



EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

Antologia de textos
de teoria i crítica dramàtiques

Del Modernisme a la Guerra Civil

Estudi introductor i edició a cura de Margarida Casacuberta,
Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

COL·LECCIÓ ESCRITS TEÒRICS

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*
5. Richard Wagner, *Òpera i drama*
6. Johan Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*
7. Jean Vilar, *El teatre, servei públic*
8. Marco De Marinis, *Entendre el teatre. Perfil d'una nova teatrologia*
9. Jaume Melendres, *La direcció dels actors. Diccionari mínim*
10. Werner Knoedgen, *El teatre impossible. Per a una fenomenologia del teatre de figures*
11. Jaume Melendres, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*
12. Étienne Decroux, *Paraules sobre el mim*
13. Jean Pierre Sarrazac (dir.), *Lèxic del drama modern i contemporani*
14. Raimon Àvila, *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*

Catàleg de publicacions de l'Institut del Teatre

www.diba.cat/llibreria/institutdelteatre

COL·LECCIÓ
ESCRITS TEÒRICS

15

EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

Antologia de textos
de teoria i crítica dramàtiques

Del Modernisme a la Guerra Civil

Estudi introductor i edició a cura de Margarida Casacuberta,
Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Director: Jordi Font

Escris Teòrics

© de l'estudi introductori: Margarida Casacuberta, Francesc Foguet i Boreu,
Enric Gallén i Miquel M. Gibert

© d'aquesta edició: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona

Tel. 932 273 900

i.teatre@diba.cat

www.institutdelteatre.cat

Elaboració de l'índex de noms: Albert Jornet

Maig 2011

Disseny gràfic i maquetació: Artefacto

Producció: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona

Impressió: SA de Litografia

Dipòsit legal: B-16371-2011

ISBN: 84-7794-947-6 (obra completa) i 978-84-9803-442-4 (vol. II)

Il·lustració de la coberta:

«Arbres», fragment de teatri. Fèlix Urgellès de Tovar, 1890

Fons: Institut del Teatre

MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

SUMARI

9

Pròleg

17

Estudi introductor

19 1. Organització del temps de lleure i societat industrial

41 2. Institucionalització de l'escena catalana

65 3. Recepció teatral

103 4. Tradició: de la renovació al retorn als orígens

129 5. Models dramàtics per a una cultura moderna

149

Antologia

151 1. Públic

209 2. Institucionalització

295 3. Recepció

389 4. Tradició

487 5. Models

553

Relació dels textos antologats

559

Bibliografia

579

Índex de noms

EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

PROLEG

Fa uns quants anys, amb en Carles Batlle vam decidir de tirar endavant el projecte de difondre les línies mestres del debat sobre el teatre català del segle XIX ençà en una sèrie de volums que oferissin un coneixement, al més ampli possible, de la nostra realitat social i cultural. En fer-ho érem molt conscients tant del repte i l'ambició de la proposta com de les seves possibles limitacions i mancances amb què ens podíem trobar a l'hora de materialitzar-la.

El primer fruit d'aquell projecte, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, que va anar a càrrec de Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, va aparèixer el 2003 i s'ha convertit ja en un referent bibliogràfic imprescindible per conèixer i comprendre la realitat del teatre vuitcentista. Vuit anys més tard publiquem el segon, que arrenca del temps del Modernisme i es clou amb el desenllaç de la Guerra Civil i l'origen de la Segona Guerra Mundial. Com en el primer volum, ens hem centrat en la ciutat de Barcelona i Catalunya, i no en el conjunt dels Països Catalans, entre altres motius, perquè la ciutat comtal respon molt millor que no les de València o Palma de Mallorca a les característiques del model d'una ciutat moderna i industrial que viu la gran transformació del món de l'espectacle a Europa en un període que ha estat brillantment analitzat per Christophe Charle a *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres*

et Vienne. 1860-1914 (2008). Tot seguint els paràmetres fixats en el volum dedicat al segle dinou, s'ha donat el màxim protagonisme a la literatura dramàtica des de diferents punts de vista –societat, institucionalització, recepció, tradició, models– en detriment d'altres aspectes significatius del món de l'espectacle com ara la direcció escènica, l'escenografia o la dansa, que hi tenen una presència més circumstancial, si és el cas. Atès el magma de documentació global que hem aconseguit aplegar, ha estat impossible de confegir una antologia que abasti en un sol volum aspectes com els suara assenyalats i altres, els quals haurien de ser objecte d'una altra antologia amb un plantejament metodològic i conceptual segurament distint del que s'ha emprat fins ara.

10

Convé tenir molt present que els fonaments de la recerca sobre la història de la literatura dramàtica i el món de l'espectacle del segle XIX ençà a Catalunya i en la resta dels Països Catalans s'està tot just duent a terme. Posats a dir: s'està construint fonamentalment dels anys seixanta ençà i es troba avui encara molt lluny de l'estat i els avenços que en l'àmbit de la investigació teatral s'han realitzat en les cultures teatrals més consolidades d'Occident. En aquest sentit, l'estudi abans esmentat de Christophe Charle és el resultat d'una exhaustiva recerca de primer ordre sobre el món de l'espectacle en algunes de les ciutats europees més importants amb la utilització de fonts i fons d'arxius de tota mena, de mètodes estadístics i d'uns repertoris bibliogràfics impressionants, que patentitzen la consolidació d'una reconeguda tradició historiogràfica i el funcionament establert i regularitzat dels estudis teatrals en les universitats de les cultures i països implicats en l'estudi. Nosaltres, més modestament, hem utilitzat per al nostre treball la premsa en totes les seves manifestacions com a font bàsica, determinats fons teatrals i un recull ampli de monografies i estudis relacionats amb el tema.

Així doncs, ens hem proposat com a principal objectiu d'aquest volum continuar la feina realitzada amb el del segle dinou; la recerca se circumscriu ara al període que abasta de l'última dècada del segle

XIX fins a 1939. Reprenem la qüestió a partir del moment en què Catalunya i Barcelona com a capital iniciaven un procés radical de transformació de la cultura catalana amb la finalitat de convertir-la en una de plenament nacional al més normalitzada possible i amb el desig de sintonitzar-la i homologar-la amb les cultures de referència europea, com ara la francesa, sense tanmateix oblidar l'estímul rebut de l'experiència dels països nòrdics. El repte és tan clar com tossuts són els fets històrics que han d'ajudar-nos a conèixer l'abast del procés d'actualització de la cultura catalana i comprendre'n alhora els problemes i els resultats finals de l'operació en el context de l'època que comprèn aquest volum. ¿Fins a quin punt els diferents sectors de la societat barcelonina i catalana reunien les millors condicions possibles per promoure i difondre el munt de manifestacions culturals que professionals de totes les arts van formular i realitzar en el si d'un inequívoc procés de modernització? ¿Quins segments socials estaven realment «preparats» per acceptar i assumir plenament les «noves» culturals que es van produir al llarg de prop de cinquanta anys? ¿Com a capital de cultura, Barcelona es podia plantejar estar a l'alçada d'altres capitals de referència com Berlín, Londres, París o Madrid mateix?

11

Com en el cas del volum dedicat al dinou, la lectura diacrònica dels textos de l'antologia, en correspondència amb els capítols de l'estudi introductori, ofereix una idea bastant aproximada de la realitat teatral en comparació amb l'etapa vuitcentista, alhora que assenyalava també les oscil·lacions i les dificultats de desplegament de la nostra cultura segons els fets i canvis històrics esdevinguts en una de les etapes polítiques i socials més convulsives del nostre país i la resta d'Europa. En l'àmbit del primer bloc de l'estudi, queda clar que l'eixamplament i la renovació de l'oferta del món del lleure –cinema, esports, espectacles de teatre i música, com a punt de partida– va lligada a l'expansió de Barcelona, en tant que resultat d'un doble assentament social: el d'un renovat estament burgès que s'estableix a la «ciutat nova» de l'Eixample i el de determinats sectors de la classe treballadora de

base industrial, que es van instal·lar en una sèrie de barris populars i suburbials. Uns i altres, del centre a la perifèria geogràfica de la ciutat, van mantenir, renovar i crear els seus propis i diferenciats espais i locals amb què organitzar i gaudir del seu temps de lleure.

12

En la configuració d'una societat com la catalana que assumia sense gaire controvèrsia una situació de diglòssia que afectava el conreu de la nostra llengua, la nostra literatura i el nostre teatre, ¿com van encarar els estaments benestants de la ciutat el procés de modernització cultural i artística iniciat a final del dinou? I els sectors populars? Es pot parlar de desconfiança, reticència o rebuig d'alguns d'aquests sectors per la genuïna tradició cultural catalana vertebrada al llarg del vuit-cents? Fos com fos, la qüestió és que en els anys trenta algunes veus de la crítica lamentaven que el teatre català oferís en línies generals una imatge massa local, peculiar, de repertori repetitiu i poc variat, que provocava el distanciament, la indiferència o la manca d'interès d'uns sectors determinats del públic potencial. Un comentari expressat per Carles Capdevila el 1933 explica probablement aquesta situació: «No l'hem sentit [el teatre català] mai prou nacional per a exigir-li l'esforç, la preparació, la base, la jerarquia social i literària que tots els països, fins els que el creaven en èpoques tan modernes com nosaltres –Rússia, Hongria, Polònia, posem per cas–, reconeixien als seus teatres nacionals».

Les circumstàncies històriques del període van condicionar i malaganyar, per altra banda, qualsevol procés possible d'institucionalització del teatre. Quan en el temps de la Mancomunitat, Catalunya va disposar per primer cop d'un mínim poder propi, real i efectiu, es va acabar per prioritzar la creació d'una Escola Catalana d'Art Dramàtic abans que la d'un teatre públic, que mai no va arribar a prendre cos ni en l'esperançadora etapa republicana. És en aquest marc de consideracions que hem de situar la interrupció i l'abandonament del projecte del Teatre de la Ciutat arran de les conseqüències polítiques de modificació i suspensió de la política docent i cultural de la Mancomunitat, provocades per la imposició de la dictadura de Primo de

Rivera. El que no van faltar, amb els alts i baixos inevitables, van ser les operacions polítiques d'apedaçament en forma d'ajuts o subvencions puntuals a experiències empresarials concretes del teatre català, o el suport a la literatura dramàtica amb la creació dels premis Ignasi Iglésias i Teatre Català de la Comèdia en els anys republicans. Encara que va ser durant la guerra quan el Gran Teatre del Liceu es va nacionalitzar i el Teatre Poliorama es va convertir en el Teatre Català de la Comèdia; la situació, tanmateix, no deixava de ser la culminació obligada d'uns fets històrics excepcionals.

Perquè no es pot obviar que les circumstàncies polítiques i els condicionants socials de cada conjuntura històrica expliquen en gran mesura les dificultats que va tenir el nostre teatre per assolir la seva plenitud. Partint d'aquesta consideració ens podem demanar sobre el grau d'implicació de totes les forces polítiques i socials catalanes –dels sectors més conservadors i sensibles a la cultura espanyola, passant per la gamma diversa del catalanisme polític fins als segments socialistes i anarquistes dels anys trenta– en relació amb el teatre. ¿Per a cadascun d'aquests grups, l'estabilització i la institucionalització del teatre català va ser mai una necessitat o una prioritat de la política cultural en el marc municipal, de la Mancomunitat o la Generalitat republicana? Com va reaccionar cadascun d'aquests sectors? Les dificultats econòmiques van ser determinants a l'hora d'impedir la canalització dels projectes proposats? En algun moment es va arribar a plantejar una situació de competència deslleial entre les comptades empreses dedicades a la producció en català i un hipotètic teatre públic oficial?

Queda clar també, en l'àmbit de la recepció, que la regeneració del teatre català és sobretot deutora de la incorporació d'una sèrie de noms avui canònics de la renovada literatura dramàtica estrangera de finals del dinou. El teatre català va canviar d'aspecte i va fer esforços per «modernitzar-se»; els dramaturgs més aplicats i conscients de l'abast dels seus objectius artístics primicers i de la realitat que trepitjaven, van haver d'adaptar-se a la fesomia moral i intel·lectual

del públic habitual al teatre català, si volien assolir una més àmplia acceptació social. Tanmateix, com el lector podrà percebre, els models dramàtics estrangers del tombant de segle van aconseguir un reconeixement artístic i un arrelament social que no es va donar en la mateixa mesura amb els nous referents estrangers divulgats després de la primera guerra mundial. Probablement el teatre català de postguerra havia ja afaiçonat el perfil artístic que millor sintonitzava amb el públic que assistia a les representacions de la renovada literatura dramàtica estrangera amb curiositat, però sense un excessiu entusiasme, i acollia amb prevenció les escasses propostes d'actualització del teatre català dels anys vint i trenta. No es pot negar que s'havia produït una transformació general i significativa de la literatura dramàtica catalana sorgida del Modernisme, malgrat les dificultats serioses per assolir una projecció social més gran. Tot plegat, però, remetia encara a una determinada situació cultural: d'una banda, els sectors més proclius a l'acceptació plena d'un teatre modern en llengua catalana en fixaven els límits de caràcter moral o estètic; de l'altra, al sector del públic més receptiu o proper a les manifestacions variades del teatre espanyol, li costava d'identificar-se amb una tradició dramàtica catalana a la qual titllava a cops de peculiar o de «faixa i espartdenya», en un sentit pejoratiu.

De quina tradició dramàtica parlem, però, quan ens referim al teatre català en aquesta antologia? Bàsicament de la sorgida i basada exclusivament en el llegat vuitcentista i modernista produït a Catalunya, distinta de la generada concretament al País Valencià o les Illes. Encara que la llengua fos la mateixa i es poguessin conrear els mateixos gèneres i formes dramàtiques en el conjunt dels Països Catalans, els autors o repertoris teatrals de les nostres comunitats no van ser necessàriament compartits. Es formava part d'una mateixa comunitat lingüística amb les seves variants dialectals específiques, però no hi havia una consciència arrelada de formar part d'una mateixa comunitat teatral. Al marge de la seva tradició més genuïna, a Catalunya només es re/coneixia de manera parcial la tradició saine-

tística valenciana, que es representava amb certa periodicitat en els locals professionals del Paral·lel, on segurament un públic potencial d'immigrants valencians s'hi podia sentir ben identificat.

Al cap dels anys, una sèrie d'autors es van anar convertint en la base canònica de la tradició dramàtica a Catalunya. Reconegut el paper fundacional de Frederic Soler en la creació del teatre català modern, els noms de Guimerà, Rusiñol i Iglésias, més que no d'altres, van esdevenir els noms «inqüestionables» de la tradició, als quals s'hi va sumar en els anys trenta un dramaturg en alça, Josep M. de Sagarra, que va rebre el reconeixement significatiu de Josep Pla, un dels primers en valorar-lo com una de les contribucions personals més representatives de l'escena catalana dels anys vint.

15

En el capítol dels models de literatura dramàtica apareguts entre el tombant de segle i els anys trenta, es passa del regeneracionisme vitalista i ibsenià que caracteritza l'obra i les reflexions d'autors com Iglésias, Cortiella, Puig i Ferrer o Vinyes, i el simbolisme maeterlinckià d'una part de l'obra de Rusiñol o Gual, a les dues grans propostes canòniques, representades respectivament per Josep M. de Sagarra, en relació amb el teatre poètic, i Carles Soldevila, abanderat del teatre de boulevard, amb desigual incidència social. De fet, l'opció, teòrica i pràctica, per un teatre burgès proper a les propostes majoritàries dels teatres de França o Anglaterra, defensada per Soldevila, volia defugir el model de la comèdia de costums bastida per autors com Avel·lí Artís i Balaguer, Prudenci Bertrana o Pompeu Crehuet. No es tractava de fer un teatre genuí, distintiu, idiosincràtic, sinó «un teatre com el que fa tothom», pulcre, urbà i burgès de l'Europa més desenvolupada de l'època, segons Soldevila. Tanmateix l'alta i mitjana burgesia catalana, que era la destinatària natural d'aquest model dramàtic, no s'hi va sentir del tot implicada i l'èxit de públic indiscutible de Sagarra no va anar acompanyat del de Soldevila. Al costat dels models dramàtics defensats per Sagarra i Soldevila, les poètiques avantguardistes de la primera postguerra europea no van passar de ser esbossos, més o menys reeixits, però amb una repercussió social molt limitada, ja que

la producció dramàtica catalana clarament avantguardista va ser mínima i la recepció i acceptació de l'avantguarda teatral van ser limitades com arreu d'Europa. De fet, la influència de l'avantguardisme d'entreguerres sobre el teatre català –que es pot observar en algunes peces de Sagarra, Millàs-Raurell o Oliver (pirandellisme), de Vinyes o Carrion (expressionisme)– no és gaire més superficial, amb poques excepcions, que en el cas del teatre francès dels anys vint i trenta.

16

A hores d'ara sembla clar que el teatre català no va saber resoldre plenament un dels seus problemes: la consolidació d'un teatre de boulevard genuí, una comèdia dramàtica burgesa i catalana que fos completament acceptada i acollida pel seu públic natural. I això que des de la primera dècada del segle xx, el nostre teatre, que ja comptava amb un important llegat i repertori de comèdies de costums, havia acollit amb estrenes i publicacions textos de dramaturgs francesos típicament boulevardiers.

