públic, de la seva manca de reacció:

Quan a l'obra es volen dir coses que poden tenir un ressò polític, el públic no ho vol entendre [...] Hi ha frases que tenen molta força. Doncs res de res, cap mena de reacció. Nosaltres hem atès un cert aspecte de clandestinitat amb la nostra feina. Sembla que

teatre o sessions de radioteatre, com també s'anomenaven, no eren competència de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, sinó de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión Española.

¹¹ Aquesta condició implicava que el censor havia d'assistir a l'assaig general per comprovar *in situ* que allò que es representava era el que havia estat autoritzat per la censura. A més a més, la supervisió de l'assaig permetia al censor controlar la gesticulació, el vestuari i, en general, tota una sèrie de signes escènics que s'escapaven al text imprès i que podien ser igualment censurables.

¹² En el trasllat dels expedients de censura del MIT a l'AGA es va perdre nombrosa documentació, bé per descuit, desídia o per un interès especial en fer-la desaparèixer. Abellán (1980) ja denunciava fa anys que el nombre d'expedients de l'AGA era molt inferior al que ell havia pogut veure als soterranis del MIT quan preparava *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Muñoz Cáliz ens informa de la crema d'expedients a la mort de Franco: «Según varios testimonios orales, la noche en que se conoció la muerte del dictador, se formó una hoguera en el patio del Ministerio de Información y Turismo, en la que fueron quemados los expedientes de censura que se encontraban allí en aquel momento. En otros casos, hemos encontrado expedientes incompletos debido a que parte del material quedó en poder de algún alto cargo al que se le consultó sobre la obra en cuestión, o expedientes que se encuentran ilocalizables por diversos motivos.» (2006, LXXI, n. 191).

tenim una mica més de màniga ampla amb la censura. De totes maneres ens l'han retallada força, aquesta vegada. Entre d'altres coses, ens han fet canviar el capellà per un jutge. Algunes les hem respectat, d'altres no. Però, vaja, a l'espectador se li diuen moltes coses, però no hi ha manera que la gent reaccioni. (2015, 231).

Pel que sembla, la intervenció del poeta i censor Sebastià Sánchez Juan va ser fonamental perquè l'obra fos aprovada.¹³

Per altra banda, sí que es conserven un parell d'expedients a l'AGA a propòsit de dues demandes per representar *Leonci i Lena*: l'expedient núm. 617-72 i l'expedient núm. 4537-73, tots dos relacionats directament o indirecta, o com a mínim vinculats, amb l'EADAG i els seus membres. Per una banda, Pere Planella (Olot, 1948), que sollicita el primer expedient, havia estat alumne de l'EADAG i professor de l'Escola entre 1970 i 1972, i els dos exemplars que lliura a censura corresponen a dues còpies del mecanoscrit de *Leonci i Lena* en la traducció de Carme Serrallonga, professora d'ortofonia, dicció i entonació de l'EADAG des del moment de la seva fundació (1960). Aquesta traducció és la que també presentarà Ricard Salvat per tal d'obtenir la guia de censura al segon expedient.

Tal com s'estipulava a l'Ordre ministerial del 27 d'octubre de 1970 del MIT, al seu article 12,¹⁴ el 7 de novembre de 1972 el director de teatre Pere Planella Reixach, en qualitat d'empresari teatral de la companyia de Teatre Nu, presenta en la Delegación Provincial del MIT de Barcelona una instància i dos exemplars mecanografiats de *Leonci i Lena* per tal d'obtenir la corresponent guia de censura i poder representar l'obra. A l'endemà, el Delegado Provincial, don José Luis Herrero Tejedor,¹⁵ envia aquesta documentació a l'Ilmo. Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos, del MIT, a Madrid, on arriba una setmana després (el registre d'entrada porta data de 15 de novembre).

¹³ Durant la seva joventut, Sebastián Sánchez Juan (1904-1974) milità en les files del futurisme poètic de les avantguardes, i el seu origen humil el portà a simpatitzar amb els partits d'esquerres i catalanistes. No en va, Maria Carratalà li dedicà un article on l'anomenà el «poeta proletari» (*Ràdio Barcelona*, 19/6/1937, pp. 10-11). Amb la guerra civil prengué part pels rebels i, amb el triomf del franquisme, s'afegí als nous corrents ideològics de caire falangista.

