

La ciutat d'ideals que volíem bastir
Màrius Torres i la literatura del seu temps

A cura de Josep Camps Arbós, Imma Farré Vilalta
i Joan R. Veny-Mesquida

AULA *Màrius* TORRES


Pagès editors

Una fantasma com n'hi ha poques, de Màrius Torres: influències i estructura dramàtica

ALBERT MESTRES
(Institut del Teatre)

El 1935, Màrius Torres (1910–1942), abans d'ingressar al sanatori de Puig d'Olena, va escriure una única obra de teatre, publicada per primer cop el 2007, amb una breu introducció de Miquel Gibert. Torres, doncs, la va escriure als 25 anys, en el breu període que va exercir la medicina a Lleida i després dels cinc anys passats a Barcelona estudiant la carrera.

L'obra, sens dubte insòlita en el context teatral català, coincideix amb l'auge del teatre noucentista (Carles Soldevila, Josep M. Mil·làs-Raurell) i amb la introducció del cinema sonor.

Miquel Gibert apunta la doble influència del teatre cosmopolita noucentista i del cinema provinent de Hollywood, sense, tanmateix, poder-ne proposar exemples concrets, excepte *Trouble in Paradise* (1932), d'Ernst Lubitsch, pel·lícula que es va estrenar a Barcelona al desembre del 1933, quan Torres ja havia acabat la carrera i estava a Lleida.

M'havia proposat, en primer lloc, fer una prospecció de les cartelleres de Lleida i Barcelona durant aquests anys. Però després em vaig adonar que no tenia sentit. És cert que sabem que Torres era un home aficionat tant a acudir al teatre com a les projeccions de cinema (Prats 1986: 46) i també és possible que hagués vist la pel·lícula de Lubitsch, però certament no la necessitava com a font d'inspiració. Pel que fa als protagonistes de l'obra, lladres refinats, hi havia, en aquella època, tant a Barcelona en castellà com a París en francès i a Londres en anglès, una àmplia literatura dels anys vint del segle xx (Lahuerta 1999). J. A. Raffles, d'E. W. Hornung, havia nascut el 1899 i Arsène Lupin, de Maurice Leblanc, el 1905, i la primera obra de teatre de Leblanc és del 1908, mentre que l'última és del 1932, pràcticament contemporània de la nostra. D'altra banda, en aquest període s'havien estrenat nou pel·lícules protagonitzades pel personatge. Sabem que Torres dominava perfectament, com a mí-

nim, el francès i l'anglès, com queda clar en la biografia de Sales (1953: 30–31), i es podia nodrir, doncs, perfectament del vodevil francès i de la literatura anglosaxona, pensant sobretot en Oscar Wilde, però també en R. L. Stevenson, H. G. Wells o H. James, com apunta Gibert (2011: 95), que també a la nota 8 subratlla les coincidències argumentals d'*Una fantasma* amb *Le Château des Carpathes*, de Jules Verne. D'altra banda, com veurem a continuació, Torres domina perfectament el llenguatge teatral, i demostra que l'obra no era un mer exercici literari el fet que la presentés, el 1935, al Premi Ignasi Iglésias, competint, entre d'altres, amb Rubió i Tudurí i Carme Montoriol. Més que en el teatre purament noucentista, doncs, caldria incloure l'obra en la segona lleva de dramaturgs renovadors, que no sé si hauríem d'anomenar noucentistes, o més aviat republicans, que van veure estroncada la seva incipient carrera amb la Guerra Civil.

Creiem, doncs, que cal buscar el model de l'obra, més que en el teatre català i en el cinema americà del moment, en la literatura anglosaxona, com hem dit, i especialment en Oscar Wilde, ja que es tracta d'una *pièce bien faite* amb tocs d'humanitat, així com en l'abundant literatura sobre lladres refinats. En aquest sentit, en tot cas, cal destacar el caràcter paròdic de l'obra. Els models fan pensar en lectures en llengua original, cosa que els lemes de moltes de les seves poesies permeten pensar i com demostra l'intercanvi epistolar de què ens parla Joan Sales, ja que havia intentat traduir Milton, Burns, Moore, Shelley, Wordsworth o Keats (1953: 26) i escrivia en francès (1953: 30–31).

Sorpren també, dins el context polític d'aleshores, concretament el Bienni Negre de la Segona República, l'abstracció social i política de l'obra, que, duta a un grau d'estilització notable, desenvolupa una falla en un context llunyà i indeterminat, deslligat de connotacions del moment.

A continuació farem una anàlisi dramaturgic de la peça, sòlidament construïda a partir d'una estructura canònica de tres actes del teatre clàssic, que constitueixen plantejament, nus i desenllaç. L'obra s'estructura en una hàbil disposició d'entrades i sortides que trenen la trama d'una manera nítida. D'altra banda, amb l'ús de la ironia escènica, amb personatges amagats en escena —característica

de la comèdia dramàtica—, l'autor aconsegueix la complicitat del públic.