Si som conscients de la fragilitat i els dèficits estructurals del sistema cultural i teatral català, de les seves capacitats reals per desenvolupar, vertebrar i consolidar una política pròpia, autònoma i en la llengua natural del país, clarament diferenciada, es podrà valorar amb objectivitat una trajectòria que, quan maldava per obrir-se pas en un marc general i complex de renovació de l'espectacle arreu del món, va ser estroncada radicalment i sense contemplacions amb la implantació de la dictadura franquista. Per al món de l'escena catalana, el 1939 s'iniciava també una situació històrica, inèdita i complexa, que haurem d'explicar en un altre moment.

Enric Gallén

ESTUDI INTRODUCTORI

1. ORGANITZACIÓ DEL TEMPS DE LLEURE I SOCIETAT INDUSTRIAL

A partir de l'última dècada del segle XIX es va iniciar a Catalunya (de manera més ostensible que al País Valencià o a les Illes) una reorganització en el desenvolupament de les formes de lleure, pròpia ja d'una societat industrialitzada, que es va mantenir amb alts i baixos fins al final dels anys trenta del segle XX.¹ Com a capital del país, Barcelona es va anar convertint en l'eix radial d'una nova i doble configuració històrica: la de la *ciutat nova* i la que va iniciar i completar els processos d'annexió dels municipis de Sant Gervasi, les Corts, Sants, Gràcia, Sant Andreu, Sant Martí, Sarrià i Horta, amb tot el que això va significar de profunda transformació i reordenació tant de l'àmbit social com de l'espai urbà. Ben aviat, l'Eixample de la *ciutat nova* va esdevenir l'hàbitat de determinats sectors acomodats que procedien de la *ciutat vella* i del naixent món professional i administratiu: un clar reflex de la renovada societat burgesa barcelonina, que se situava en una zona estratègicament emergent de la ciutat, on van establir-se llibreries, cafès sumptuosos (Maison Dorée, cafè Novetats), restau-

19

1. Per a una visió de conjunt, vegeu Pere Gabriel, «Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona», a José Luis García Delgado (ed.), *Las ciudades en la modernización de España*, Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 61-94; Enric Gallén: «Teatro y sociedad en la Barcelona modernista», a Serge Salaün, Evelyne Ricci i Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid: Fundamentos, 2005, p. 251-279.

rants, i nous i actualitzats teatres –Líric, Calvo-Vico/Granvia, Eldorado, remodelacions del Novetats i el Tívoli, posem per cas.²

La reorganització del món de l'espectacle barceloní en el marc de la *ciutat nova* completava la significativa representació social dels tres locals històrics de la *ciutat vella*: Teatre Principal, Gran Teatre del Liceu i Teatre Romea.³ Si els dos primers encarnaven les necessitats socials i els gustos culturals i artístics de la mitjana i alta burgesia barcelonines,⁴ el públic del Romea procedia «de la classe menestral la que s'estén per palcos i platea i de la classe treballadora el que ocupa el segon pis. La precedent divisió és marcadíssima i casi bé l'única que exactament pot fer-se tractant-se del Romea» (Bernat i Duran 1899). En el conjunt de la ciutat, els sectors populars van disposar també d'altres espais específics de lleure, vinculats a centres, entitats i institucions religioses, culturals, polítiques o socials per poder desenvolupar i conrear les seves inquietuds intel·lectuals i artístiques, entre les quals les relacionades amb el teatre d'aficionats.⁵

20

2. Vegeu, sobre el Líric i Eldorado respectivament, Montserrat Guardiet i Bergé, *El Teatre Líric de l'Eixample*, Barcelona: Pòrtic / Enciclopèdia Catalana, 2006, i José Artís, «Remembranzas teatrales. Eldorado», *El Día Gráfico*, 16-II-1929, 2-III-1929, 9-III-1929, 20-III-1929 i 24-III-1929.

3. A propòsit del Liceu i del Romea, vegeu, entre d'altres, Roger Alier, *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*, Barcelona: Mata, 1994, i Enric Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989.

4. Sobre els sectors benestants de la ciutat, vegeu Gary Wray McDonough, *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona: Omega, 1989, i Natalie Lagoutte, «El Cercle del Liceu: exemple de sociabilitat burgesa, urbana i formal a la Barcelona del segle XIX», *L'Avenç*, 169, abril de 1993, p. 54-57.

5. Vegeu, entre d'altres, Ferran Aisa, *Una història de Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular (1902-1999)*, Barcelona: Virus / Ateneu Enciclopèdic Popular, 2000; Pere Solà i Gussinyer, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona: La Magrana, 1998.

Al cap d'un temps la incipient oposició entre la *ciutat vella* i la *ciutat nova* es va veure modificada pel desplegament del Paral·lel, el suburbi que finalment havia de ser el centre bàsic de la indústria de l'espectacle dels sectors més populars –amb un relleu específic dels obrers industrials– de l'àrea barcelonina fins al final de la Guerra Civil.⁶ La gradual transformació urbanística de la ciutat es va forjar en un context en què, a més de l'arrelada tradició de lleure de caràcter societàri, aflorava una altra oferta de caràcter «modern» en la zona baixa de la Rambla amb el Palais de Fleurs (carrer dels Escudellers), l'Alkàzar Español (carrer de la Unió) o l'Edén Concert (Carrer Nou / Conde del Asalto). Els cabarets no feien sinó completar un cistell de manifestacions diverses com el circ, la pantomima o el teatre per hores en els locals del Paral·lel.⁷ Més encara: les possibilitats del món de l'oci es van ampliar amb espectacles de nova factura com el cinema, que ben aviat va passar a ser la competència principal i més immediata de la indústria teatral.⁸ En la dècada dels anys noranta, algunes manifestacions teatrals destinades a renovar els gustos d'un-

6. Sobre el Paral·lel, vegeu Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i espectacles a Barcelona*, Lleida: Pagès, 1998; Luis Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo*, Barcelona: Memphis, 1945; Sebastián Gasch, «El Paralelo», a *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, 1972, p. 9-67; Serge Salaün, «El Paralelo barcelonés», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21, 1996, p. 329-349; Mario Verdaguer, «El Paralelo», a *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Barcelona: Barna, 1959; p. 345-361, i Ángel Zúñiga, *Barcelona y la noche*, Barcelona: José Janés, 1949.

7. Vegeu, sobre el circ i la pantomima respectivament, Sebastián Gasch, *El circo y sus figuras*, Barcelona: Barna, 1947, i Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona: Antrophos, 2008.

8. Luïsa Suárez Carmona, «Cinema, modernitat i cultura de masses. El Paral·lel, al començament del segle xx», *L'Avenç*, 269, maig de 2002, p. 54-58; ídem, «El cinema dins l'espectacle popular a començament del segle xx: el cas del Paral·lel», a *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*, Girona: Fundació Museu del Cinema, 2003, p. 155-165, i Palmira González, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

determinat públic barceloní encara es van programar en alguns dels locals de la *ciutat vella*: els números transformistes de Frégoli; les primeres representacions de la nova dramaturgia europea a càrrec de companyies estrangeres (italianes, més concretament) en el Teatre Principal.⁹ O la sessió única que un grup independent va dedicar a *Espectres*, d'Ibsen, al Teatre Olimpo del carrer de Mercaders (1896).¹⁰ De manera gradual i paral·lela, altres manifestacions del nou teatre europeu es van desplaçar cap als locals de la *ciutat nova*, on es van estrenar obres com *Un enemigo del pueblo* (Novetats, 1893) o *Casa de nines* (Granvia, 1893), d'Ibsen, tot fent costat a la presentació professional d'Ignasi Iglésias, amb *Largolla* (Granvia, 1894), el primer drama català «ibsenià». Fora de la ciutat, i en el marc de les festes modernistes celebrades a Sitges, es van estrenar *La intrusa* (1893), de Maeterlinck, o *La fada* (1897), òpera catalana de Jaume Massó i Torrents i Enric Morera, compositor també de *Lalegria que passa* (1898), de Santiago Rusiñol.

Fins al tombant de segle, el caràcter selecte i restringit socialment de les representacions de determinats textos i autors estrangers, oferts en versió italiana, francesa, espanyola o catalana, i les estrenes dels nous autors autòctons (Iglésias, Massó i Torrents, Rusiñol), van determinar tant l'abast real i la projecció del modern teatre estranger com els esforços d'actualització del teatre autòcton en el si de la societat catalana.¹¹ Com és sabut, les diverses mostres de regeneració de l'escena en llengua catalana no van arribar a assolir en cap moment ni

9. P. Bohigas Tarragó, *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona: Instituto del Teatro, 1946; Lídia Bonzi-Loreto Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma: Bulzoni, 1995.

10. Pere Coromines, «L'obra d'Enric Ibsen», a *Els anys de joventut I. El procés de Montjuïc*, Barcelona: Curial, 1974, p. 33-43.

11. Joan-Lluís Marfany, «La cultura de la burgesia barcelonina en la fi de segle», *Serra d'Or*, 231, desembre de 1978, p. 55-63, i ídem, «Burguesia, modernització cultural, catalanisme», a Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. El Modernisme. 1890-1906*, vol. 6, Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 15-34.

les cotes de públic de les companyies professionals de teatre espanyol ni les de teatre català.

Cal tenir present, per altra banda, que la mutació global de la ciutat es generava en la conjuntura històrica d'aproximació del nou ideari artístic al moviment polític catalanista, la qual cosa va afavorir l'augment del nombre d'activitats culturals de caràcter modernista, entre les quals la creació del Teatre Íntim (1898).¹² Ara bé, Barcelona anava establint les bases de la seva transformació urbanística i regeneració cultural sense poder disposar dels mitjans d'institucionalització i suport polític amb què comptaven a l'època altres societats i cultures europees més o menys desenvolupades que la catalana.

Propostes teatrals, locals i públic fins a la Primera Guerra Mundial

En la primera dècada del segle XX, van fer públiques les primeres estimacions relacionades amb el nou panorama cultural i artístic que s'havia creat en el tombant de segle. D'entrada, la constatació del desinterès generalitzat de l'alta burgesia cap al modern teatre estranger, atès que «sols excepcionalment assisteix a les representacions qui vénen a donar-nos els grans actors estrangers i es declara resoltament en contra de les millors obres del teatre modern que aquells algun cop s'atreveixen a oferir-nos» (Tintorer 1906), i la ratificació també del rebuig cap al teatre català representat al Romea: «La gente de dinero, la que podríamos llamar aristocracia barcelonesa, no se ha visto nunca congregada en el Teatro Romea, ni ha sentido nunca un ápice de interés por las obras catalanas. Les ha faltado, pues, también al Teatro Romea el concurso de la gente de dinero, factor importantísimo, que hubiese podido con el

12. Carles Batlle i Jordà, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona / Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 313-338.

abono hacer más llevadera la situación del Teatro Romea».¹³ De fet, en el local del carrer de l'Hospital conflüen aleshores les representacions de determinats autors vuitcentistes amb la nova dramaturgia modernista, la qual va haver de rebaixar alguns dels plantejaments ideològics i estètics inicials per poder ser acollida pel públic convencional i conservador del teatre. En aquest sentit, i en bona mesura, la «renovació» del jove teatre català en la primera dècada del segle XX es va realitzar en funció de l'«acceptació» establerta per la clientela del Romea.¹⁴

24

Així les coses, els espectadors procedents de la petita i mitjana burgesia es repartien entre les sessions, més circumstanciades, del teatre català i les més freqüents que dedicaven al teatre espanyol –des del «género chico» fins a les últimes aportacions còmiques o dramàtiques –Galdós, Dicenta, Benavente, germans Álvarez Quintero, Martínez Sierra, etc.–, segons l'oferta de les habituals companyies professionals en locals com el Novetats o el Principal. De manera significativa, els teatres Granvia i Eldorado van arribar a competir en el seu moment per l'hegemonia del «género chico», de gran implantació en la nostra societat, fins al punt que el Teatre Líric Català (1901), nascut amb la voluntat de reemplaçar-lo, va fracassar per motius diversos.¹⁵

13. Rafael de Urquijo, «La aristocracia y el teatro», a *Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia*, Madrid: Librería de Fernando Fé, 1911, p. 34-36.

14. «Al Romea hi acabaren convivint tres models diferents: a) el del gènere menors humorístics tan blasmats per tots els crítics, b) el teatre d'idees que estava representat pels autors modernistes com Iglésias que sovint alternava obres d'aquesta factura amb comèdies cada cop més neutres i amb fort component sentimental, al costat d'autors més joves com Joan Puig i Ferrer que reviscolà el gènere amb una obra emblemàtica: *Aigües encantades* (22-III-1908), i c) la nova comèdia que impulsaren dramaturgs com M. Folch i Torres amb *Les ales de cera* (18-IV-1908), i que en bona part és una evolució del drama d'idees» (Ramon Bacardit, *Epistolari de l'empresa del Teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi*, tesi de llicenciatura inèdita, Universitat de Barcelona, 1994, p. 100).

15. Vegeu José Artís, «Remembranzas. El “género chico”», *El Día Gráfico*, 17-VIII-1928 i 23-VIII-1928; Xosé Aviñoa, *La música i el Modernisme*, Barcelona:

Cada cop potencialment més diferenciada en funció d'una variada oferta d'espectacles, la massa de públic va ampliar el seu camp d'activitats amb la nova realitat del Paral·lel.¹⁶ Des del primer moment, els locals de la zona van acollir les mostres més singulars d'una cultura popular de consum –espectacles no textuais, varietats i gèneres musicals, o el melodrama de caràcter social representat en llengua espanyola en teatres com l'Espanyol, el Nou, o l'Apolo.¹⁷ Durant molt

Curial, 1985, i Joan-Lluís Marfany, «El que feien (2): Inventant tradicions», a *La cultura del catalanisme*, Barcelona: Empúries, 1995, p. 312- 321. D'altra banda, el crític Emili Tintorer expressà la seva simpatia per una empresa que es proposava de contrarestar el *gènere chico* d'exportació madrilenya, però es condolgué que el debut hagués estat un desastre, tot i que incloïa textos de Rusiñol, Iglésias i Vilanova, perquè la direcció artística, per precipitació, havia desatès una tria adequada de les obres i dels intèrprets i una escenificació de qualitat. («Teatre Líric Català. La inauguració», *Juventut*, 49, 17-I-1901, p. 64-65). En canvi, en acabar la primera temporada, Eduard Marquina trencà una llança incondicional a favor del Teatre Líric Català i, tot ventilant batalles de cenacles, recriminà la crítica catalanista per haver desqualificat a tort i a dret la nova institució, per haver rebutjat totes les obres estrenades i per mostrar una actitud negativa i gens edificant («Teatre Líric Català», *Pèl & Ploma*, 70, 15-II-1901, p. 2-3).

16. Vegeu un significatiu comentari anònim de 1912: «*Vamos al teatro niñas i Au, a trayatru*, volen dir lo mateix. I aquests dos termes, que el primer pot anunciar-se en un principal del Passeig de Gràcia, i el segon en un pis de disset pessetes de carrer d'en Rosal, se resolen sumats a lo mateix: públic de mal gust que va a entretenir-se davant de dramons passats de moda, en els quals el primer actor farà gala de *latiguillos* recargolats. Drama de Paral·lel i drama de Novetats: ídem d'ídem. Públic de cacauets i públic de confitets de menta: ídem d'ídem. Senyores enguantades i obreres sense guants: ídem d'ídem. Banquers, advocats, metges, notaris, i carreters, tramviaris, bastaixos de moll i escombradors de carrers (tots igualment honorables): ídem d'ídem. Tots, en son teatro respectiu enfonsaran la sala a aplaudiments, com autòmats del mal gust, quan l'actor (molt més viu que ells) els ho exigeixi bo i engegant-los-hi un *latiguillo* amb veu fosca, pronunciació atropellada i gesticulació agitada» («El binomi de la rucada», *De Tots Colors*, 252, 1-XI-1912).

17. Vegeu el comentari de J. Farran Torras, espectador d'una funció de diumenge de la companyia de Miquel Rojas al Teatre Apol[o]: «Allí vaig trobar la prova de que el poble és resistent. Una generació hi havia reunida per a fruit, a llur ma-

de temps, la presència de la llengua catalana en aquests nous espais va ser excepcional, les representacions hi van ser escasses: les «Vetllades Avenir» (1902-1905), dirigides per Felip Cortiella,¹⁸ que van captar un petit nucli conscienciat entre els intel·lectuals i un públic obrer, molt proper o identificat amb l'anarquisme; i comptades sessions dedicades al teatre dramàtic i líric en català a finals sobretot de la primera dècada.¹⁹

Va ser justament en els inicis del nou període noucentista, quan va tenir lloc un dels moments més delicats en relació amb l'organització general del teatre i la presència de la llengua catalana en l'escena professional. S'assistia al progressiu procés d'assentament del grup i els pressupòsits noucentistes amb el corresponent bandejament de certes posicions ideològiques i estètiques sorgides en el tombant de segle, i al replantejament del nou teatre català –Gual, Rusiñol o Iglésias, com a referents–, que s'anava acomodant als gustos i les característiques del públic.