¹⁴ «Art. 12. Todo espectáculo teatral precisará, para su representación en ciudad y local determinado, de un permiso expedido por la Delegación Provincial del Departamento en cuya demarcación pretenda ofrecerse; en esta licencia —que se otorgará previa presentación de las autorizaciones o guías de censura, expedidas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos—habrán de hacerse constar como datos fundamentales: titularidad de la compañía o conjunto; local de actuación; fechas durante las cuales habrán aquellas de producirse, si se trata de sesiones de cámara o ensayo, y una observación referida, en los casos que así proceda, a que el visado del ensayo general se ha realizado con aprobación, y especiales indicaciones cuando las circunstancias lo requieran sobre las especiales normas condicionales y limitativas señaladas a la Compañía sobre el montaje, vestuario, realización e interpretación del espectáculo.» (*BOE*, 17/11/1970, p. 18613).

¹⁵ José Luis Herrero Tejedor havia estat nomenat delegat provincial del MIT a Barcelona el 19 de desembre de 1969 (*BOE*, 6/1/1970).

A la instància, Planella sollicita autorització per representar *Leonci i Lena* al flamant Teatre Ars de Barcelona l'1 de febrer 1973,¹⁶ sota la seva direcció i amb un quadre d'actors format per Roger Ruiz, Josep Minguell, Joan Matas, Carles Vilaseca, Agustí Villaronga, José Luis Arrevola, i Arnau (sense cognom), amb la decoració de Josep Massaguer i la música de María Jesús Lorente. La traducció és de Carme Serrallonga i l'adaptació la fa el mateix Planella, d'aquí que en alguns documents de l'expedient hi figurin tots dos noms en tant que autors de la versió.

La Junta de Censura Teatral es va reunir el 21 de novembre de 1972 i s'emeteren dos dictàmens a càrrec dels vocals don Juan Emilio Aragonés¹⁷ i don Antonio de Zubiaurre.¹⁸ A l'informe, Aragonés fa un superficial i funcional resum de l'argument, sense avaluar les reflexions abocades pels protagonistes, que són, en realitat, el nucli central de l'obra:

Leoncio, príncipe abúlico, es obligado por su padre, el rey Pedro, a casarse con Lena, princesa a la que no conoce. Para eludir el casorio, emprende viaje con Valerio, un filósofo vagabundo. Encuentro fortuito, en un hostel fronterizo, con Lena y su nodriza, y enamoramiento súbito de los dos jóvenes. Vuelta a la corte disfrazados y boda. Se quitan los antifaces, y todos satisfechos. Parlamento final de Valerio, en el que aboga por un futuro vital materialista y con un (*sic*) religión «cómoda», lo que, constituyendo el final de la trama, es acaso reusable.

Al breu i poc entusiasta informe del censor afegeix: «Comedia de intriga, sin más reparo que el ~~adjetivo último (Norma 14-1º)~~», i damunt d'aquesta part guixada escriu a mà amb tinta blava: «indicado», quedant: «sin más reparo que el indicado». I apunta que s'han de fer supressions a les pàgines 3 i 30. Aquesta «Norma 14-1º», que apareix guixada, es refereix a la primera de la catorzena «Norma de Aplicación» de les «Normas de Censura Cinematográficas y Teatrales», que recollia el BOE de 8 de març de 1963, i que prohibia «la presentación irrespectuosa de creencias y prácticas religiosas».¹⁹ Sembla que l'adjectiu «còmoda» al costat del terme «religió» li va semblar poc adient, però no tant per aplicar-li la Norma 14-1º,

¹⁶ El Teatre Ars, situat al carrer Atenes núm. 27, es va inaugurar el 6 d'abril de 1972 i era un espai multifuncional on es feia teatre, cinema, concerts i espectacles diversos. Va tancar les seves portes el 3 de novembre de 1984. Sobre aquest teatre-cinema, es pot consultar Lahuerta Melero (2016, 140–142).

¹⁷ Juan Emilio Aragonés Daroca (1926–1985), Llicenciat en Ciències Empresarials, fou assagista, poeta, periodista i crític teatral de diaris com *Ya* i *ABC*, de marcada ideologia franquista, i sotsdirector de *La Estafeta Literaria*. Va obtenir l'accèssit del Premio Nacional de Literatura en Assaig (1954) i el Premio Nacional de Teatro (1956) per la seva tasca com a crític. Formà part de l'aparell censor des de 1966 fins a la seva desaparició (1978).