A l'obra, dos lladres refinats, August —nom que no deixa de tenir certa similitud amb Arsène— i Diana arriben, en fer-se de nit, perseguits per la policia, al castell de Lord Frederic; creient-lo deshabitat, hi entren per passar-hi la nit. Amagats, s'assabenten que hi ha un valuós collar de maragdes i aprofiten la ceguesa de Lord Frederic per fer passar Diana pel fantasma de la difunta esposa del lord i obtenir així la informació d'on és. Davant l'emoció de l'home, Diana, molt sentimental, opta per tornar el collar. Ha proporcionat al pobre cec una gran felicitat. Inevitablement, són capturats per la policia.

Fixem-nos que l'obra s'acosta a les cèlebres tres unitats del teatre clàssic, ja que tota l'acció s'esdevé al mateix espai —el vestíbul del castell de Lord Frederic—, en una nit, un dia i una nit, sense gaires discontinuïtats temporals, i és una sola línia d'acció.

El primer acte consta de cinc escenes, sempre marcades, també com en el teatre clàssic, per l'entrada o sortida de personatges. L'acotació inicial, anterior a l'escena 1, descriu l'espai on es desenvoluparà l'obra, el vestíbul del castell de Lord Frederic, a Canterbury, a prop de Folkestone, d'on han fugit els dos lladres en baixar del vaixell i veure la policia. Tanmateix, la sala que descriu l'autor és un híbrid entre un castell anglès i una casa de pagès catalana. Si bé el gran finestral gòtic i l'escalinata són propis del primer, la llar de foc amb el seu escó, just a l'entrada del castell, no respon a la imatge que tenim d'un castell anglès, sinó més aviat a una masia benestant. I en aquest sentit, recordem que, en teatre, el que puja a l'escenari esdevé, per aquest mateix motiu, categoria.

L'obra es mou sempre en aquesta ambigüitat entre la situació en un lloc llunyà i la complicitat amb l'espectador. D'aquesta manera, observem que els noms de tots els personatges com a mínim s'escriuen igual en català que en anglès: August, Diana, Maria, Frederic. Així, l'autor en preserva la proximitat.

La primera escena presenta els personatges principals, August i Diana, i en dona les característiques principals que en són les constants: el cinisme i la manca d'escrúpols d'August, i el sentimentalisme i la humanitat de Diana. També ens explica com han arribat

aquí, fugint de la policia, acusats de robatori, i la seva relació des dels inicis, entre sentimental i interessada. D'altra banda, l'acotació «L'autor s'havia oblidat de dir que Diana i August van vestits de *globe-trotters*» demostra que ens trobem davant d'una primera redacció, segurament diferent de la que Torres va enviar al Premi Ignasi Iglésias.

La segona escena s'inicia amb la presentació dels altres dos personatges de l'obra, si exceptuem els detectius de l'últim acte, Maria i Lord Frederic. Per fer-ho, Torres recorre a la ironia escènica, ja que el públic veu Diana i August amagats darrere una columna, i Maria i Lord Frederic, que ho ignoren, i assisteix a un diàleg en paral·lel, en què es presenta Lord Frederic com un home afable, somiador, profundament enamorat de la seva dona difunta, i Maria com una criada protectora, atenta i pràctica, mentre que Diana expressa la simpatia immediata i l'admiració que sent per Lord Frederic. El diàleg ens permet conèixer la història i l'amor del lord i l'existència d'un collaret de perles amagat, cosa que desperta tot seguit la cobdícia d'August. És curiós que, segons l'acotació, Lord Frederic begui ginebra, pròpia d'Anglaterra, i segons les intervencions, absent, més pròpia de la bohèmia parisenc. Observem també la picada d'ullet al públic quan August diu de Lord Frederic, arran de les seves expansions sentimentals, que «qualsevol diria que està fent comèdia davant del públic», quan efectivament es tracta d'un actor fent comèdia davant del públic.

A l'escena 3, Maria i Lord Frederic es retiren i, mentre Diana pateix un procés d'identificació sentimental amb el lord, August decideix escorcollar la casa per trobar-hi el collaret, i puja al pis de dalt.

L'escena 4 constitueix un monòleg de Diana més aviat poc versemblant, en què, mentre busca pels mobles el possible amagatall, expressa el seu afecte per Lord Frederic, somia un futur tranquil al seu costat i lamenta la seva incapacitat de separar-se d'August; avança, així, el que serà el detonant del desenllaç. Al final del monòleg apunta que es tracta d'un desvarieig degut a la febre. Això podria fer versemblant el monòleg, si aquest hagués estat construït a base de discontinuïtats i trencaments del discurs.