26

nera, les escenes patètiques d'un drama. Era exemplar l'actitud de tota aquella gent, car hem de tenir en compte que els pesats treballs a què està subjecta tota la setmana, no els acovardia ni els llevava l'interès d'acudir al teatre, a on sofrien les dures molèsties de les aglomeracions en lloc incòmode i tancat. El públic era una massa d'hòmens i dones, apretats els uns amb els altres, aguantant de peu dret, molts d'ells, tota la tarda, havent de respirar una atmosfera espessa, aviciada, amb una calor asfixiant. Aquest públic restava quiet, silenciós, pacient, absorbit per l'interès que li despertava lo que en la escena hi havia. Quan en ella feia l'aparició un determinat personatge; quan l'actor adoptava una actitud significativa; quan una frase eixia virulenta o agressiva, tan sols aleshores s'aixecava, fins dels més obscurs indrets de la sala, un remoreig imponent com d'oleatge bramador», («Conversa amb en Miquel Rojas. Sobre el públic de melodrama», *El Teatre Català*, 174, 26-VI-1915, p. 422).

18. Vegeu, especialment Lily Litvak, «Teatro anarquista», a *Musa libertaria*, Barcelona: Antoni Bosch, 1981, p. 213-152.

19. Vegeu, com a mostra, aquests dos articles publicats a *De Tots Colors*: «El teatre líric català al Paralelo», 99, 26-XI-1909, p. 738-739, i «De les representacions en català al Teatre Nou», 118, 8-IV-1910, p. 210-211.

La nova etapa va coincidir amb l'expandiment en llengua catalana del teatre de bulevard i el vodevil, dos gèneres que van obtenir un significatiu ressò a partir de la segona dècada del segle XX, cosa que va causar un greu malestar inicial entre els autors catalans.²⁰ Aquests van veure reduïdes les seves possibilitats de representació en ser substituïts per un seguit d'autors i productes que, amb excepcions, poden ser qualificats de menors, si es comparen amb altres autors i títols estrangers representats pel Teatre Íntim o la Nova Empresa de Teatre Català, dues plataformes dirigides per Adrià Gual a finals de la primera dècada.²¹ Al cap de poc temps de l'esmentat malestar, es va produir el

20. Vegeu el comentari de Carles Soldevila: «¿Què hi venia a fer, al teatre de bulevard, a la Rambla de Barcelona? A primera vista, *El rei, L'ase de Buridan, Miqueta i sa mare, Educació de príncep*, etc., eren una mena d'heretgia o d'estirabot. Però quan un hom s'adona de la facilitat amb què el públic acollia aquestes comèdies –altrament representades amb èxit arreu del món– es decanta a pensar que una certa dosi d'*esprit* i de lleugeresa mai no ha fet nosa en aquest angle del Mediterrani. I si d'alguna cosa podríem admirar-nos és de l'escassa influència que han exercit sobre els nostres autors, que fins que es decidien –i s'hi decidien més sovint del que sembla– a adaptar obres d'aquesta mena solien espesseir-les en tal forma que el xampany s'hi tornava una mica de xocolata. I és que deixeu-m'ho dir, baldament escandalitzi alguns venerables supervivents d'aquella època, i fins alguns contemporanis, és més fàcil d'imitar Ibsen, que era un autèntic geni de l'escena, i Maeterlinck, que era un veritable poeta de la ficció, que no d'imitar Caillavet, de Flers o Capus, que no són sinó uns autors del boulevard. Hi ha una mena d'estrèpit i una mena de sonsònia dramàtics que, sens dubte, no poden enganyar cap crític de raça, però que, de moment, enganyen molts públics. En canvi, la suma de facultats menors que formen l'*esprit* són com el dibuix en les arts plàstiques, no admeten substituïts ni imitacions. Existeixen o manquen. A més a més d'anar al Teatre Principal amb la meua família hi anava tot sol algunes tardes amb un "val" perfectament transferible que havia pertangut a un company dels que sortien com a comparses a *Juventut de príncep*. Així vaig veure algunes obres, no una ni dues vegades, sinó cinc i sis, fins a aprendre'n alguns trossos de memòria» (Carles Soldevila, *Del llum de gas al llum elèctric. Memòries*, Barcelona: Aedos, 1951, p. 277-278).

21. «L'any 1907-1908 les sessions tingueren lloc al Romea, on Gual va presentar com a novetats *Barateria*, en un acte, d'André Lhote (sic) i Masson Forestier, en traducció de Vilaregut; *Pèl de panotxa*, de Jules Renard, en adaptació d'Adrià

distanciamient entre l'empresari del Teatre Principal i els dramaturgs catalans que, com remarcarem més endavant, va culminar en la creació, el 1912, del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (SADC).

Així les coses, del tombant del segle ençà, l'escena professional barcelonina s'havia anat modelant i adaptant al fil dels esdeveniments, de les distintes estratègies dels grups intel·lectuals, de les necessitats i interessos empresarials i dels gustos del públic. Quan la temporada 1911-1912 el Teatre Romea va abandonar la seva dedicació habitual al teatre català en profit del conreu exclusiu del teatre en llengua espanyola, es van posar de manifest les greus dificultats d'estabilització de l'escena professional en català i la fidelització d'uns determinats segments de públic.²² De manera significativa, anys abans de con-

28

Gual; *La mà de mico*, en un acte, de M. W. Jacobs, en traducció de Vilaregut; *Tristi amori*, en tres actes, de G. Giacosa, en traducció de Narcís Oller; *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio, en traducció de Vilaregut; *La victòria dels filisteus*, d'H. A. Jones, en traducció d'A. Maristany i S. Vilaregut; *La campana submergida*, d'Hauptmann, en traducció de Vilaregut» (Alexandre Galí, «Teatre», a *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, vol. 12, Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1984, p. 226; pel que fa a la programació de les dues temporades, 1908-1909 (Novetats) i 1909-1910 (Romea), vegeu-ne la p. 208).

22. Vegeu Carles Batlle i Marianònia Lladó, «Cap a un nou teatre», a Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*, p. 69-71. Pel que fa al públic, aquest és el comentari de Rafael de Urquijo: «Pase lo de que la aristocracia, por motivos que ignoramos, no quiera saber nada del Teatro Catalán. Pero lo que no se explica, lo que de ningún modo puede explicarse satisfactoriamente es que los propios regionalistas, que hasta cierto punto tienen un deber moral de concurrir al Teatro Catalán, lo abandonen lo mismo que los demás. Eso sí que no tiene perdón de Dios ni del Doctor Robert, principal apóstol del catalanismo. No se intente decir que los regionalistas en Barcelona son pocos para poder ellos solos sostener el Teatro Catalán; no se intente decir eso, porque una población que en unas elecciones deposita 53.000 votos regionalistas en las urnas, bien puede y sin necesidad de ningún esfuerzo titánico, sino con mucha facilidad, mantener abierto un teatro como el Romea. Hay en Barcelona un crecido número de regionalistas que están en muy buena posición, pero ninguno de ellos concurre al Romea. Los mismos políticos

vertir-se en el local regular de la companyia de Josep Santpere, el Teatre Espanyol va ser utilitzat temporalment com a seu «oficial» del Teatre Català per tal d'acollir, no sense controvèrsia, la darrera temporada del SADC.²³

Davant del nou i difícil marc de supervivència per al teatre català professional, *El Teatre Català* va llançar cap al 1914 una campanya reivindicativa de la tradició dramàtica catalana vuitcentista, alhora que qüestionava l'orientació de determinades manifestacions de teatre català que s'hostatjaven en els escenaris del Paral·lel.²⁴ El rerefons de la qüestió evidenciava un cop més el pragmatisme i el conservadorisme del públic majoritàriament afí al teatre català, el qual va respondre positivament a l'organització d'un cicle retros-

de acció: concejales, diputados y senadores, no hay ninguno que figure entre los abonados del teatro regional. ¡Triste sino el del Teatro Catalán, que se ve olvidado aún por los mismos que debieran protegerlo! Nadie se ha ocupado de él en el sentido de cuando menos aliviar su crisis por medio de alguna subvención. Los mismos catalanistas cuando estuvieron en mayoría en el Ayuntamiento podían hacer mucho a favor del Teatro Catalán, bien subvencionando al Romea o bien disponiendo la construcción de un nuevo teatro que reuniera mejores condiciones que éste. En la decadencia del Teatro Catalán han tomado parte todos los catalanes, sin distinción de partidos, y por lo mismo, los unos no se pueden echar la culpa a los otros, y finalmente, si ese teatro muere, entre la indiferencia de los más y el sentimiento de los menos, será cosa de exclamar con el poeta: 'Todos en él pusisteis vuestras manos'» (Urquijo, «La política y el Teatro Catalán», a *Un teatro que muere*, p. 40-41).

23. Vegeu com a mostra: Rossend Llurba, «Del Boulevard Paral·lel. De teatre català», *De Tots Colors*, 248, 4-X-1912; «El Teatre Català i el Paral·lel», *L'Escena Catalana*, 312, 28-IX-1912, p. 3-4; vegeu també la posició de Narcís Oller, *Memòries teatrals*, Barcelona: La Magrana, 2001, p. 85-107 i 126-147, especialment.

24. Vegeu, en aquest sentit, la sèrie d'articles de Francesc Curet publicats a *El Teatre Català*: «Sobre el teatre pornogràfic en català», 111, 14-V-1914, p. 251; «Crònica. La moda de "vaudeville"», 116, 16-V-1914, p. 322-3; «Crònica. La revista teatral en català», 141, 7-XI-1914, p. 722-723, i «Crònica. Teatres de lladres i prostitutes», 193, 20-XI-1915, p. 733-735.

pectiu d'autors del segle XIX²⁵ (Curet 1914; Carrion 1916). La conclusió alligadora semblava clara: des de finals de segle, el teatre català s'havia modernitzat en comparació amb el llegat rebut, i encara vigent, de la tradició vuitcentista, però havia depès excessivament dels cànons estrangers, que havien estat utilitzats de manera massa mimètica per determinats autors. D'altra banda, el «nou» teatre en llengua catalana encara no havia estat assumit com a propi per tots els estaments socials del país, alguns dels quals no van acceptar o assimilar, per desinterès, desconfiança o simple rebuig, algunes de les manifestacions que havien estat proposades per la nova dramaturgia catalana (Curet 1917a).

30

En un marc de funcionament absolutament diglòssic, el Teatre Català va navegar desorientat sense una seu estable on aixoplugar-se, a mercè d'empreses efímeres i puntuals com la de Josep Pous i Pagès al Teatre Espanyol el 1914, o les temporades més o menys estables d'Elena Jordi i Josep Santpere, organitzades també en els teatres del Paral·lel.²⁶ La dificultat d'un desenvolupament regular del teatre professional en llengua catalana contrastava amb el reforçament de la presència de les companyies dedicades al teatre espanyol en els locals més representatius del centre de la ciutat i amb l'expansió pertot arreu de les sales cinematogràfiques.

25. Vegeu *Cicle històric del Teatre Català (primera sèrie)*. Conferència d'obertura per Francesc Curet. Conferència de clausura per Ambrosi Carrion, Barcelona: Artís i Co., 1914.

26. Vegeu, respectivament, M. Àngels Bosch, *Pous i Pagès. Vida i obra*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos, 1997, p. 184-191, i Gasch, «Los vodeviles del Teatro Español», a *El Molino. Memorias de un setentón*, p. 34-44.

Els «feliços vint»: entre l'empresa de Josep Canals i el music-hall

Poc després del final de la Primera Guerra Mundial, la situació de l'escena professional barcelonina va iniciar una de les etapes més complexes de la seva història contemporània, en un procés semblant al que també es va esdevenir a Madrid en la mateixa època.²⁷ D'entrada, el conjunt dels teatres barcelonins es van decantar majoritàriament per productes de consum de diversa i renovada procedència –teatre espanyol; teatre de bulevard; vodevil i revista musical d'inspiració francesa, americana o espanyola; teatre català d'encuny vuitcentista i modernista–, disposats a competir amb la gran escamesa cinematogràfica, que va viure posteriorment –amb l'arribada del sonor– un gran desplegament social en el marc de la cultura de lleure. Els teatres del centre de la ciutat –amb locals de nova trinxera, com el Poliorama, el Goya o el Barcelona– van acollir una gamma diversa i rica de gèneres, obres i autors del teatre espanyol i estranger, representats per un ampli estol d'elencs, que evidenciaven les preferències del públic de la mitjana i petita burgesia per l'escena espanyola (Bertrana 1924; Nicol 1930).²⁸ Mentrestant persistia el desinterès intel·lectual i artístic de determinats sectors socials per una renovació global del món de l'espectacle,²⁹ que es va veure par-

31

27. Vegeu Carlos Serrano i Serge Salaün, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons, 2006; Dru Dougherty i María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid: Fundamentos, 1990, i ídem, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid: Fundamentos, 1997.

28. Sobre el Teatre Goya de Barcelona, vegeu Enric Gallén, «Història del Teatre Goya», a *Teatre Goya, 1916-2008*, Barcelona: Focus, 2008, p. 6-89.

29. Fixem-nos en la valoració i l'exemple aportats per Gaziel [Agustí Calvet], director de *La Vanguardia*: «Todos los teatros de Barcelona deben seguir existiendo, porque son necesarios a nuestra democracia y responden perfectamente a sus gustos. Pero en cambio faltan por completo los locales selectos y sobre todo los públicos que deberían sostenerlos. Las gentes de paladar refinado, las de

cialment transformat al cap d'uns anys en la seva vessant més frívola per l'empresa de Ferran Bayés al Teatre Principal (1919-1923)³⁰ i en menor grau, posteriorment, per Manuel Sugranyes (1925-1929) en els locals del Paral·lel.³¹

Quant al teatre català, aquest va disposar amb intermitències de dos espais fins a l'inici dels anys trenta. En els locals del Paral·lel, s'hi van representar vodevils, comèdies i sainets de costums catalans, algunes mostres de teatre polític i realista de signe melodramàtic sobre el món del districte cinquè, i revistes i espectacles musicals. Al centre de la ciutat, els teatres Romea i Novetats van alternar bàsicament les

32

gustos artísticos, o simplemente aquellas que por lo menos exigen un mínimo de comodidad urbana y de placer sociable, se contentan con abstenerse de nuestras diversiones. Descontando ciertas noches del Liceo, no todas, y algunas temporadas cortísimas, de conciertos y *tournées* escogidas, en Barcelona no hay manera de divertirse como es posible hacerlo en innumerables capitales medievales del extranjero. Imaginad el caso siguiente. Mister Asquith, el ex primer ministro inglés, estuvo hace poco viajando por España. Si por casualidad se le ocurre venir a Barcelona, y nos encargan de procurarle, una noche, algunas horas de esparcimiento, ¿a dónde habríamos podido llevarle? Es lamentable, pero en tal caso el único consejo pertinente habría sido decirle: «Quédese usted en el hotel, Mr Asquith. En Barcelona no podemos ofrecerle una sola diversión digna de usted». Y, comodidades aparte, ¿os parecería decoroso para Barcelona el consejo?...», («Aspectos locales. La incómoda comodidad», *La Vanguardia*, 16-IV-1919).

30. Joan Tomàs, «Una il·lusió injusta. Recordant En Bayés», *Mirador*, 84, 4-IX-1930, p. 5.

31. Vegeu Gasch, *El Molino. Memorias de un setentón*, p. 47-49; Josep M. Planas, *Nits de Barcelona*, Barcelona: Proa, 2001, 2a ed.; Jordi Pujol Baulenas, «El music-hall y las jazz-band» i «La fiebre del charlestón, la invasión de los negros y el triunfo del jazz-hot», a *Jazz en Barcelona 1920-1965*, Barcelona: Almendra Music, 2005, p. 19-48. Vegeu altres aportacions de Gasch sobre el tema: *El circo y sus figuras*, i *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*, Barcelona: Selecta, 1957. Sobre Gasch, vegeu Joan Minguet Batllori, «L'avantgardista que estimà el cinema, el circ i el music-hall», *Cultura*, 18 (desembre 1990), p. 44-47, i ídem, *Sebastià Gasch. Crític de les arts de l'espectacle*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997.

aportacions més populars amb algunes de caràcter més minoritari en relació tant amb la pròpia tradició com amb el teatre estranger traduït al català.