¹⁸ Antonio de Zubiaurre Martínez (1916-?), poeta i traductor, combaté amb els rebels durant la guerra civil i va ser membre de la División Azul al front rus. Va fundar i participar en diverses revistes afins al règim. Entrà a formar part de la Junta de Censura Teatral el 1970.

¹⁹ Les Normas de Censura Cinematográficas y Teatrales s'estructuraven a l'entorn de quatre blocs: Normes generals, Normes d'aplicació, Normes especials de cinema per a menors i Normes complementàries (BOE, 8/3/1963, pp. 3929–3930).

i es va retractar. No obstant, no deixa de ser ben curiós que només repari en aquest adjectiu quan al llarg de l'obra es fan comentaris que podien ofendre més directament l'Església i els seus ministres: “VALERIO: [...] Senyor, l'home pot fer diners de tres maneres: trobant-los, traient la rifa o robant-los en nom de Déu. (Si després sap esquivar les mossegades de la consciència).” (1977, 33); “LEONCE: Minyó, posseeixes un desvergonyiment diví.” (1977, 43); “VALERIO: N'hi ha per negar la Providència.” (1977, 53), o la incitació expressa al suïcidi: “VALERIO: No comprenc com encara no us heu pres una bona dosi d'arsènic mentre tot abocant-vos a la barana d'un campanar us engegàveu un tret al cervell, per estar segur de no fallar-la!” (1977, 52). No ens sobta ara el comentari de Josep Anton Codina, un dels actors de l'EADAG, que, rememorant la representació feta a Granollers el 1963, afirma que fou un èxit «malgrat que algun capellà trobés el pensament de Büchner molt poc ortodox.» (1992, 146).

Sigui com sigui, el dictamen que emet considera que l'obra és autoritzada per als majors de 18 anys, s'han d'incloure supressions, no és «radiable» i que la decisió final no queda a reserva de la supervisió de l'assaig general.

El dictamen que emet De Zubiaurre és pràcticament idèntic a l'anterior, per bé que deixa la casella de «Radiable» sense contestar. A l'apartat de l'«Argumento» es limita a afegir: «Ya conocido por la Junta», i al de l'«Informe» conclou: «No encuentro diferencia apreciable entre esta versión catalana y la que ya vimos en castellano. De ser así, procedería, naturalmente a dar el mismo dictamen». A l'apartat de «Supresiones», afegeix: «Me sumo a las supresiones (todas) que se propongan. Y pág. 3. “Generalísimo” y “princip. (sic) hereu”...»

Davant d'aquests dos informes, el Jefe de la Sección de la Junta de Censura Teatral, Manuel Fraga de Lis,²⁰ en el seu «Informe de la Sección de Licencias e Inspección», sentència:

CLASIFICACIÓN: Autorizada para mayores de 18 años

SUPRESIONES: Pág. 3 y 30

RADIABLE: No

A RESERVA DEL VISADO GENERAL: Sí

Aquest informe va acompanyat de la «Propuesta del Servicio del Teatro», signada pel Jefe de Servicio, José María Ortiz,²¹ el qual ratifica el que ja havia assenyalat l'«Informe de la Sección» i la Junta de Censura: «Este Servicio tiene el honor de proponer que se resuelva de

²⁰ Manuel Fraga de Lis (1910–1983) tingué una llarga trajectòria com a funcionari al servei de la censura: durant la guerra ja havia treballat a la secció «Hemeroteca» de la premsa nacional i, el 1944, fou nomenat Jefe de Negociado de la Dirección de Prensa y Propaganda. El 1962 ocupà el màxim càrrec de responsabilitat de la llavors recent creada Sección de Licencias e Inspección (Muñoz Cáliz 2006, LXVII).