Tanca l'acte I l'escena 5, una potent escena amb un nou recurs a la ironia escènica, quan torna August i segueix la cerca mentre

Diana s'adorm. Lord Frederic torna a baixar a parlar amb el retrat de la seva dona i, en la seva ceguesa, es creu sol. Diana es desperta amb un crit i Lord Frederic dubta de si l'esperit de la seva dona ha parlat o es tracta d'una il·lusió causada per l'absenta. Quan el vell torna a pujar, August ha trobat la solució per robar el collaret, aprofitant els marcats sentiments del lord.

La primera escena de l'acte II s'inicia al mateix lloc, a la tarda de l'endemà, mentre Maria llegeix el diari a Lord Frederic, que no s'interessa per res. En la conversa, comentant notícies, Torres hi desplega una fina ironia, com per exemple en la del viatge de Gandhi a Londres, que depèn del seu perruquer —recordem que Gandhi ja en aquesta època anava rapat.

A la segona escena arriba August, que es fa passar per mèdium, i explica que ha vingut per ordre de la difunta Lady Fergusson, que vol parlar amb el seu marit. Per demostrar la veracitat del que diu, fa servir detalls que havia conegut el dia abans del mateix Lord Frederic, i obté la informació imprescindible d'una aterrida Maria que no va conèixer la seva senyora en persona, mentre el lord s'emociona davant de la perspectiva. Al final de l'escena, Maria fuig dissimuladament, però quan està a punt de pujar l'escalinata, se'n va corrents cap a la porta del jardí, perquè per l'escala baixa Diana vestida de Lady Fergusson i cantant la cançó preferida de la dama i el seu marit.

És coneguda la passió melòmana de Torres, que al sanatori compartia amb Mercè Figueras. Per a aquest cas va triar la cançó número 6 de *Vida amorosa d'una dona*, de Robert Schumann, com bé anota Miquel Gibert (Torres 2007: 47).

Les dues escenes següents són les centrals de l'obra, que ens aboquen al desenllaç. En l'escena 3 de l'acte II, Diana entra cantant la cançó de Schumann. De nou, recorrent a la ironia escènica a causa de la ceguesa de Lord Frederic, August dirigeix tota l'escena, primer portant el compàs de la cançó i després indicant amb gestos a Diana com ha d'actuar. Naturalment, el lord creu reconèixer la veu de la seva estimada i l'emoció és màxima, emoció que s'encomana a Diana mentre abraça el vell i li demana veure el collaret, amagat en un gerro, que ràpidament August substitueix per un de fals. L'emoció de Diana allarga l'escena fins que August la talla, simulant agitar-se en

el seu trànsit de mèdium. August s'emporta Lord Frederic, que l'ha convidat a sopar, escales amunt.

L'escena 4 és igualment decisiva. Comença amb un nou monòleg poc versemblant de Diana, en què expressa la seva lluita entre els escrúpols que li ha despertat el vell i la lleialtat a August, mentre fuma un cigarret, en una demostració de Torres de modernitat: una dona fumant i en escena. August interromp el monòleg per portar-li galetes per sopar, i Diana li demana que torni el collaret. August es mostra despectiu i se'n va. Diana, despitada, reprèn el monòleg i truca a Scotland Yard per denunciar August.

Després d'un nou salt en el temps mínim, a la matinada de l'endemà, el tercer acte desplega el desenllaç de manera brillant i trepidant. L'escena 1, que representa un moment de suspensió, serveix per humanitzar Diana, amb la revelació de la seva lluita de fidelitats entre August i Lord Frederic, i per preparar el commovedor desenllaç, però sobretot per allargar l'espera i acumular tensió dramàtica. L'escena comença amb un nou monòleg poc versemblant de Diana, almenys amb l'endreça discursiva amb la qual es desenvolupa. Entra Maria, que creu trobar-se davant de Lady Fergusson, i Diana li segueix la veta, en aquest joc d'equívocs constant, de què l'espectador és sempre un testimoni privilegiat. El dramatisme de la situació es manifesta amb les anades al finestral de Diana, pendent de l'arribada de la policia, i l'humor en les al·lusions a la futura presó.

En l'escena 2 Maria se'n va i entren els policies. Diana manté la ficció de Lady Fergusson per traïr August sense que aquest ho sàpiga. Torres juga de nou amb la ironia escènica, fent l'espectador posseïdor d'una informació de què no tots els personatges disposen. Ens presenta els dos detectius com uns tanoques, a la manera dels Dupond i Dupont.

L'escena 3 fa un gir més gràcies a la tanoqueria dels policies. Diana ha sortit i apareix August, que es fa passar pel mèdium Mr. Willis i dona indicacions als policies de com atrapar el lladre. Quan els policies esmenten Lady Fergusson, August queda aclaparat: comprèn la traïció de Diana, confirmada amb l'aparició d'aquesta com a Lady Fergusson.