Entre el 1917 i el 1932, Josep Canals es va convertir pràcticament en l'únic empresari interessat a promoure i orientar l'escena en llengua catalana segons uns paràmetres artístics, establerts i condicionats per una determinada visió comercial de l'espectacle. Primerament com a gestor del Teatre Romea (1917-1926) i més tard del Teatre Novetats fins al gener de 1932, quan va plegar a causa de la malaltia que li va arrabassar la vida tres anys després, i sobretot per les dificultats econòmiques de poder gestionar amb regularitat una temporada estable de teatre català.³² Pel que fa al teatre autòcton, Canals va apostar especialment pel model personal del teatre poètic de Josep Maria de Sagarra i amb menor fortuna per la comèdia burgesa de Carles Soldevila, però en canvi no va jugar tan fort per altres autors –Bertrana, Carrion, Millàs-Raurell, Vinyes, com a mostra–, que van ser rellevats per d'altres de menys ambició literària. Com en l'època de Ramon Franqueza, algunes de les orientacions i intencions de l'empresari van disgustar uns quants escriptors autòctons.³³ Curiosament,

33

32. Vegeu el següent comentari anònim: «En abandonar Josep Canals el teatre, tant per motius de salut com per exigències de tots plegats, gairebé ningú va adonar-se'n... Però des d'aleshores la nostra escena no ha tingut més estabilitat. Faltava l'entès, l'home que sapigués perdre diners quan convenia. Solament quan ens hem trobat amb l'aigua fins al coll i en perill de no tenir teatre aquest hivern ens hem recordat d'ell. Però era massa tard. Moria el 13 de setembre sense preveure la sort del teatre català en aquesta temporada. Els articles necrològics tots ells elogiosos demostren massa tard el molt que valia. Resignem-nos, pensant que almenys el món reconeix els mèrits dels seus homes quan aquests són traspassats. Josep Canals ha mort voltat del record del públic que desfila per les sales per ell regentades i que podem dir fou tot el poble de Catalunya. Que Déu el tingui al seu costat», «Josep Canals: Breus dades biogràfiques», (*El Consuetà*, 22, 20-X-1935, p. 9-12).

33. La seva gestió artística va rebre també la crítica residual de Joan Sellarès, en el pamflet *Contra el teatre català* (1931), en el qual acusava Canals de ser el

i com a contrapunt al tracte que van rebre certs dramaturgs, Canals va acreditar els espectacles per a infants de Josep M. Folch i Torres, que van ser un èxit.³⁴

De fet, Canals (Anònim 1931) va dissenyar una política teatral encaminada tant a aconseguir i consolidar el públic fidel del teatre català, com a intentar captar i atreure nous sectors de públic procedents de la burgesia amb una programació basada en textos moderns catalans i estrangers, que eren representats en determinats casos en vetllades selectes, i amb la presència d'autors, intèrprets i companyies de les més destacades del teatre europeu de l'època. La resposta del públic a aquesta proposició va ser, però, molt desigual, i va evidenciar un cop més el retraïment dels sectors més benestants, i també el dels més esnoats i elitistes de la societat catalana, per les manifestacions teatrals de caire més innovador (Soldevila 1928). En canvi, un determinat producte de teatre estranger va ser ben acollit pel públic: el que s'assimilava amb la tradició de la comèdia de costums autòctona o del teatre de bulevard, com és el cas dels «dramaturgs d'exportació» d'origen hongarès, i una mostra del teatre nord-americà de signe melodramàtic i influència cinematogràfica, que va ser programada per l'altra companyia pro-

responsable de la situació terminal del teatre català. Sobre Canals, vegeu també Codorniu [Josep Cortès], «Josep Canals», *Mirador*, 29 (15-VIII-1929), p. 5; «La crisi del teatre català», *La Nau*, 21-I-1931; Francesc Curet, *Història del Teatre Català*, Barcelona: Aedos, 1967, p. 554-556. Cf. Ramon Batlle, *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1984; Pere Gómez i Inglada i Manel Zamora i Navarro, «D'un assaig frustrat d'empresa teatral moderna a la crisi dels anys trenta», a Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*, p. 75-93, i Jordi Tous, *Evarist Fàbregas i Pàmies (1868-1938). Filàntrop, financer i republicà catalanista reusenc*, Reus: Centre de Lectura, 1990, p. 67-70.

34. Vegeu Xavier Fàbregas, *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, Barcelona: Millà, 1980, i Eulàlia Pérez i Vallverdú, *Josep Maria Folch i Torres (1880-1950): des del Modernisme a la literatura de consum*, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

fessional rellevant de l'època, la de Maria Vila i Pius Daví, entre el 1927 i el 1933.³⁵

Excepcionalment, algunes de les propostes de teatre estranger més experimental o més compromeses des del punt de vista artístic d'entreguerres van estar vinculades a alguns grups «amateurs» com el Teatre Íntim, reprès el 1924; el de Lluís Masriera al Teatre Studium o el paper d'Artur Carbonell com a director del Lyceum Club de Barcelona i d'un grup amateur de Sitges.

Expectatives per a l'escena catalana dels trenta

35

En la primera meitat dels anys trenta, sota la fèrula del règim republicà i les institucions polítiques catalanes, es va posar en evidència la incapacitat d'actuar de manera resolutiva i satisfactòria per part de tots –govern i professionals– en relació amb la crítica situació de l'escena en llengua catalana, de cara a assegurar el manteniment d'una temporada estable amb una programació basada en el repertori «clàssic» i en les propostes més incisives dels dramaturgs catalans del moment (Capdevila 1932).

Mentre que el teatre català professional del centre de la ciutat sobrevivia amb dificultats, l'«altre» teatre català, el representat pels espectacles costumistes i vodevilesos oferts per la companyia de Josep Santpere³⁶ s'esforçava també a mantenir-se no sense dificultats en el

35. Gómez i Zamora, «D'un assaig frustrat d'empresa teatral moderna a la crisi dels anys trenta», a Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*, p. 87- 90.

36. En moments determinats (probablement comptats), la companyia de Josep Santpere va actuar en locals del centre de la ciutat. Vegeu: S. Bonavia, «Vodevil en català a Novetats», *L'Escena Catalana*, 40, 23-VIII-1919, p. 2. Es va tornar a repetir el 1929 i el 1930: «L'èxit, però, obtingut per la companyia de Santpere en un teatre ben cèntric prova, una vegada més, com al marge d'aquest públic hi pot haver un altre públic més vast i més divers per al nostre teatre. I no volem

Paral·lel;³⁷ el music-hall (Gasch 1931) demanava estabilitat i risc a uns empresaris que, tot oblidant la tradició creada per Ferran Bayés, s'havien convertit, pel que sembla, en mers seguidors «provincians» de les revistes de Madrid.³⁸ Les formacions de teatre espanyol van continuar sent les més atractives per al públic de tipus mitjà dels anys trenta;³⁹ uns espectadors que, per altra banda, rebutjaven determi-

36

pas dir amb això –que ningú no ens vingui amb interpretacions malèvols– que calgui per captivar-lo, que els nostres escriptors s'hagin de dedicar a escriure vodevils llicenciosos. Altres camins hi pot haver més decorosos i més nobles. El cas és tenir l'encert de saber-los trobar. El teatre català, però, no arribarà a un estant florent, fins el dia que, per assistir-hi, no calgui ésser catalanista ni tan solament català», (Domènec Guansé, «Un experiment al 'Barcelona'», *Mirador*, 95, 27-X-1930, p. 5). Vegeu, complementàriament, Antoni Vallescà, *Santpere. L'home i l'artista*, Barcelona: Francesc Alum, 1931, i Yoya Pigrau, *Els Santpere*, Barcelona: Planeta, 2002.

37. Malgrat l'èxit de *La reina ha relliscat* (1932), els altres vodevils sonors que es van estrenar posteriorment al Teatre Espanyol no van tenir la mateixa fortuna, fins al punt que Santpere va estar a punt d'abandonar el teatre. Vegeu Joan Tomàs, «A raig fet. Crisi del teatre», *Mirador*, 330, 13-VI-1935, p. 5, i Andreu Avel·lí Artís, «La fi d'un teatre. Santpere, el comerciant fracassat», *Mirador*, 342, 5-IX-1935, p. 5.

38. Vegeu Sebastià Gasch, «Les revistes madrilenyes», *Mirador*, 181, 21-VII-1932, p. 5; Joan Tomàs, «A raig fet. Barcelona, capital de província», *Mirador*, 334, 11-VII-1935, p. 5.

39. Es tracta d'un teatre més variat de registres i gèneres –«amb un xic més d'habilitat que la que fan els autors catalans»–, de registres, d'interpres i companyies, que duïen les obres «ben sabudes i ben conjuntades. Les porten més fetes que les que posen els nostres actors» (Work [Ramon Vinyes], «Teló enlaire. Companyies castellanques a Barcelona», *L'Esquella de la Torratxa*, 2816, 30-VI-1933, p. 413). Un criteri semblant a l'expressat per Jaume Passarell: «Les companyies de comedians castellanques formen un equip cohesionat. Les nostres, un equip d'individualitats que es decanten pel *dribling* i pel lluïment personal, i, si els convé, àdhuc en perjudici dels que es troben al seu costat. Per això, tot i que en el teatre castellà, que compta amb una rastellera inacabable d'autors francament negligibles, hom va a veure'ls representar i es veu amb gust. Ells no s'extralimiten, sigui de qui sigui, l'obra que representen» («Els còmics castellanques i els nostres», *Mirador*, 231, 6-VII-1933, p. 5).

nats autors del teatre de boulevard, que formaven part del repertori de les esmentades companyies.⁴⁰ En un altre ordre, no es pot descartar l'avanç significatiu del cinema com a principal forma de diversió social, fins al punt d'assistir a la conversió d'algunes sales teatrals, velles o modernes, en cinema, com va passar amb el Teatre Goya, l'octubre del 1932. Tot plegat col·locava el teatre autòcton i espanyol en una difícil tessitura, si bé el català traginava un rerefons estructural i una situació conjuntural més plagada de dificultats, sense que comptés amb la perspectiva o la previsió de cap mena de reconeixement institucional ni a curt termini ni a mitjà.

Gairebé quaranta-cinc anys després de l'inici de la modernització de l'escena catalana, a mitjan anys trenta, malgrat els evidents i innegables guanys assolits en la seva regeneració, el teatre professional en llengua catalana –el que s'oferia bàsicament en els locals del centre barceloní– no havia reeixit en l'ampliació de la seva massa de públic i, conseqüentment, no havia assolit tampoc el caràcter o «sentit nacional» d'altres teatres europeus, com l'espanyol n'era exemple, per proximitat i altres qüestions.⁴¹ En altres termes, i sense paradoxes,

40. «I això és greu. És greu, perquè ni Birabeau, ni Achar, ni Deval no són a França autors de minories. Amb obres d'ells, hi ha teatres parisencs que durant un any no tenen necessitat de canviar la cartellera. Una comèdia que allà obté centes de representacions, a casa nostra no pot ésser donada ni un parell de dies, malgrat els advertiments de l'empresa preparant el públic, els judicis de la crítica, etc. El públic barceloní, en general, no va al teatre. Però aquell que hi va, educat teatralment en l'escola de tots els Pérez i tots els Muñoz madrilenys, i en la dels Roures i Màntues locals, és un públic incapaç d'entendre res que denoti una mica d'intel·ligència i de sensibilitat. La perspectiva no és massa falaguera per a l'esdevenidor del nostre teatre» (Andreu A. Artís, «A propòsit d'una obra de Deval. La qualitat del públic», *Mirador*, 267, 15-III-1934, p. 5).

41. «Car ara ja no es tracta solament d'una crisi de teatre català. En realitat, no en tenim ni de català ni de castellà. I que hom no digui que és una crisi d'autor. És una crisi d'organització i d'entusiasme. Si no fos així, el panorama, a Madrid, fóra molt semblant al nostre. I no ho és. No ho és! A desgrat de la crisi que hom diu que el teatre també passa allí, el panorama, amb els seus autors, que estrenen

el teatre català no havia sabut «catalanitzar» el conjunt de la nostra societat: «Si sempre ha estat polític, no ha estat mai nacional; nasqué de la menestralia i mai no s'ha tret aquest llast originari, i menestral tampoc no vol dir popular. Popular, posem per cas, ho ha estat el teatre dels saineters i autors còmics madrilenys, que han dut a l'escena tot el pintoresc dels seus barris baixos. Aquest teatre, però, no solament no ha estat repudiat per ningú, sinó que l'han aplaudit tots els estaments dels més alts als més plebeus. A Barcelona això ha passat poquíssimes vegades. Sense l'adhesió de tot el complex social no hi ha teatre possible, i si algun n'arriba a sortir, viu tan a precari que qualsevol vicissitud el posa en perill. I aquest és el nostre cas».⁴²

38

normalment, i amb els teatres subvencionats o no, és molt diferent que a Barcelona. Però és que a Madrid, el teatre, té encara un sentit nacional. I això és el que el salva! Ací, mentre no ens adonem ben bé d'això, no farem sinó recollir les escriptorialles de Madrid i importar amb tots els honors el teatre més ximple de París o de Nova York» (Domènec Guansé, «Teatre. Les darreres novetats teatrals», *La Publicitat*, 22 -XI-1932).

42. Carles Capdevila, «Dues preguntes. ¿A què atribuïu la crisi del teatre català? ¿Què caldria fer per tal de redreçar-lo?», *La Humanitat*, 24-XII-1933. Vegeu també el comentari de Joan Cortès: «L'única causa de la misèria del nostre teatre actual és que el públic n'està completament desafectat. Malgrat que la gent s'aglomera en un moment donat, vibrant d'entusiasme i disposada a emocionar-se tant com calgui per un esdeveniment teatral, sigui una estrena, sigui un comiat –més si es tracta d'un comiat, i com més patètic millor–, un públic de teatre català no existeix d'una manera normal i quotidiana. [...] Un públic tan addicte i fidel com vulgueu, però que necessàriament no pot tenir cap extensió. El públic d'aquests espectacles no s'aglutina a base de fidelitat i d'adhesió, sinó damunt d'una afició difosa i general en tot el poble. I això és el que fa sostenir-se les companyies, el que fa aguantar les obres i continuar les temporades. L'afició al teatre català, en comptes d'ésser una cosa difosa entre la nostra gent, només existeix en una part ínfima d'ella. No hem de voler ara recercar les causes d'aquesta desafecció que constatem, encara que per a nosaltres es poden resumir en una: provincianisme i manca de catalanització en el nostre públic de teatre. Ni tampoc cal parlar de les qualitats de les obres, del treball dels actors, de les condicions de presentació ni dels preus de les localitats. A Barcelona estem aguantant temporades senceres diverses escenes del més insuls, del més anodí, del més banal i del més poca-solta

La persistència en una imatge quasi exclusivament pairal del teatre, un repertori poc variat, repetitiu, gens competitiu en relació amb el teatre espanyol o estranger, i les dificultats de vertebrar una proposta pròpia de comèdia dramàtica burgesa, per exemple, continuaven sent els factors i algunes de les causes essencials del distanciament, indiferència o rebuig de determinats sectors de públic. Un espectre social que, per tradició familiar o formació cultural, seguia segurament amb més convicció i fidelitat el teatre espanyol, ofert per les companyies en la seva majoria de procedència madrilenya que visitaven periòdicament la ciutat de Barcelona.

El caràcter excepcional que va significar l'esclat de la guerra civil i el parèntesi revolucionari a Catalunya van actuar inicialment com a miratge utòpic quant a les expectatives reals de transformació i renovació del conjunt de l'escena catalana, i va culminar finalment en un retorn obligat als orígens de les relacions convencionals entre una massa de públic de gustos majoritàriament conservadors i una programació de repertori sense estridències ni transcendentalismes ideològics ni esteticistes de cap mena (Capdevila 1938).

A les envistes de la implantació de la dictadura franquista, malgrat els canvis produïts en l'escena catalana professional des de finals del segle XIX, les mostres comptades de regularització i estabilització de l'escena privada i els esforços d'institucionalització –assolida excepcionalment en temps de guerra–, la societat catalana, i concretament la barcelonina, continuava adoptant una actitud diglòssica en relació amb el teatre català. Vinculat a un ampli espectre social del país, el teatre en llengua catalana deixava tanmateix al marge de manera global la mitjana i sobretot l'alta burgesia catalana, més sensiblement identificades amb les formes i manifestacions del teatre espanyol.

teatre castellà, amb obres, actors i presentació molt sovint inferiors als catalans i als preus molt sovint superiors als dels nostres locals. I aquestes temporades es sostenen no amb públic foraster precisament» («Fi de temporada», *Mirador*, 169, 28-IV-1932, p. 5).

2. INSTITUCIONALITZACIÓ DE L'ESCENA CATALANA

A les acaballes del segle XIX, començà a insinuar-se la necessitat que el teatre català gaudís del suport de les institucions públiques per crear un espai dedicat a la programació teatral en llengua catalana i bastir un repertori de dimensió nacional.⁴³ Diversos prohoms de la ciutat de Barcelona –Josep M. Rufart o Valentí Almirall, entre d'altres– suggeriren a les corporacions oficials, l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona, diverses iniciatives per ajudar institucionalment l'art dramàtic català. Les propostes anaven des de l'arrendament o la municipalització del Teatre Principal de Barcelona per fer-hi temporades en català i per crear-hi una càtedra de declamació catalana fins

41

43. Vegeu, sobre el procés d'institucionalització de l'escena catalana, Enric Gallén, «El teatre. La vida teatral de la primera guerra mundial fins a la guerra civil», a Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona: Ariel, 1987, p. 413-462; ídem, «Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres», a *Història de la cultura catalana. República, autogovern i guerra 1931-1939*, vol. 9, Barcelona: Edicions 62, 1998, p. 149-164, i ídem, «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica», a Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum & GELCC, 2006, p. 77-107. Pel que fa al debat sobre la creació del teatre nacional en l'escena espanyola de l'època, vegeu Juan Aguilera Sastre, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939): ideología y estética*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002.

a la subvenció de companyies o l'establiment d'un teatre fix en règim semioficial, tot passant per la fundació d'un conservatori consagrat a la formació dels intèrprets i d'associacions d'autors per a la promoció del teatre català.