²¹ Llicenciat en Dret, el nom de José María Ortiz Martínez va lligat a les activitats de l'aparell burocràtic des dels inicis del franquisme, primer com a censor (1944) i després com a vocal i cap de la Sección de Teatro (1953–1974) i com a secretari de la Junta de Censura de Obras Teatrales (1975–1978). Com assenyalava Muñoz Cáliz: «Su extensa permanencia en un puesto de responsabilidad dentro de la Junta no deja de ser significativo, y en cierto modo es todo un signo del continuismo en su funcionamiento real que hubo en todas las etapas.» (2006, LV).

conformidad y proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra, bajo las normas complementarias acordadas». Ja només quedava la signatura de la «Resolució de la Direcció General de Cinematografia y Teatro», per part del Director General, que en aquest cas delega en el sotsdirector, Mario Antolín Paz.²²

A l'AGA es pot consultar l'exemplar del censor on apareixen guixades les següents intervencions:

VALERIO. Ah, ja fora ser alguna cosa! Un boig! Un boig! ¿Qui vol vendre's la seva follia per la meva raó? Té, ara sóc Alexandre el Gran, jo! Mireu, el sol quina corona d'or no em posaria damunt els cabells! I que lluent, el meu uniforme! Senyor **Generalíssim** Llagost, feu avançar la tropa! Senyor Ministre de Finances Aranya, em calen diners! Caríssima Dama Libèl·lula, què fa la meva dolça muller Canya d'enasprar? I vós, bon senyor doctor Cantàrida, em cal amb urgència **un príncep hereu!** A canvi d'aquestes precioses fantasies s'aconsegueix una bona sopa, bona carn, bon pa, bon llit i una bona esquilada de cabells gratis —al manicomi, és clar. (p. 3)

VALERI.²³ I jo seré ministre d'Estat i faré publicar un decret: «Tota persona que tingui durícies a les mans serà posada sota tutela; tota persona que caigui malalta de treballar (*sic*), serà castigada per criminal, tota persona que es vanti de menjar el pa guanyat amb la suor del seu front serà declarada boja i perillosa per a la societat humana». Després ens ajeurem a l'ombra i pregarem perquè Déu ens enví (*sic*) macarrons, melons i figues, i veus melodioses i cossos clàssics, i una religió **còmoda**. (p. 30).

El terme «Generalíssim», massa arrelat al càrrec de la màxima autoritat del país, i la crida urgent a la necessitat d'un «príncep hereu», despertaven unes espurnes polítiques massa explícites en una Espanya com la de l'any 1972, on només tres anys abans Franco havia nomenat el príncep Juan Carlos el seu successor legítim.

Amb aquestes esmenes, Pere Planella obté la valuosa «Guia de censura» per representar *Leonci i Lena* a començaments de febrer de 1973 al Teatre Ars de Barcelona. No obstant, aquest muntatge no es va arribar a fer mai. L'única obra de teatre que es representà al mes de febrer a l'Ars va ser *Sermons domèstics*, de Bertolt Brecht, en traducció de Feliu Formosa, del 7 al 15 de febrer. La resta de dies es projectaren pel·lícules.

El segon expedient que es conserva a l'AGA, el núm. 4537-73, no és tan complet com l'anterior però sí que ens proporciona valuosa informació. Com sempre, tot comença amb la instància que el director de la companyia lliura a la Delegació Provincial del MIT. En

²² Mario Antolín Paz (1930–2003) era llicenciat en Medicina i graduat en Periodisme. Exercí com a crític d'art i director teatral. Ocupà la Subdirecció General de Teatro de 1972 a 1974 i la Direcció General entre 1974 i 1976.

²³ No es tracta d'un error. Al mecanoscrit de Serrallonga presentat al MIT, el nom del personatge que acompanya el príncep Leonci és Valerio a la primera escena i, a la resta d'escenes i actes, Valeri. A la traducció publicada per Robrenyo apareix com a Valerio.

aquesta ocasió, la instància porta la data de 3 de novembre de 1973 i la companyia que vol representar *Leonce i Lena* és l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual del FAD [Foment de les Arts Decoratives], dirigida per Ricard Salvat. La rúbrica de la instància és delegada i la signa Teresa Devant,²⁴ llavors alumna de l'EADAG. Al formulari, Salvat sol·licita l'autorització per representar *Leonce i Lena* el 10 de gener de 1974 al Teatre Romea de Barcelona, sota la seva direcció i amb un quadre d'actors format pels alumnes de l'Escola,²⁵ per aquestes dates ja situada al carrer Brusi.²⁶ No hi figura el nom del decorador, ni el del figurinista ni el del músic.