En l'escena 4, sols Diana i August, ella intenta fer-se la ignorant, però ell en descobreix la traïció. Promet venjança i fuig cap al parc.

L'escena 5 és potser la més complexa de l'obra, ja que es basa en un joc de mentides. Al primer moment, Diana prega a la Lady Fergusson del retrat que permeti que August escapi, en un brevíssim monòleg, ara sí, versemblant. Veu com el detenen i tem que la delati, però quan entra August amb els dos policies tanoques, aquest intenta salvar-la seguint la ficció de Lady Fergusson. Diana pren una ràpida decisió de lleialtat, i promet als policies que si els deixen sols, capturaran els dos lladres.

L'escena 6 recorre un últim cop a la ironia escènica. Entren Lord Frederic i Maria sense veure August i Diana, i es desenvolupa de nou un diàleg paral·lel. August retreu a Diana que no se salvés, i ella li confessa que no vol perdre la seva estima. August l'abraça, en l'únic gest d'amor de tota l'obra. Llavors Diana proposa a August fer comèdia per deixar un bon record al lord. Vet aquí un nou recurs teatral que manifesta el refinament de Torres, ja que es tracta de teatre dins el teatre, no amb l'objectiu d'enganyar els ocupants de la casa per obtenir un guany, sinó per fer un bé. August, com a Mr. Willis, s'acomiada de Lord Frederic, que li suplica que torni a fer aparèixer el fantasma de la dona estimada. Diana baixa l'escala com a Lady Fergusson, i Maria confirma la ficció. El fantasma s'acomiada per sempre del vell lord, i els dos lladres surten abraçats a afrontar el seu destí. L'humor de nou es deu a les al·lusions a la futura presó; per exemple, quan Mr. Willis renuncia als seus honoraris i proposa al vell que faci un donatiu per als presos.

Tanca l'obra l'escena final: de nou, Maria i Lord Frederic llegint el diari, amb una última broma sobre les notícies, sense haver-se adonat de tot el rebombori que ha viscut el seu castell.

Com veiem, Torres fa servir en aquesta obra tots els artefactes de la comèdia amable, habituals a l'època (Gibert 2011: 96): els equívocs, les mentides, les ficcions, els bons sentiments, els babaus. Cal dir que ho fa amb mestria, si en traiem alguns errors i contradiccions que una revisió més a fons sens dubte hauria solucionat —en aquest sentit, és una llàstima no disposar de la versió lliurada al Premi Ignasi Iglésias. Fixem-nos que la comèdia, com a tal, té una successió de finals trepidant, que manté l'espectador en la màxima expectativa.

L'estructura de l'obra és modèlica, amb l'administració sàvia dels ingredients necessaris en el desenvolupament; la combinació de la

ironia escènica amb la verbal la converteix en un excel·lent exemple de *pièce bien faite*, una cosa no gaire habitual a casa nostra i que manifesta el refinament, tant estètic com cultural, de Màrius Torres, que, en contrast amb la seva poesia posterior, devia prendre's aquesta obra com un *divertimento*.

Bibliografia

- Consueta 1936: «IV Premi Ignasi Iglésias: Ha estat atorgat al senyor Nicolau M. Rubió Tudurí per la seva obra en 5 quadres “Un sospir de llibertat”», *El Consueta II*: 27 (6 de gener), p. 12–13.
- FOGUET I BOREU 2008: Francesc Foguet i Boreu, «Una fantasma molt corpòria», *El País. Quadern*, 7 de febrer, p. 5.
- GIBERT 2007: Miquel Gibert, «Introducció», dins Màrius Torres, *Una fantasma com n'hi ha poques. Farsa en tres actes*, Lleida, Ajuntament de Lleida / Aula Màrius Torres, p. 7–13.
- 2011: Miquel M. Gibert, «Una fantasma com n'hi ha poques: més que una provatura. (Notes sobre Màrius Torres i el teatre català d'entreguerres)», dins *I Simposi Màrius Torres*, a cura de Joan-R. Veny-Mesquida, Lleida, Pagès editors, p. 87–97.
- LAHUERTA 1999: Juan José Lahuerta, «La meva petita Leica», dins *Margaret Michaelis*, València, Institut Valencià d'Art Modern, p. 20–29.
- PRATS 1986: Margarida Prats, *Màrius Torres: l'home i el poeta*, Barcelona, Edicions del Mall.
- SALES 1953: Joan Sales, «Notícia biogràfica», dins Màrius Torres, *Poesies*, Barcelona, Ariel, p. 9–45.
- TORRES 2007: Màrius Torres, *Una fantasma com n'hi ha poques. Farsa en tres actes*, Lleida, Ajuntament de Lleida / Aula Màrius Torres.