42

La gestió que semblava que tenia més punts per prosperar fou la que encapçalaren, el 1897, els escriptors Eduard Vidal i Valenciano, Josep Roca i Roca i Àngel Guimerà, davant del Consistori barceloní, al qual exposaren la seva preocupació per les dificultats que patia l'escena catalana, a causa de la manca de públic i l'esperit mercantilista de les empreses, i sol·licitaren que contribuís, com feien altres capitals europees, a protegir el teatre. Malgrat que l'Ajuntament de Barcelona es proposà d'adquirir el Teatre Principal per declarar-lo el «teatre oficial català» i per establir-hi una escola municipal de declamació; malgrat que es creés una comissió *ad hoc*, integrada per literats de reconegut prestigi, per debatre les característiques de la cessió; malgrat que es parlés de la companyia i de les obres i fins se n'apuntes el futur director, el projecte es va desestimar, perquè no es tancà un acord econòmic amb la Junta de l'Hospital de la Santa Creu, propietària del teatre.⁴⁴

Teatre Municipal o Nacional?

L'emmirallament en les dramatúrgies europees practicat pels joves modernistes del tombant de segle no sols s'explicità en termes estètics, sinó també en models de *teatre nacional* referenciables per a l'escena catalana. La transformació teatral europea, de què es vantava

44. Vegeu, en aquest sentit, els articles publicats a *Lo Teatro Regional*: A. Llimoner [Manuel Marinel·lo i Samuntà], «Sobre el Teatro Català», 293, 18-IX-1897, p. 290; ídem, «Sobre el Teatro Català», 293, 18-IX-1897, p. 290; ídem, «Més sobre el Teatro Català», 294, 25-IX-1897, p. 298; ídem, «Bons vents», 297, 16-X-1897, p. 330-331, i E. Torrent i Costa, «Lo Teatro Català i el Principal», 298, 23-X-1897, p. 341.

Alexandre Cortada des de les pàgines de *L'Avenç* el 1892, reclamava una renovació del teatre català per dins que, com havien fet el teatre hongarès, el noruec o l'holandès, entre altres «petites nacionalitats», sabés anostrar el millor de les dramaturgies europees.⁴⁵ La crida de Cortada a instituir a Barcelona «un teatre català modern» que acollís les obres més innovadores de la literatura dramàtica europea i les alternés amb la dels joves modernistes catalans tenia com a derivació lògica la urgència de constituir, com apuntà en un article a *Catalònia* Jaume Brossa, «teatres que siguin vertaderes institucions d'art i no mercats on tot se falsifica» (Brossa 1898). La poca predisposició dels governs europeus de cultures més institucionalitzades, com ara l'anglès, a subvencionar el teatre més modern contrastava, segons l'autor d'*Els sepulcres blancs* (1900), amb la creació del Teatre Nacional Noruec –amb seu a Cristiania (Oslo), la capital del país– que, davant de la impossibilitat d'obtenir la subvenció oficial, s'organitzà en forma d'empresa privada. Brossa lamentava que, seguint aquest model, el poble català no es dignés a aportar cap capital per «enaltir l'art, la ciència o les lletres» i optava per començar bastint una dramaturgia homologable internacionalment abans de construir la «casa» que l'hostatgés.⁴⁶

43

Sigui com vulgui, les propostes que miraven de crear alternatives de signe institucionalitzador, encara que fos amb el suport de la iniciativa privada, a la cartellera barcelonina es trobaven comdemnades al fracàs per les dificultats estructurals de l'escena catalana i per les característiques de la situació política del país. Això no obstant, el

45. Alexandre Cortada, «El teatre a Barcelona», *L'Avenç*, 4, 1892, p. 276-281. Cf. també, [s.s.], «El teatre a Cristiania i a Barcelona», *Pèl & Ploma*, 16, 16-IX-1899, p. 2.

46. Vegeu, sobre Jaume Brossa, Joan-Lluís Marfany, «Pròleg», a Jaume Brossa, *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 5-12; ídem, *Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya*, Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita, 1982, i ídem, «Jaume Brossa: algunes dades noves», *Els Marges*, 35, setembre 1986, p. 55-76.

consens sobre la necessitat de protegir oficialment el teatre català era compartit des de sectors del regionalisme més irreductible al modernisme incipient.⁴⁷ En aquest context, la vindicació del Principal com a teatre municipal que pal·liés la situació crítica de l'escena catalana fou una constant en el tombant de segle i es concretà en la demanda que l'Ajuntament de Barcelona adquirís o arrendés a llarg termini el Teatre Principal per convertir-lo en Teatre Català i que hi associés una càtedra de formació d'actors.⁴⁸ Si els models de referència podien ser tant la Comédie Française com el Teatro Español de Madrid, en el cas de l'escena catalana l'existència d'un teatre municipal es conforia, per raó de la capitalitat cultural de Barcelona, amb el reclam d'un *teatre nacional* que, amb més o menys bel·ligerància retòrica, era defensat per determinats sectors catalanistes, que es lamentaven de la manca d'«ànima» del teatre català, a diferència de la vitalitat de la pintura o l'escultura, i n'exigien una dignificació estètica i patriòtica: en lloc de resignar-se a ser com els cors de Clavé, l'equivalent en música al Teatre Romea, el teatre nacional havia d'aspirar a convertir-se en un Orfeo «gloriós i patriòtic», o sigui, en una institució teatral amb tots els ets i uts (Morató 1905).⁴⁹

47. Vegeu, per exemple, Conrad Roure, «Pel nostre Teatre», *Lo Teatre Regional*, 360, 1-I-1899, p. 3-4.

48. Emili Tintorer, «Crítica. Teatre català», *Juventut*, número preliminar, gener-febrer de 1900, p. XVI-XIX. Posteriorment, el 1906, des de les mateixes pàgines de *Juventut*, sense renegar de la diagnosi del 1900, Tintorer continuava tenint *in mente* el Principal com a contrapunt a un Romea massa subjecte al públic menestral, però apostava ja per una via diferent que consistia a fer que una empresa seriosa fos subvencionada per la corporació municipal a canvi de crear un «conservatori de declamació» i, a través de la cessió gratuïta d'entrades a col·lectius vulnerables, comprometre's a fer «obra educadora i lloable» (Emili Tintorer, «De teatre català», *Juventut*, 345, 20-IX-1906, p. 597)

49. Molt més pragmàtic, Josep Roca i Roca es planyia de la inexistència d'una «casa pròpia» per al teatre català i del traspàs d'efectius cap a les empreses de Madrid (P. del O. [Josep Roca i Roca], «Crònica», *L'Esquella de la Torratxa*, 1387, 4-VIII-1905, p. 514-516).

La urgència de crear un teatre de dimensió nacional es plantejà també en l'enquesta que, sobre el Teatre Municipal, es dugué a terme el 1907, a instàncies del regidor de la Lliga catalanista Lluís Duran i Ventosa.⁵⁰ Les pàgines de *La Veu de Catalunya* que acollí l'enquesta aplegaren les respostes d'Àngel Guimerà, Adrià Gual i Joan Maragall que, en termes generals, es mostraren partidaris de la creació d'un Teatre Municipal i coincidiren en la necessitat de vincular-hi una escola d'actors que en fos la base. Guimerà (Torrendell 1907), però, considerà que era millor anomenar-lo Teatre Nacional, apostà per una fórmula d'arrendament d'un teatre a un empresari que, d'acord amb unes condicions de qualitat, se'n fes càrrec, i suggerí de convidar les millors companyies estrangeres d'Europa perquè servis-

50. El 8 de gener de 1907, Lluís Duran i Ventosa presentà, en una sessió de l'Ajuntament de Barcelona, una proposició per crear un «Teatre Català Municipal» que fou acceptada unànimement per la corporació barcelonina. Per tal d'estudiar el projecte, es constituí una comissió de regidors que acordà d'obrir una informació pública amb l'objectiu de saber l'opinió dels experts i professionals de l'escena sobre si convenia o no la creació d'un teatre subvencionat pel municipi; si calia adquirir un edifici dels ja existents o construir un teatre nou i, finalment, segons cada supòsit, on calia ubicar-lo o quin calia escollir. Vegeu «Novas», *L'Escena Catalana*, 16, 19-I-1907, p. 7; «El Teatre Municipal Català», *Empori*, 2, febrer de 1907, p. 107, i «Novas», *L'Escena Catalana*, 44, 3-VIII-1907, p. 7. Sobre l'enquesta, vegeu Bellpuig [Joan Torrendell], «Enquesta. El Teatre català municipal», *La Veu de Catalunya*, 16-I-1907, edició del matí. La primera sèrie de l'enquesta, intitulada «Teatre Municipal català», fou resposta per Àngel Guimerà (9-II-1907), Adrià Gual (13-II-1907), i Joan Maragall (23-II-1907). La segona sèrie, amb el nom de «La joventut i el Teatre Municipal», disposà de la participació de: Avelí Ras (16-XI-1907), Josep Carner (16-XI-1907), Cebrià Montoliu (18-XI-1907), Víctor Oliva (20-XI-1907), Francesc Sitjà (21-XI-1907), Joan Llongueras (22-XI-1907), Josep Morató (23-XI-1907), Rafael Marquina (25-XI-1907), Jaume Bofill (26-XI-1907), Alfons Maseras (27-XI-1907), R. Vives Pastor (28-XI-1907), Ramon Vinyes (29-XI-1907), Josep Martí i Sàbat (2-XII-1907), Josep M. Folch i Torres (4-XII-1907), Josep M. López Picó (5-XII-1907), Carles Rahola (9-XII-1907), Xavier Viura (10-XII-1907), Ramon Suriñach Senties (12-XII-1907), Manuel Pugés (16-XII-1907), Manuel Reventós (17-XII-1907), M. d'Urgellés (27-XII-1907), i Pere Prat Gaballí (31-XII-1907).

sin de model als actors, al públic i als dramaturgs catalans. Gual, al seu torn, es mostrà favorable a construir un teatre de nova planta en plena Diagonal i a pensar en una institució que tingués com a base una escola de formació d'actors i que vetllés per un repertori propi, obert a la dramaturgia estrangera (Gual 1907).

46

La irrupció d'Eugeni d'Ors en el debat amb una crida als joves noucentistes perquè hi diguessin la seva suposà la participació en l'enquesta de tota una plèiade d'escriptors emergents (Ors 1907a). Ors interpretà l'afer del Teatre Principal com una contribució més a l'anelhada institucionalització i a l'intervencionisme cultural que postulava coetàniament des del «Glosari» de *La Veu de Catalunya*. L'opinió més destacable del conjunt d'intervencions provinents dels sectors majoritàriament filonoucentistes és, sens dubte, la de Carner, que es posicionà a favor d'un Teatre Municipal, com a precedent d'un futur Teatre Nacional, que fos presidit per Enric Prat de la Riba i que s'ubiqués a la Diagonal de Barcelona –com també havia demanat Gual–, un indret apte per a l'exhibició de la burgesia catalana (Carner 1907). La proposta de Carner anava en sintonia amb la funció civilitzadora propugnada per l'ideari orsià i aspirava a alimentar el repertori del nou teatre d'una selecció escollida d'obres estrangeres que fos exemplar tant des del punt de vista dramaturgic com lingüístic.

El debat sobre el Teatre Municipal enfrontà els joves lleons noucentistes amb els sectors del modernisme en retirada. Un dels seus capdavanters més clars, Santiago Rusiñol, denuncià irònicament el decalatge que suposava debatre sobre el Teatre Municipal i, alhora, com feien Carner i Ors, menystenir la tradició dramàtica catalana, ja que els joves intel·lectuals del Noucentisme triomfant semblaven més interessats per la façana que no pas per allò que s'hi faria a dintre.⁵¹

51. Xarau [Santiago Rusiñol], «Glosari», *L'Esquella de la Torratxa*, 1512, 20-XII-1907, p. 821. Vegeu, sobre la relació de Rusiñol amb el Noucentisme, Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, Barcelona: Institut del Teatre, 1999, p. 211-252. Pel que fa a altres veus discrepants en relació amb les tesis nou-

Apel·les Mestres es lamentà que Barcelona no disposés ja d'un Teatre Municipal i reclamà de construir-lo al més aviat possible per rescabalar-se d'un dèficit tan clamorós (Mestres 1907). Com Guimerà, Mestres es dolgué de la inestabilitat dels actors, que els feia decantar-se per l'escena espanyola on trobaven més oportunitats professionals, i defensà que es millorés la situació dels intèrprets perquè es poguessin formar companyies aptes per a la representació d'obres modernes. En sintonia també amb Guimerà, Mestres afirmà que el Teatre Municipal havia de ser «absolutament català», acollir tota mena d'espectacles i convertir-se en una pedrera de bons professionals de les arts escèniques.

Com a corol·lari sobre el tema, Josep Carner s'esplaià a gust ironitzant sobre la tradició del Teatre Romea, concebut com «una singularitat ètnica, una Horxateria Valenciana, un Forn de Sant Jaume», per acabar decretant la impossibilitat, si més no de moment, d'erigir un Teatre Nacional perquè l'organització de «la Nació» es trobava encara en un període incipient, sense que ni en l'aspecte civilitzatori ni en el lingüístic o mitopoètic estigués prou madura, fet que aconsellava de totes totes postergar la creació d'una institució tan solemne com la teatral.⁵² Així com Ors havia titllat el Teatre Íntim d'«institució d'acció» per mostrar-se'n partidari (Ors 1907b), Carner també apostava per l'opció estètica de Gual, que havia incorporat a l'escena catalana, al seu entendre, el més «selecte» del teatre univer-

centistes, vegeu, entre d'altres, A. de Rius Vidal, «El Teatre Català Municipal», *L'Escena Catalana*, 20, 16-II-1907, p. 2; «Novas», *L'Escena Catalana*, 61, 30-XI-1907, p. 7, i Josep Aladern [Cosme Vidal], «L'Adrià Gual i el Teatre Municipal Català», *Enciclopèdia Catalana*, 6, 19-I-1908, p. 2-3.

52. Josep Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», *Empori*, 7, gener de 1908, p. 5-7. En aquest aspecte, caldria establir un paral·lelisme amb la problemàtica entorn de la novel·la. Vegeu Jordi Castellanos, «Josep Carner i la literatura narrativa», a *Josep Carner: llengua, prosa i poesia*, Barcelona: Empúries, 1985, p. 31-62. Sobre el teatre en l'època del Noucentisme, Gallén, «El teatre. La vida teatral de la primera guerra mundial fins a la guerra civil», especialment les p. 429-442.

sal. Efectivament, tal com opinava el mateix Gual, el Teatre Íntim podia aparellar-se amb el *teatre d'art* europeu, i especialment amb el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë de París, per la seva condició de «petit cenacle» d'avançada que, en el cas català, tenia el repte d'atorgar «una fisonomia veritablement nacional en el fet de teatre» (Gual 1923).⁵³

L'experiència del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (1911-1913)

48

Una altra iniciativa de caire institucionalitzador fou la que endegà el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, nascut la temporada 1911-1912 de resultes de les desavinences dels dramaturgs amb l'empresari del Teatre Principal Ramon Franqueza arran de l'*afer Iglésias*.⁵⁴ De

53. Vegeu, sobre el Teatre Íntim, Claudi Planas i Font, «Teatro Íntim», *La Renaixensa*, 7689, 19-I-1899, p. 432-434; Adrià Gual, «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya*, 8-III-1924, edició del matí; Josep M. de Sagarra, «Una resurrecció», *La Publicitat*, 23-III-1924; Carles Soldevila, «Per un teatre d'art», *La Publicitat*, 10-II-1928, p. 1; 11-II-1928, p. 1, i 12-II-1928, p. 1, i E. Nicol, «El Teatre. Abans de començar», *Revista de Catalunya*, 62, octubre de 1930, p. 168-169. Cf., també, Enric Gallén, «La represa del "Teatre Íntim" als anys vint», *Els Marges*, 50, juny de 1994, p. 120-125, i Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, p. 313-320.