Amb aquesta documentació s'obre l'expedient núm. 4537-73. Dos dies, després, el 5 de novembre, el Delegado Provincial envia al MIT la instància i tres exemplars del mecanoscrit de Büchner en traducció de Serrallonga. Veient que es tracta del mateix text de l'expedient núm. 617-72, s'agilitzen els tràmits, i la Dirección General de Espectáculos, Sección Promoción Teatral y Negociado de Control y Licencias, emet el següent dictamen amb data de 13 de novembre de 1973:

Vista su instancia recibida el pasado día 11 de los corrientes, esta Dirección General ha resuelto autorizar la puesta en escena titulada «Leonci i Lena» (*sic*), original de George Buchner (*sic*), en versión catalana de Carmen Serrallonga y Pedro Planellas (*sic*), a la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual, bajo las normas condicionales que al dorso del presente escrito se especifican.

Dios guarde a Vd. muchos años.

El Director General,

La signatura que apareix és delegada i il·legible.

Al MIT aquesta sol·licitud va generar poca documentació i es va resoldre aviat en veure que a la instància del Delegado Provincial s'havia indicat en llapis el número de l'expedient obert l'any anterior a Planella com a precedent. De fet, a la instància presentada per Salvat en cap moment s'esmenta Planella, que sí que apareix a la resolució final com a resultat de la còpia irreflexiva i poc acurada que el funcionari fa d'una resolució anterior. A més a

²⁴ Nascuda a Barcelona, Teresa Devant va entrar com a alumna de l'EADAG durant el curs 1970–71, i intervingué en els espectacles que l'Escola muntà com a actriu i com a directora. Entre 1977 i 1990 va marxar a Àfrica i fundà el Medu Art Ensemble, amb refugiats sud-africans, i entre 1990 i 1997 visqué a Estocolm, on combinà la docència i la direcció. El 1997 tornà a Barcelona, on treballa en la direcció d'espectacles. (http://www.acec-web.org/quincenal/imatges/73_quinzenal_devant.pdf [Consultat: 7/3/2018]).

²⁵ El grup d'alumnes que representaren peces a l'EADAG durant el curs 1973–1974 estava format per Emili Castells, Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Joan Faneca, Montserrat Fontova, Joan Fuentes, Rosa Garcia, Beatriu Garrigó, Rosa Garrigó, Carles Jorge, Antoni Maroño, Maria Rosa Martínez, Manuel Monge, Pep Munné, Estel Muñoz, Maria Nunes, Aureli Pera, Rosario Pérez de Rozas, Agustina Roig, Pilar Sarriés, Esteve Subirà, Jordi Surís, August Tolrà i Josep Maria Zamora (Puig Taulé 2007, 113).

²⁶ L'EADAG va tenir com a seu la Cúpula del Coliseum, des de la seva inauguració, el febrer de 1960, fins a finals del curs 1972, moment en què es trasllada al carrer Brusi. El 1974 va tancar les seves portes per decisió de Daniel Giralt-Miracle i el Consell Directiu del FAD (Puig Taulé 2007, 114).

més, el títol que apareix és *Leonci i Lena*, és a dir, el que havia presentat Planella, i no *Leonce i Lena*, que és el que presenta Salvat a la instància i amb què Serrallonga publica la seva traducció a l'editorial Robrenyo el 1977.

En qualsevol cas, Salvat aconsegueix la guia de censura, però la comèdia de Büchner tampoc no es va representar. Segons s'indicava a la instància del 3 de novembre de 1973, estava previst representar-la el 10 de gener de 1974 al Romea, però en aquella data al teatre Romea es representava *El preu de la lletra*, de Carles Valls i Joan Capri, sota la direcció de Francesc d'Assís Toboso, i la consulta a l'arxiu digital històric dels espectacles del Romea mostra que l'EADAG no hi va actuar durant tota la temporada de 1973–1974.

Malgrat que Franco va morir el 20 de novembre de 1975, l'aparell censor va continuar viu durant uns quants anys més, encara que rebatejat amb noms menys transparents: així, per exemple, el 1975 la «Junta de Censura» va a passar a dir-se «Junta de Ordenación de Obras Teatrales», amb els mateixos membres i idèntiques funcions. La censura teatral a l'estil franquista s'aboleix definitivament amb el Reial Decret 262/1978, signat pel llavors ministre de cultura Pío Cabanillas, segons el qual «queda suprimida toda censura administrativa de los espectáculos teatrales y artísticos.» (BOE, 3/3/1978, p. 5153).