54. El començament de la temporada 1911-1912 estigué marcat per l'incident entre l'empresari Ramon Franqueza i el dramaturg Ignasi Iglésias que provocà una encesa polèmica en els cenacles teatrals del moment. La premsa emprengué una virulenta campanya contra l'empresari del Principal i a favor del dramaturg. Pel que fa a l'*afer Iglésias*» en la premsa de l'època, vegeu, entre d'altres, «Noves. La qüestió del Principal», *L'Escena Catalana*, 257, 9-IX-1911, p. [7]; Comitè del Teatre Principal, «El Teatro Catalán. La cuestión Franqueza-Iglesias. El señor Franqueza se defiende y ataca», *La Publicidad*, 6-IX-1911, edició del matí (l'article, avalat per Franqueza i signat el 2 de setembre, s'adreçava a Pous i Pagès com a redactor d'*El Poble Català*); Ignasi Iglésias, «Del Teatre Català. Al comitè del Teatre Principal», *El Poble Català*, 10-IX-1911, i [Francesc Curet], «L'afer Franqueza», *El Teatre Català*, 81, 13-IX-1913, p. 653. Sobre les relacions entre Ignasi

fet, la creació del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, una entitat «cridada a ésser una institució nacional de Catalunya» com afirmava *El Teatre Català*, era la conseqüència lògica del sentiment generalitzat en el col·lectiu de dramaturgs que calia unir-se per intentar la «regeneració» de l'escena catalana.⁵⁵ L'enfrontament entre Franqueza i Iglésias no féu sinó precipitar la constitució de l'entitat que naixia amb la voluntat de treure el teatre català de la prostració en què es trobava. Presidida per Apel·les Mestres i amb Guimerà, Rusiñol i Iglésias com a socis honoraris, el SADC aglutinà el gruix de la professió teatral (dramaturgs, actors, escenògrafs) i, inicialment, com a empresa mixta, aconseguí el suport de l'Ajuntament de Barcelona i l'ajut econòmic d'un sector de la burgesia barcelonina vinculada ideològicament a la Lliga Regionalista. La seva intenció era fer la temporada d'hivern a Barcelona i dedicar la resta de mesos a actuar fora

49

Iglésias i Ramon Franqueza, vegeu Ramon Bacardit i Santamaria, «Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909», *Finestrelles*, 6, 1994, p. 31-53, i 7, 1995, p. 51-72. Per a una visió pròpia d'un «advocat del diable» en l'afer, vegeu Narcís Oller, *Memòries teatrals*, p. 95-107. Cf., també, Ramon Pinyol i Torrents, «Autors contra traductors en la polèmica sobre la crisi del teatre català de 1911», a *Miscel·lània Segimon Serrallonga*, Vic: Eumo, 2001, p. 157-177.

55. [Francesc Curet], «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *El Teatre Català*, 1, 29-II-1912, p. 4-7. Vegeu, també, sobre el SADC, [Francesc Curet], «Per l'extensió del nostre teatre», *El Teatre Català*, 6, 4-IV-1912, p. 3; J. Arolas i Fatjó, «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Comentaris a la primera prova», *El Teatre Català*, 14, 1-VI-1912, p. 7-10; 15, 8-VI-1912, p. 6-10; 16, 15-VI-1912, p. 8-10, i 17, 22-VI-1912, p. 6-8; X. [Francesc Curet], «Crònica», *El Teatre Català*, 48, 25-I-1913, p. 50-51, i Francisco Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona: Minerva, [1917], p. 385-388. En una sèrie d'articles retrospectius, Josep Artís féu la crònica de les iniciatives que, des de mitjan segle XIX, s'havien emprès per oferir una alternativa al Teatre Romea com a conseqüència de les divergències o escissions entre els dramaturgs. Vegeu Josep Artís, «Les dissidències», *Teatre Català*, 5, 29-X-1932, p. 66-68; 6, 5-XI-1932, p. 82-84; 7, 12-XI-1932, p. 98-100; 8, 19-XI-1932, p. 114-116; 9, 26-XI-1932, p. 130-132. Cf. també, Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos, 1960, p. 258-259, i Curet, *Història del teatre català*, p. 525-531.

de la ciutat, a fi de materialitzar una descentralització teatral que afavorís tot el territori.

La *Memòria de la Junta directiva* del SADC, presentada a la Junta General ordinària, que tingué lloc el 30 de juny de 1912, explicava la gènesi de l'entitat i feia balanç de la gestió durant el primer any de vida (Folch i Mestres 1912).⁵⁶ El SADC s'havia creat, segons feia constar la memòria, per fer valer els drets dels dramaturgs davant de l'arbitrarietat dels empresaris teatrals que durant anys havien monopolitzat l'escena catalana, entronitzat una autocràcia i subjectat els autors a la seva «tirania». Així, després de superar els interessos de cenacle i les diferències polítiques, els dramaturgs catalans havien acordat d'unir-se per «salvar» l'escena nacional.⁵⁷ *Lafer Iglésias* fou l'espurna que encengué la paciència dels autors i l'esperó necessari perquè decidissin sindicar-se. Ara bé, malgrat que s'estrenaren obres d'Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Joan Maragall, Joan Puig i Ferrer o Josep Pous i Pagès, les dues temporades del SADC (1912-1913) foren un desastre econòmic per raó de la indiferència del públic, desorientat pel nombre excessiu d'estrenes, i sobretot pels problemes organitzatius d'ordre intern de l'empresa: desconeixement del negoci teatral, gestió deficient, escassa visió empresarial, canvi de local, nul·la capacitat de resposta.⁵⁸

56. La *Memòria de la Junta directiva, presentada a la Junta general ordinària celebrada el dia 30 de juny de 1912* era signada per Manuel Folch i Torres i Apel·les Mestres, secretari i president, respectivament, del SADC.

57. Vegeu, sobre la finalitat patriòtica que prenia l'actuació del SADC, Ignasi Iglésias, «La conquesta del Paral·lel», *El Poble Català*, 10-XII-1911; X. [Francesc Curet], «Crònica», *El Teatre Català*, 13, 25-V-1912, p. 2-3, i X. [Francesc Curet], «Crònica», *El Teatre Català*, 31, 28-IX-1912, p. 2-3.

58. Després del fracàs del SADC, diverses entitats teatrals d'iniciativa privada intentaren crear una seu estable per al teatre català: el 1913, Adrià Gual va endegar l'Auditorium i, l'any següent, el 1914, es fundaren l'Associació Catalana d'Art Dramàtic i el Foment del Teatre Català. Vegeu, sobre l'Auditorium, Adrià Gual, «Auditorium», *El Teatre Català*, 89, 8-XI-1913, p. 771-773; Aroma, «La nova obra

El jove crític Alexandre Plana aplaudí la iniciativa col·lectiva dels dramaturgs contra la «tirania» de l'empresari Franqueza i la vinculà amb el projecte del Teatre Municipal (Plana 1911). Segons Plana, l'edificació d'un nou teatre, que fos per a l'art dramàtic el que el Palau de la Música era per als concerts o el Faianç Català per a les exposicions artístiques, havia d'anar acompanyada de la constitució d'«una societat per accions amb garantia municipal» a través de les subvencions anuals de l'Ajuntament de Barcelona. El nou teatre podria estrenar obres de dramaturgs catalans i, complementàriament, d'estrangers, com també peces clàssiques, i faria possible d'aconseguir la millora de les deficiències interpretatives amb una bona formació dels actors en un Conservatori *ad hoc*.

L'exigència d'un teatre que respongués a les necessitats d'una capital moderna com Barcelona fou també manifestada per Francesc Curet en un article a *El Teatre Català*, en què lamentava l'oportunisme i la poca generositat de l'empresariat teatral i reclamava que, com es feia en altres capitals europees, fos la corporació municipal qui aixequés un teatre per a la ciutat.⁵⁹ Tanmateix, en la pràctica, el consistori barceloní es limità, la primavera del 1914, a fer una temptativa de subvencionar, per mitjà d'un concurs públic, empreses teatrals que representessin en llengua catalana, tal com es feia en altres capitals europees i americanes, però, després d'una altra polèmica estèril, la possibilitat de consolidar el teatre català com a institució, bo i donant-li estabilitat i continuïtat en el temps per a benefici de dramaturgs companyies i públic, es féu de nou fonedissa.⁶⁰

d'en Gual I», *El Teatre Català*, 77, 16-VIII-1913, p. 578-580, i ídem, «La nova obra d'en Gual II», *El Teatre Català*, 79, 30-VIII-1913, p. 610-611. Pel que fa a l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, vegeu «L'Associació Catalana d'Art Dramàtic», *El Teatre Català*, 99, 17-I-1914, p. 39-40.

59. X. [Francesc Curet], «Crònica. El teatre català-edifici», *El Teatre Català*, 86, 18-X-1913, p. 721-722.

60. Vegeu X. [Francesc Curet], «La subvenció de l'Ajuntament», *El Teatre Ca-*

La institucionalització teatral de la Mancomunitat (1914-1923)

Amb la constitució de la Mancomunitat de Catalunya el 1914, s'obrien unes expectatives noves per a la institucionalització del teatre.⁶¹ Així i tot, l'obra efectivament realitzada entre els anys 1914-1923 consistí només en la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD) que s'inscriví en la política cultural de signe institucionalitzador engegada per la Diputació de Barcelona.⁶² L'ECAD nasqué, el 1913,

52

talà, 69, 21-VI-1913, p. 402-406. Sobre la polèmica desfermada amb motiu de les al·lusions de Curet a Enric Morera i Josep Pous i Pagès, vegeu els articles publicats per Francesc Curet a *El Teatre Català*: «Crònica. La subvenció de l'Ajuntament II. Compàs d'espera. Recordant afirmacions fetes», 71, 5-VII-1913, p. 433-434; «La subvenció de l'Ajuntament III. Indiferència general enfront la subvenció. Necessitat de que el Teatre Català funcioni com a institució permanent», 72, 12-VII-1913, p. 449-450; «La subvenció de l'Ajuntament IV. Un solt oficiós de l'Enric Morera i una carta de J. Pous i Pagès», 73, 19-VII-1913, p. 466-469; «Crònica. En Franqueza i el teatre català», 78, 23-VIII-1913, p. 593-594; «L'afer Franqueza», 81, 13-IX-1913, p. 650-651; «Crònica. La qüestió del Teatre Català. Mot final», 83, 27-IX-1913, p. 673-676, i «Subvenció de l'Ajuntament de Barcelona a representacions de teatre català», 116, 16-V-1914, p. 332. Cf., també, Óscar Fernández Poza, *La vida teatral catalana a través de la revista El Teatre Català (1912-1917)*, treball de recerca dirigit per Joan M. Ribera Llopis, presentat el curs 2004-2005, a la Secció de Filologia Romànica de la Facultat de Filologia de la Universidad Complutense de Madrid.

61. Curet expressava la seva confiança en el fet que la Mancomunitat vetllaria també per l'expansió de la cultura i específicament del teatre catalans. Vegeu X. [Francesc Curet], «Crònica. Per la Mancomunitat catalana», *El Teatre Català*, 87, 25-X-1913, p. 738. Cf., sobre l'acció cultural de la Mancomunitat, Albert Balcells, Enric Pujol i Jordi Sabater, *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1996, especialment les p. 441-457 i 473.

62. Vegeu, per als primers anys de l'ECAD, X. [Francesc Curet], «Crònica», *El Teatre Català*, 50, 8-II-1913, p. 89; X. [Francesc Curet], «Crònica», *El Teatre Català*, 55, 15-III-1913, p. 169-170; [s.s.], «L'Escola Catalana d'Art Dramàtic», *El Teatre Català*, 55, 15-III-1913, p. 171-172; Francesc Curet, «La càtedra de l'Adrià Gual (impressió d'una hora de classe)», *El Teatre Català*, 55, 15-III-1913, p. 173-

de la iniciativa de Lluís Duran i Ventosa, president de la Comissió d'Instrucció Pública i Belles Arts de la Diputació barcelonina. Reclamada històricament, com hem vist, l'ECAD es posà sota la direcció d'Adrià Gual, que volgué fer-ne no tan sols una escola de formació d'actors, sinó també un esglaió més en el camí cap al «Teatre Nacional de Catalunya». ⁶³ A partir del 1917, el Patronat de l'ECAD incorporà la participació de l'Ajuntament de Barcelona, que contribuí també al sosteniment de l'entitat, i, en virtut del traspàs dels serveis de cultura, el 1920, l'escola va ser patrocinada per la Mancomunitat de Catalunya amb la col·laboració econòmica del consistori barceloní. Partint del bagatge del Teatre Íntim, Gual aconseguí que l'Escola tingués un nivell docent notable i formés alguns intèrprets de relleu, però no reeixí a fer que la institució dinamitzés el panorama teatral ni que es convertís en el motor de l'escena nacional. ⁶⁴

53

D'altra banda, el projecte de l'Ajuntament de Barcelona d'adquirir el Teatre Principal continuà vigent durant el període mancomunitari, en què dues entitats teatrals, l'Associació Catalana d'Art Dramàtic i el Foment del Teatre Català instaren el govern municipal a condicionar el coliseu de la Rambla. La Comissió Consistorial arribà a emetre fins i tot un dictamen en què es proposava l'adquisició del teatre i la

174, i Mancomunitat de Catalunya, *L'obra realitzada. Anys 1914-1923*, Barcelona: Mancomunitat de Catalunya, 1923, p. 390-397.

63. Flavi, «Parlant amb en Gual», *El Teatre Català*, 55, 15-III-1913, p. 176. Gual va deixar escrit en les seves memòries que l'ECAD volia constituir un «Teatre Nacional amb totes les conseqüències» (Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 271). Sobre l'ECAD, vegeu Hermann Bonnín, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona: Rafael Dalmau, 1974, i ídem, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona: Rafael Dalmau, 1976.

64. Vegeu, en aquest sentit, Pere B. Tarragó, «El teatre nacional i la nostra Escola», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic. Butlletí de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, 1, abril de 1917, p. 1-2, i 4, juliol de 1917, p. 4. Cf., també, Guillem-Jordi Graells, *L'Institut del Teatre (1913-1988). Història gràfica*, Barcelona: Institut del Teatre, 1990, p. 13-61.

creació d'una entitat encarregada de programar teatre català, castellà i estranger, i establir-hi una escola artística. Francesc Curet, escamat per l'experiència del SADC, s'hi oposà sense ambages, tot adduint que l'Ajuntament no tenia prou solvència econòmica per adquirir i mantenir el Principal, i que la burocratització i la reglamentació excessives que se'n derivarien ho feien inviable, de manera que el més factible era que el consistori municipal subvencionés els esforços privats amb les garanties pertinents.⁶⁵

54

Durant els anys de la Mancomunitat, la política teatral es reduí a algunes iniciatives testimonials, no reeixides, de suport a les arts escèniques, com ara la que presentà el diputat Albert Bastardas, del Partit Republicà Autonomista, a l'Assemblea de la Mancomunitat perquè anualment o biennalment s'adjudiqués un premi de 5.000 pessetes a l'autor de la millor producció teatral catalana estrenada durant l'any o en les temporades anteriors. Aquesta proposta encengué els ànims del bel·ligerant Curet que es queixà enèrgicament de l'oblit d'«una institució que després d'èsser un poderós estimulador dels ideals patriòtics, s'ha vist convertida en la ventafocs de la nostra cultura».⁶⁶ Com a manifestació cultural i artística, el teatre català mereixia que no estigués tan sols a la mercè d'uns empresaris que només volien fer-hi negoci,

65. Francesc Curet, «La municipalització del Teatre a Barcelona. Antecedents i comentaris», *El Teatre Català*, 189, 9-X-1915, p. 659-662; 190, 16-X-1915, p. 674-677, i 191, 23-X-1915, p. 691-695. Curet recordà la iniciativa que, el setembre de 1911, presentà Ignasi Iglésias en una sessió consistorial extraordinària en què proposà d'instituir un teatre català sota els auspicis de l'Ajuntament barceloní, però amb la cooperació econòmica de totes les administracions (estat, diputacions, municipis) i entitats culturals privades. Tot i que el projecte fou refusat, es creà una comissió consistorial, integrada per regidors (Iglésias) i diputats (Duran i Ventosa), que s'encarregaria dels estudis i els treballs de preparació, seguint els models dels teatres municipals d'Europa. La constitució del nou ajuntament del bienni 1912-1914, en què Iglésias no hi figurava, va refredar l'entusiasme inicial.

66. X. [Francesc Curet], «La Mancomunitat i el teatre català [1]», *El Teatre Català*, 252, 23-XII-1916, p. 431.

sinó que havia de disposar, com passava arreu, del suport de les corporacions oficials. Curet opinava que el millor procediment de protecció del teatre era el de la subvenció per la municipalitat de Barcelona, com ja s'havia fet amb el SADC, però assegurant que fos un empresari el que intermediés entre els artistes i el públic, per tal com el suport oficial havia de garantir un estímul i una estabilitat empresarial «per a assegurar i dignificar un Teatre Nacional, en casa pròpia o d'altri».⁶⁷

El projecte més ambiciós, encara que també irrealitzat, que es plantejà durant l'època de la Mancomunitat fou el del Teatre de la Ciutat. En la sessió inaugural del curs 1921-1922 de l'ECAD, que tingué lloc el 27 d'octubre de 1921 al Teatre Eldorado, Lluís Duran i Ventosa pronuncià una conferència, intitulada *El Teatre de la Ciutat*, en què reprenia el projecte d'un Teatre Municipal de l'any 1907. Duran i Ventosa argumentava que les ciutats més importants d'Europa i Amèrica disposaven d'un teatre municipal i que, en el curs de la història, els estats sempre havien aixecat teatres per protegir l'art dramàtic (Duran i Ventosa 1921). Es-tablerta la necessitat d'un teatre per a la ciutat de Barcelona, calia determinar quina institució se'n feia responsable: a manca d'un estat, que hauria d'assumir la creació d'un teatre nacional, la Mancomunitat de Catalunya, com a «estat incipient», i l'Ajuntament de Barcelona, com a representant de la capital del país, havien d'impulsar conjuntament la creació d'un «estatge digne del seu teatre nacional».⁶⁸

67. X. [Francesc Curet], «Crònica. La Mancomunitat i el teatre català [2]», *El Teatre Català*, 254, 13-I-1917, p. 20-21. Curet es feia ressò en aquest article de la conclusió que es podia treure de l'enquesta que, en les pàgines de *La Publicidad*, Josep Artís havia fet als dramaturgs (Ambrosi Carrion, Pompeu Crehuet, Adrià Gual, Àngel Guimerà, Apel·les Mestres, Josep Pin i Soler, Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer, Santiago Rusiñol, entre d'altres) per saber la seva opinió sobre el premi proposat per Bastardas: la majoria dels enquestats, amb alguns matisos, coincidien que el guardó no resolvia la situació i que era inoportú.