Referències bibliogràfiques

- Abellán, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bassols i Valls, Clara. 1999. «Carme Serrallonga, traductora i pedagoga». *Homenatge a Carme Serrallonga. Assaig de Teatre* 15: 33–36.
- Büchner, Georg. 1977. *Leonce i Lena. Woyzeck*. Trad.: Carme Serrallonga. Mataró: Edicions Robrenyo.
- C. P. 1977. «Leonci i Lena, de Georg Büchner». *La Vanguardia*, 17 setembre, 33.
- Cabal, Fermín. 1979. «Teatre Lliure. Un teatro de arte para todos». *Primer Acto* 182 (desembre): 7–26.
- Capmany, Maria Aurèlia. 1987. *Mala memòria*. Barcelona: Planeta.
- Carandell, Josep Maria. 1984. «Pròleg» a Georg Büchner i Imre Madách. *Teatre*. Barcelona: Edicions 62.
- Castillón, Xavier. 2017. «Lluís Pasqual». *Entreactes*. Girona: Ajuntament de Girona, 2–9.
- Codina, Josep A. 1992. «Breu record de Maria Aurèlia Capmany, dona de teatre». Dins *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918–1991)*, Joaquim Horta (ed.), 141–164. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Godayol, Pilar. 2010. «Carme Serrallonga, el plaer de traduir». *Quaderns. Revista de Traducció* 17: 17–23.
- Julio, Teresa. 2015. «*Dantons Tod*, de Georg Büchner: Traducciones y censura en la España franquista». *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* 20: 91–105
- Julio, Teresa. 2017. «*Teatre de tots els temps*: una finestra oberta a la dramaturgia estrangera a les acaballes del franquisme». Dins *Traducció i Franquisme*, Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (eds.), 89–103. Lleida: PUNCTUM.

- Lahuerta Melero, Roberto. 2016. *Barcelona: sus cines de estreno, repertorio y arte y ensayo*. Barcelona: Quarentena Ediciones.
- López Sancho, Lorenzo. 1969. «Leonci i Lena, brillante presentació del Teatre Lliure, de Barcelona». *ABC*, 29 setembre, 42.
- M. 1962. «El Romanticismo alemán, en primer plano». *La Vanguardia Española*, 7 març, 11.
- Martínez Velasco, Julio. 1979. «Büchner se asoma por segunda vez a Sevilla». *ABC*, 23 febrer, 73.
- Muñoz Cáliz, Berta. 2006. *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Nadal, Marta. 1991. «Carme Serrallonga, la traducció amb humilitat i rigor». Dins *Converses literàries*, 95–104. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Noguero, Joaquim. 1995. «Llegir, ensenyar, traduir. Entrevista a Carme Serrallonga». *Homenatge a Carme Serrallonga. Assaig de Teatre* 15: 37–48.
- Paz, Anabel de la. 2016. *El Fons Lluís Pasqual del Teatre Lliure* (Treball final de Màster no publicat). Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Biblioteconomia i Documentació.
- Pfeiffer, Michael. 2017. «Georg Büchner: l'avantguardista a l'abric de les avantguardes». Dins: *Georg Büchner a Catalunya. Documents d'una recepció*, Teresa Vinardell Puig i Anna Montané Forasté (2017) (ed.), 14–17. Barcelona: Edicions Fòrum.
- Pons, Agustí. 2000. *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*. Barcelona: Columna.
- Puig Taulé, Oriol. 2007. *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Treball de recerca. Dir.: Ricard Salvat. Doctorat en Arts Escèniques. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Salvat, Ricard. 1977. «Pròleg» a Büchner, Georg. *Leonce i Lena. Woyzeck*. Trad.: Carme Serrallonga. Mataró: Edicions Robrenyo.
- . 1992. «Aquella imprevisible aventura humana». Dins *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918–1991)*, Joaquim Horta (ed.), 191–200. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Salvat, Ricard. 2015. *Diaris (1962–1968)*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Samsó, Joan (1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939–1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Schroeder, Juan Germán. 1963. «Brecht, Büchner y Shaw». *Primer Acto* 47: 50–56.
- Vinardell Puig, Teresa. 2017. «Georg Büchner a Catalunya». Dins: *Georg Büchner a Catalunya. Documents d'una recepció*, Teresa Vinardell Puig i Anna Montané Forasté (2017) (ed.), 18–41. Barcelona: Edicions Fòrum.
- Vinardell Puig, Teresa i Anna Montané Forasté (2017) (ed.). *Georg Büchner a Catalunya. Documents d'una recepció*. Barcelona: Edicions Fòrum.