68. Sobre el Teatre de la Ciutat, vegeu Curet, *Història del teatre català*, p. 546-549, i Guillem Díaz Plaja, *Lo que ha sido y lo que podría ser el teatro de la ciudad*, Barcelona: Instituto del Teatro, 1949.

El projecte del Teatre de la Ciutat es desestimà definitivament el 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera, en un context en què l'ECAD es veié obligada a renunciar a alguns dels plantejaments inicials i a reorientar les activitats també cap al teatre espanyol. Després de diverses vicissituds, a partir del curs 1927-1928, l'ECAD es transformà en Instituto del Teatro Nacional i s'emmotllà a les noves directrius políticoculturals de la dictadura. El 1931, la Generalitat republicana designà un nou patronat per a la Institució del Teatre, constituït per Ventura Gassol, que el presidia com a conseller de Cultura, Pere Coromines i Joan Puig i Ferrer, com a diputats, i Pompeu Crehuet i Josep Millàs-Raurell, per l'Ajuntament. En la reunió del Patronat del 29 de setembre de 1931, Gual presentà una proposta per a la constitució d'una ponència encarregada de redactar un projecte d'organització i funcionament del Teatre Oficial de Catalunya –que revivia en certa manera la iniciativa de Duran i Ventosa–, però la idea fou desestimada perquè es considerava que no hi havia prou complexitats per a dur-ho a terme i perquè en el si de la institució calia resoldre problemes més urgents.⁶⁹

República i política teatral (1931-1939)

El debat teatral fou especialment intens durant el període republicà, en què la recuperació de les institucions pròpies feia encara més esperançadora l'oficialització de l'escena catalana.⁷⁰ Entre les accions que es volien dur a terme en matèria teatral i que s'havien proposat d'antuvi al Consell de Cultura, cal remarcar l'ambiciosa voluntat, que no pogué arribar mai a concretar-se plenament, de nacionalitzar

69. Pere Bohigas Tarragó, *Memòria del curs de 1928-1929 al de 1933-1934*, Barcelona: Institut del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1934, p. 19 i 22-23.

70. Sobre la política teatral del període republicà, vegeu Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez, *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*. *Legislació*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1982.

tres teatres: «un de drama, un d'opereta i un de gran òpera, com en els països de cultura perfectament organitzada», ja que es creia que «sense aquesta nacionalització fóra gairebé impossible que el teatre de casa nostra deixés de viure aquesta vida migrada que ens avergonyeix».⁷¹

Els temes principals del debat giraren al voltant dels tres grans eixos de la política teatral republicana: en primer lloc, la subvenció a empreses teatrals perquè programessin en llengua catalana; en segon lloc, la potenciació de la Institució del Teatre com a centre educatiu i com a entitat aglutinant de l'acció governativa, i, finalment, l'oficialització del premi Ignasi Iglésias de teatre. Aquestes accions s'encaminaven a cobrir els diversos flancs per a la institucionalització global de l'escena catalana i a assegurar-ne una mínima presència pública, però toparen amb nombroses dificultats, sobretot per la fragilitat estructural del sistema teatral català i per les circumstàncies polítiques que limitaren molt els marges de maniobra.

La constitució, el gener del 1934, d'un Comitè de Teatre, encarregat d'organitzar, sota el patronatge de la Generalitat i de l'Ajuntament, el funcionament de les temporades oficials a Barcelona, tingué poca capacitat de reacció, atès que el Bienni Negre que seguí als Fets d'Octubre del 1934 suposà un fre a la política teatral del govern d'esqueres. L'intent de donar més visibilitat pública a la Institució del Teatre, tot transformant-la en un organisme aglutinador de la política teatral de la Generalitat, fou també una mesura incipient que s'estroncà amb el cop d'estat del juliol del 1936.⁷²

71. Generalitat de Catalunya, *L'obra de cultura*, Barcelona: Tipografia Occitània, 1932, p. 243.

72. Vegeu Francesc Foguet i Boreu, «La Institució del Teatre en vigílies del 19 de juliol de 1936», *Serra d'Or*, 496, abril de 2001, p. 80-85, i ídem, «La Institució del Teatre durant la guerra i la revolució (1936-1939)», *Revista de Catalunya*, 199, octubre de 2004, p. 7-56.

L'adveniment de la República alterà, tal com indicava Joan Cortès (Cortès 1931a), el ritme de l'activitat escènica; tanmateix, passada l'eufòria inicial, calia afrontar-se a uns moments de prova, ja que, en plena crisi europea del teatre, la nova temporada 1931-1932 reclamava un esforç generós i audaç dels empresaris.⁷³ Al mateix temps, la nova conjuntura exigia de bastir una «escena oficial», promoguda per les corporacions públiques, que fes front a la manca d'una tradició teatral sòlida a causa de les atzagaiades històriques, que s'adreçés a un públic nombrós i que erigís un repertori modèlic, educador del gust, basat en els clàssics de les dramaturgies consolidades (Cortès 1931b).⁷⁴ En un sentit semblant, Carles Soldevila exposà la necessitat que tenien els nous poders públics de plantejar-se una protecció eficaç de l'escena catalana pel vincle que lligava el teatre a l'«existència nacional» i també pel fet que, en plena crisi, l'auxili de l'estat a les arts escèniques esdevenia habitual en l'escena russa, la italiana, l'alemanya, la francesa o l'espanyola (Soldevila 1932).

La crisi endèmica de l'escena catalana s'agreujà encara més amb la renúncia de l'empresari Josep Canals a constituir-se en companyia

73. Vegeu, sobre la crisi del teatre català, entre molts altres articles, Prudenci Bertrana, «De la crisi del teatre català», *La Veu de Catalunya*, 2-I-1931, edició del vespre, p. 5, i Ambrosi Carrion, «La crisi del teatre català», *La Nau*, 8-I-1931. Tot fent-se ressò de l'actualitat del tema, *La Nau* encetà una enquesta en què se sol·licità a autors, actors i empresaris la seva opinió sobre la crisi coetània del teatre català i sobre la manera de resoldre-la. Les respostes rebudes es publicaren en set lliuraments: 1) Josep Canals, Maria Morera, Domènec Guansé (21-I-1931); 2) Josep Llimona i Ambrosi Carrion (23-I-1931); 3) Salvador Bonavia i Pius Daví (24-I-1931); 4) Francesc Madrid, Alfons Roure i Lluís Capdevila (27-I-1931); 5) Josep M. Francès i Enric Lluelles (28-I-1931); 6) P. Arnau Pujol, un espectador (10-II-1931), i 7) Prudenci Bertrana (18-II-1931).

74. A parer de Joan Cortès, el teatre oficial no únicament havia de ser exemplar, digne i solvent, sinó que també havia de servir com a «escola» tant per al públic com per als professionals del teatre; aquest caràcter d'«alligonament constant» només podia atorgar-li un «bon repertori» (Joan Cortès, «Del teatre oficial. Reflexions sobre el repertori», *Mirador*, 339, 15-VIII-1935, p. 5).

de teatre català per a la temporada 1932-1933. Canals havia aconseguit crear una empresa teatral moderna, dotant-la de continuïtat en el temps i d'una programació que combinava estrenes d'autors catalans amb traduccions de dramàturgies estrangeres. L'espantall de la crisi féu trontollar fins i tot, en la temporada següent, la de 1933-1934, el reducte que Josep Santpere tenia al Teatre Espanyol del Paral·lel, una de les poques escenes professionals en llengua catalana que –hi insistirem també més endavant– es mantenien actives en la cartellera barcelonina. No és estrany, doncs, que Joan Cortès apuntés que es feia necessària, en aquestes circumstàncies, una intervenció oficial que, lluny de projectes massa ambiciosos, es deixés guiar per la flexió i el seny.⁷⁵

La subvenció oficial de les companyies de teatre fou qüestionada per sectors diversos que no acabaven de veure'n la viabilitat, que consideraven que era una mesura massa provisòria i inadequada per als problemes de fons, o que en denunciaven l'arbitrarietat o l'incompliment de les expectatives oficials. Andreu A. Artís, per exemple, lamentà que la Generalitat s'hagués limitat a auxiliar les empreses privades en

75. Joan Cortès, «Tornem a parlar-ne. La misèria del teatre català», *Mirador*, 252, 30-XI-1933, p. 5. Rafael Tasis certificava la deserció del públic cap al cinema, concebut com a més modern, i, per fer front a la crisi del teatre català, apostava per la seva modernització seguint l'exemple del setè art (Rafael Tasis i Marca, «Tema d'estiu. Concepte pessimista del teatre», *Mirador*, 338, 8-VIII-1935, p. 5 i 8). Excepcionalment, enmig del consens general sobre la crisi del teatre, alguns articulistes en relativitzaven l'abast. Sebastià Gasch constatava que el «teatre eminentment popular» en castellà (Quintero i Guillén) o en català (Enric Beltran) bé atreia el gran públic, i sintetitzava així la situació: «El teatre català agonitza. Si no rectifica, si els autors intel·ligents, que n'hi ha, no es decideixen per un teatre popular equilibrat amb un altre de minories, s'apagarà lentament. No hi seran a temps totes les subvencions oficials del món» (Sebastià Gasch, «Sobre el teatre català», *Mirador*, 288, 9-VIII-1934, p. 5). Joan Tomàs creia que la «crisi teatral» era sovint arborada abusivament per justificar la incompetència dels empresaris, de les companyies o dels directors (Joan Tomàs, «Crisi del teatre? A raig fet», *Mirador*, 330, 13-VI-1935, p. 5).

fallida i desconfià de la competència dels qui havien de fer possible un teatre oficial (Artís 1932). En aquest sentit, tot i que es tractava d'un concurs obert per a la temporada 1934-1935, la decisió del Comitè de Teatre de subvencionar la companyia Mercè Nicolau-Ramon Martori, en detriment de la de Maria Vila-Pius Daví, fou motiu de polèmica amb acusacions de tracte de favor.⁷⁶

60

Amb tot, l'escàndol teatral més sonat del període republicà fou el projecte del Teatre del Poble, que havia de rebre una subvenció generosa de la Generalitat de Catalunya i de l'Ajuntament de Barcelona i que estigué a punt de ser aprovat la primavera del 1933, però que la protesta de la premsa féu aturar. El projecte, que havia de ser dirigit per Joan Puig i Ferrer i Joaquín Montaner Castaño, aspirava a dur a terme un seguit de representacions de caràcter educatiu al Palau de Projeccions i el Teatre Grec de Montjuïc.⁷⁷ L'estupor que manifestà la premsa catalanista era degut no tan sols al secretisme amb què s'havia dut el projecte, sinó sobretot a la vinculació que hi tenia Montaner, exsecretari del Comitè Executiu de l'Exposició Internacional de Barcelona, home de confiança del marquès de Foronda molt lligat a la dictadura primoriverista. Els cenacles teatrals expressaren la seva sorpresa, estupefacció o indignació davant d'un projecte, encapçalat per un personatge com Montaner de bracet de Puig i Ferrer, que acomboiava un ajuntament republicà.⁷⁸

76. Vegeu Coca, Gallén, Vázquez, *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*. *Legislació*, p. 13-14.

77. «Joaquim Montaner, exsecretari de l'Exposició, serà nomenat director d'un teatre del poble subvencionat pel Govern de la Generalitat i per l'Ajuntament?», *La Publicitat*, 25-III-1933, p. 9-10, i «El projecte i el pressupost del sobtat «Teatre del Poble»», *La Publicitat*, 30-III-1933, p. 6.

78. «L'extrafolari projecte del Teatre del Poble subvencionat per l'Ajuntament i pel Govern de la Generalitat ha causat estupor», *La Publicitat*, 29-III-1933, p. 3; Joan Cortès, «Una desagradable sorpresa. El Teatre del Poble», *Mirador*, 217, 30-III-1933, p. 3, i «El Teatre del Poble», *La Publicitat*, 31-III-1933, p. 6.

Altrament, els propòsits del conseller Ventura Gassol i la feina del Comitè de Teatre creat per la Generalitat de Catalunya van rebre el suport d'altres professionals del teatre que no s'estaven de proposar vies alternatives per resoldre una situació delicada, sota l'amenaça permanent de la crisi teatral. Avel·lí Artís, posem per cas, era del parer que calia trobar el sistema per estimular l'interès dels actors, els empresaris, els dramaturgs i el públic per mitjà de la creació de quatre companyies especialitzades en gèneres diversos, que apleguesin les tendències de l'escena catalana, i sotmeses a unes bases pre-establertes pel Comitè de Teatre, que asseguressin una programació adequada d'estrenes i d'obres de repertori.⁷⁹ La inevitabilitat de l'ajut institucional al teatre català era argumentada per Alexandre Plana que adduïa que, en un moment de distensió nacional, el teatre, com totes les manifestacions artístiques deficitàries, reclamava l'ajut de les administracions públiques (Plana 1935). Aquest mateix crític apuntava que seria contradictori deixar sense escena catalana la cartellera barcelonina, mentre es gastaven diners per a subvencionar la Institució del Teatre, i proposava una coordinació molt més estreta entre la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona que permetés d'ampliar els recursos públics i el potencial escènic del teatre català.

61

L'altre gran eix de la política teatral republicana, el premi Ignasi Iglésias, fou objecte també de polèmiques, sobretot al voltant de les dificultats que tenien les obres guardonades per accedir als escenaris professionals. Carles Capdevila remarcava que la concessió del segon Iglésias a un autor inèdit (Albert Piera) s'havia escaigut en un moment en què no hi havia cap teatre català en disposició d'estrenar l'obra premiada (*Els homes forts*), fet que demostrava la «depressió» que patia l'escena catalana, i creia que la impossibilitat de disposar d'un teatre nacional era conseqüència de la desafecció crònica de la societat catalana envers el seu teatre (Capdevila 1934). Joan Puig i

79. Avel·lí Artís, «La subvenció de la Generalitat. I si provéssim de no divagar més?», *Mirador*, 262, 8-II-1934, p. 7 i 10.

Ferreter feia notar, en aquest aspecte, la paradoxa que suposava el gran nombre de textos presentats al premi Ignasi Iglésias del 1935, i la incapacitat del Teatre Novetats, subvencionat oficialment, de començar la temporada amb l'estrena d'un autor català.⁸⁰

L'esclat bèl·lic i revolucionari i la socialització anarcosindicalista dels espectacles públics que se'n derivà modificaren radicalment la gestió dels teatres, però no capgiraren, en general, la programació que dugueren a terme.⁸¹ La Generalitat de Catalunya intentà d'atenuar l'onada socialitzadora amb la creació de la Comissaria d'Espectacles de Catalunya, sota la batuta de Josep Carner i Ribalta, i amb la incautació del Gran Teatre del Liceu i del Teatre Poliorama, rebatejats respectivament com a Teatre Nacional de Catalunya i Teatre Català de la Comèdia, però aquestes mesures d'urgència no aconseguiren d'esquerdar l'hegemonia cenetista. L'acció de Carner Ribalta al capdavant de la Comissaria d'Espectacles només tingué un moment de protagonisme mediàtic amb la visita del director d'escena alemany Erwin Piscator a Barcelona, el desembre del 1936. No fou fins a mitjan 1937, un cop passats els Fets de Maig, quan la Generalitat, amb el suport de l'Ajuntament de Barcelona, pogué organitzar una temporada de teatre català a l'ex-Poliorama.

Com altres crítics del període, Manuel Valldeperes constatà que el teatre, tot i ser una de les manifestacions artístiques de més influència social i revolucionària, no havia sofert cap transformació després de més d'un any i mig de guerra i revolució (Valldeperes 1938). Valldeperes, des de posicions ugetistes, defensava que el teatre podia ser, com havia apuntat Piscator, una poderosa «arma de lluita» que els responsables de la gestió socialitzada no havien sabut esgrimir

80. Joan Puig i Ferrer, «Tanta misèria, doncs?», *El Diluvio*, 27-X-1935, p. 5-6.

81. Vegeu, sobre el període bel·licorevolucionari, Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2005, p. 145-214, i ídem (coord. i ed.), *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Lleida: Punctum & Generalitat de Catalunya, 2008.

en benefici de la causa bèl·lica i revolucionària per tal de crear una «moral nova» i orientar les «masses». El govern de la Generalitat i de la República, amb la col·laboració de les organitzacions obreres, tenia la comesa, segons Valldeperes, de canviar l'organització teatral de la rereguarda i garantir-ne la funció social que exigien les noves circumstàncies, per mitjà de la creació d'un teatre de masses, de signe popular, fortament ideologitzat, i d'unes formacions teatrals ambulants que recorreguessin els fronts i treballessin per suscitar una moral de guerra.

L'atzucac a què havia arribat el premi Ignasi Iglésias i la primera temporada del teatre oficial motivaren que Joan Oliver qüestionés fins i tot, amb un to marcadament hiperbòlic, l'existència del teatre català i en diagnosticués els dèficits principals: la manca d'una tradició sòlida i d'una dramaturgia coetània homologable (Oliver 1938). Partidari de començar de bell nou, l'autor de *La fam* emplaçava la Generalitat i l'Ajuntament a posar les bases del teatre nacional amb la creació d'una Escola d'Art Dramàtic i d'un Teatre Nacional o Municipal nodrit amb traduccions. En canvi, Domènec Guansé es mostrà optimista amb la temporada que, sota el patronatge oficial, s'inicià el 1937-1938 al Teatre Català de la Comèdia, atès que era una mostra de la bona orientació que podia emprendre el teatre oficial: la reposició d'obres d'Avel·lí Artís (*Seny i amor, amo i senyor*) i de Josep Pous i Pagès (*Senyora àvia vol marit*), i l'estrena d'*El casament de la Xela*, de Xavier Benguerel, *Poema de Nadal*, de Lluís Capdevila, i *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra, feien palès, d'una banda, que la «vena popular» continuava essent la més viva de la dramaturgia catalana i, de l'altra, que la revolució «com a matèria artística, com a experiència humana» no havia entrat encara als escenaris catalans (Guansé 1938).

En conjunt, del 1898 al 1939, el procés d'institucionalització de l'escena catalana es trobà molt condicionat per les vicissituds polítiques, que dificultaren en la pràctica l'articulació d'una estructura de govern amb recursos i capacitat de decisió per promoure una política teatral potent, com tenien les grans escenes europees, en què el teatre

rebia un suport més o menys generós dels organismes públics. De fet, la intenció de crear un Teatre Nacional nasqué en sintonia amb les aspiracions modernistes d'homologació europea, però fins que, amb la instauració de la Generalitat republicana, no hi hagué un govern autònom es féu molt difícil que un projecte d'aquesta envergadura pogués tenir, potencialment, una certa viabilitat. La crisi endèmica de l'escena catalana i les seves dificultats estructurals eren rèmores complicades d'esquivar, perquè afectaven els fonaments del sistema teatral, i no podien ser pal·liades per una iniciativa privada també feble i sotmesa a la volubilitat del públic. Al capdavall, més enllà de realitzacions com ara la Institució del Teatre o l'oficialització del premi Ignasi Iglésias, la situació deficitària de l'escena catalana obligava els poders públics, molt captius de les urgències del moment, a assegurar, si més no, la presència pública del teatre català en la cartellera del centre de la ciutat mitjançant una política de subvencions a fons perdut. En canvi, els projectes de més ambició cultural –sobretot la creació d'una seu estable per al Teatre Nacional– havien de deixar-se per a temps més avinents que, a causa de les contingències polítiques, mai no van acabar d'arribar.

3. RECEPCIÓ TEATRAL

Entre el tombant de segle i la Primera Guerra Mundial

65

La transformació històricament excepcional que va experimentar el teatre europeu entre les dues darreres dècades del segle XIX i la primera del XX, en tant que denominador comú del desenvolupament de les literatures de l'època, és l'imprescindible punt de referència per tal de comprendre i emmarcar el projecte de regeneració i actualització integral propugnat pel Modernisme teatral.⁸²

El simbolisme maeterlinckià, el teatre d'idees ibsenià, el teatre líric wagnerià i, en menor mesura, el model poètic dannunzià es van convertir en els principals models de la renovació de l'escena catalana. Les noves propostes dramàtiques van acomplir conjuntament una important funció de revulsiu ideològic i estètic, tot i les reticències d'un sector intel·lectual enfront del decadentisme finisecular, o les d'altres nuclis tant en relació amb els perills del retorn d'un «nou espiritualisme» favorable als sectors catòlics tradicionalistes, com respecte a l'assimilació del teatre d'Ibsen pels sectors anarquitzants. Tanmateix, la incorporació d'uns nous cànons de procedència euro-

82. Vegeu especialment Peter Szondi, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, i Jean-Pierre Sarrazac (ed.), *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain: Louvain-la-Neuve, 2000.

pea per a la necessària actualització del teatre català es va produir en el mateix marc inicial en què la dramaturgia espanyola de signe realista, liderada per Galdós i Dicenta, irrompia amb afany renovador en l'escena espanyola i també en la catalana.

Galdós i el teatre espanyol

La recepció del teatre espanyol contemporani en l'escena professional catalana amb un ressò més significatiu es va produir en la dècada dels anys noranta amb l'obra de Benito Pérez Galdós, un escriptor estretament vinculat a l'esperit de la revolució de setembre del 1868, amb una aposta personal de teatre realista. El model dramàtic de Galdós va ser inicialment avalat per María Guerrero, una actriu que va ser reconeguda i reivindicada des del primer moment per Josep Yxart per la seva voluntat modernitzadora.⁸³ Sense desestimar determinades aportacions teatrals de José Echegaray en els primers noranta,⁸⁴ dels dos, Galdós va ser sempre molt més ben acollit per un sector de la crítica i de la intel·lectualitat catalanes tant pel caràcter «modern» de les seves propostes literàries com pel seu compromís social i polític –malgrat les reticències d'algun sector anarquitxant en els anys noranta–, fins al punt que l'estrena de la polèmica *Mariucha* (Teatre Eldorado, 1903) a Barcelona va obeir «a un deseo de presentarla ante un público más receptivo a su tesis social».⁸⁵ A partir del tombant de segle, a més

66

83. Vegeu *El Teatro Moderno*, 13, 9-V-1894, p. 98-99, i Josep Yxart, «María Guerrero. *Entre bobos anda el juego. El vergonzoso en palacio. Lo positivo*», *La Vanguardia*, 7-VII-1891. Cf., també, Alicia G. Andreu, «María Guerrero y el teatro de Benito Pérez Galdós», a Linda M. Willem (ed.), *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Newark: Hispanic Monographs, 1993, p. 298-313.

84. Vegeu, per exemple, Emili Tintorer, «El teatre d'Echegaray. *Mariana. Mancha que limpia*», a *La moral en el teatre*, Barcelona: Publicació Joventut, 1905, p. 219-233.

85. Vegeu, sobre Galdós, José Aladern, «Las ideas modernas en *La de San Quin-*

de la inqüestionable implantació social del «género chico» en l'escena barcelonina, cal esmentar la progressiva presència d'autors vinculats a la generació modernista espanyola: des del primer Benavente, *La noche del sábado*, passant per *Señora Ama*, *Los intereses creados*, *La malquerida*⁸⁶ i *La ciudad alegre y confiada*–,⁸⁷ fins a Manuel Linares Rivas, un dels seus acòlits. En el seu moment, Galdós i Benavente van rebre també el reconeixement del Teatre Íntim, el qual els va representar en català,⁸⁸ en el mateix context en què, posem per cas, Rusiñol era traduït per Jacinto Benavente –*¡Libertad!* (1902)–⁸⁹ i per Joaquín

tín», *El Teatro Moderno*, 13, 9-V-1894, 98-99; «El teatro de Pérez Galdós», una sèrie d'articles signats per J. V., que van ser publicats en la mateixa revista entre el número 16 (30-V-1894) i el 20 (20-VI-1894), i E. Inman Fox, «En torno a *Mariucha*: Galdós en 1903», *Cuadernos Hispánicos*, 250-252, octubre de 1970-gener de 1971, p. 608.

86. Una obra que té un deute gran –es va parlar fins i tot de plagi– amb *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual. Vegeu Camille Pitoulet, «D. Jacinto Benavente et le Prix Nobel de Littérature», *Le Mercure de France*, 1-XII-1922, p. 358-383.

87. En la primera dècada de segle, el teatre de Benavente va començar a ser qüestionat per un sector de la intel·lectualitat catalana representada per Gabriel Alomar o Xènius –«Maneres» (*La Veu de Catalunya*, 12-III-1912)–, en contrast amb la defensa que en va fer *El Teatre Català*, de Francesc Curet, quan va ser nomenat acadèmic –«l'admirable i subtil escriptor que ha renovat en les lletres contemporànies l'ingeni i la paraula d'or dels clàssics castellans, però amb ropatge modern i amb un medi ben propi i actualíssim», a «Notícies», *El Teatre Català*, 35, 26-X-1912, p. 16. Vegeu també a propòsit de *La ciudad alegre y confiada*, el número 224 (10-VI-1916) d'*El Teatre Català*, p. 199-201.

88. *Torquemada en el foc*, de Galdós, adaptada per J. Pujol Brull (Teatre de les Arts, 1904), *La casa de la dicha*, de Benavente, segons la versió de Gual (Teatre de les Arts, 1903). En els anys trenta, un crític com Joan Teixidor s'estimava molt més el teatre de Galdós, que no el de Benavente, pel fet que oferia «estampes més o menys ben fetes dels esdeveniments peninsulars del segle XX», tot i que el seu «interès documental» no deixava de ser, a desgràcia de la importància que va tenir en el seu temps, ingenu i poc apassionat per al lector coetani, tal com demostrava la reposició de *Mariucha* a càrrec de la companyia d'Irene López Heredia al Teatre Poliorama («Teatre de Pérez Galdós», *Mirador*, 232, 13-VII-1933, p. 5).

89. Vegeu Jesús Rubio Jiménez, «*¡Libertad!* de Santiago Rusiñol o de cómo ne-

Dicenta –*El místico* (1904), entre d'altres.⁹⁰ L'escriptor barceloní, per altra banda, va col·laborar en la redacció conjunta d'alguns textos dramàtics amb el matrimoni format per María Lejárraga i Gregorio Martínez Sierra, traductors també del seu teatre.⁹¹ Des d'una altra perspectiva, propera a l'estela galdosiana, se situa la tendència social dels drames socials de Joaquín Dicenta, José López Pinillos «Parmeno» i, per la seva especial incidència en l'escena barcelonina, la de José Fola Igúrbide; tots tres autors van comptar en la primera dècada del segle xx amb la complicitat expressa del públic dels teatres del Paral·lel i dels ateneus i centres culturals i socials de la classe treballadora.⁹² En aquesta línia, no es pot tampoc deixar de costat la presència fins als anys trenta en els escenaris catalans de gèneres i formes d'un teatre popular de caràcter costumista, sainetesc i humorístic, que comprèn autors com Carlos Arniches, els germans Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, o la colla de conreadors de «juguetes cómicos» de la corda d'Antonio Paso i Joaquín Abati entre d'altres. En un altre ordre, cal

68

gros e intelectuales son hermanos», a *Llibertat!;/Libertad!*, de Santiago Rusiñol, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España / Institut del Teatre, 2000, p. 15-42.

90. Vegeu Juan M. Ribera Llopis, «Relaciones entre los teatros contemporáneos castellano, catalán y gallego», a Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid: Gredos, 2003, p. 2.953-2.969.

91. Vegeu María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México: Publicaciones Mexicanas, 1953, p. 50-62; Patricia W. O'Connor, *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid: La Avispa, 1987, i Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Madrid: Algaba, 2005.

92. Vegeu María Teresa Colomé Martínez, *José Fola Igúrbide. El teatro social de principios de siglo*. Tesi de llicenciatura dirigida per José Carlos Mainer, Departament de Filologia espanyola. Universitat de Barcelona, 1973; Antonio Castellón, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid: Ediciones Endymion, 1994; Didier Awono Onana, *El teatro de López Pinillos, «Parmeno»*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.

anotar que algunes de les primeres obres de Valle-Inclán van ser representades i estrenades per primer cop a Barcelona.⁹³ En definitiva, de tot el teatre espanyol representat en l'escena professional catalana durant aquesta etapa, els referents del teatre realista i social de Galdós, Dicenta o Fola Igúrbide van ser els qui van obtenir un cert reconeixement o seguiment en determinats àmbits socials i intel·lectuals, diferents tal vegada dels que van començar a obtenir en la primera dècada de segle Jacinto Benavente i Eduardo Marquina, representats en els locals més centrals de la ciutat.

Maeterlinck i el simbolisme decadentista⁹⁴

69

Davant de la constatació de la manca d'una tradició autòctona plausible, l'estratègia modernitzadora propugnada per la jove intel·lectualitat catalana i canalitzada a través de *La Vanguardia* i, sobretot, de *L'Avenç* (1889-1893), va consistir a importar les propostes més innovadores del teatre europeu amb l'ànim de transplantar-les

93. Concretament: *Águila de blasón* (Teatre Eldorado, 1907), *Voces de gesta* (Teatre Novetats, 1911), *El yermo de las almas* (Teatre Principal, 1915) i *La cabeza del Bautista* (Teatre Goya, 1925). Vegeu María Fernanda Sánchez Colomer, *Valle-Inclán: el teatro y la oratoria. Cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*, Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / TIV, 1997. Durant el primer terç del segle xx, el teatre espanyol, culte i popular, va ser representat de forma preferent en determinats teatres de la ciutat –Barcelona, Eldorado, Goya, Granvia, Novetats, Poliorama, Principal, Tívoli, el mateix Romea– a càrrec de companyies i intèrprets de prestigi com ara Emilio Thuillier, Carmen Cobena, Ceferino Palencia-Maria Tubau, Rosario Pino, o María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza, Juan Bonafé, Casimiro Ortas, Rafael L. Somoza, Valeriano León-Aurora Redondo, Guadalupe Muñoz Sampedro, Irene López Heredia, Lola Membrives, Camila Quiroga, Antonio Vico-Carmen Carbonell, Josefina Díaz de Artigas-Manuel Collado, o Margarida Xirgu en col·laboració a cops també amb Enric Borràs.

94. Sobre Maeterlinck i el teatre simbolista a Catalunya, vegeu Lily Litvak «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes*, 2, 1968, p. 184-198; Graciela

a Catalunya mitjançant traduccions i representacions.⁹⁵ L'exemple més representatiu d'aquesta estratègia va ser *La Intrusa* de Maurice Maeterlinck, traduïda per Pompeu Fabra, un dels promotors de la reforma ortogràfica de *L'Avenç*, de cara a l'estrena que se'n va fer a Sitges, meca del Modernisme i símbol aleshores de la modernitat (Rusiñol 1893). La representació única del drama maeterlinckià va aconseguir aplegar tots els defensors del Modernisme al voltant de l'objectiu comú de potenciar la modernitat per la modernitat al marge de gustos i divergències més o menys personals, i es va convertir en una de les fites més importants del moviment, a més de demostrar la perfecta adequació de la llengua catalana a les exigències de la literatura més moderna.⁹⁶

70

Palau de Nemes, «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XL, 1962, p. 714-728; Rafael Pérez de la Dehesa, «Maeterlinck en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, març de 1971, p. 572-581; Margarida Casacuberta, «Estudi introductori», a Santiago Rusiñol, *Teatre simbolista*, Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 7-50; ídem, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 115-129 i p. 257-299; Serge Salaün, «Maeterlinck en Espagne», a J. R. Aymes i S. Salaün (ed.), *Le métissage culturel en Espagne*, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 221-241, i Lidia Anoll, «Maeterlinck et le mouvement moderniste catalan», a *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck, Colloque de Cerisy-La Salle 2-9 septembre 2000. Organisé par Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quagbeur*, Bruxelles: Archives & Musées de la Littérature, 2002, p. 398-414.

95. Vegeu Enric Gallén, «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)», a Luis Pegenante (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, 2001, p. 49-74.

96. Vegeu Alexandre Cortada, «Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga», *L'Avenç*, V, 1893, p. 243-248; Jaume Brossa, «La festa modernista de Sitges», *L'Avenç*, V, 1893, p. 257-261; [Jaume Brossa], «Recollim el guant», *L'Avenç*, V, 1893, p. 270-271; R. Casellas, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8-IX-1893, i M. [Joan Maragall], «Sitges, 11 de setembre», *Diario de Barcelona*, 12-IX-1893. Cf. Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona: Curial, 1983, p. 142-150.

Del teatre de Maeterlinck, com del d'Ibsen, n'havien parlat, abans que els abanderats del Modernisme, Joan Sardà (Sardà 1892) i Josep Yxart, dos crítics que, amb ple coneixement de causa, van mantenir-se, això no obstant, a distància de la militància modernista, i van plantejar els problemes reals que suposava la posada en escena d'unes obres concebudes –sobretot en el cas de Maeterlinck– més per ser llegides que no pas per ser representades.⁹⁷ Yxart i Sardà, com ho van fer també Raimon Casellas⁹⁸ i Santiago Rusiñol (Rusiñol 1893), van destacar el terror «como una y suprema estética» (Sardà 1892), la reacció antirealista que suposava la proposta maeterlinckiana –especialment contra les doctrines de Taine– i la potenciació de «sensaciones y emociones internas» a través d'un llenguatge que s'acostava a la poesia i que tendia idealment a la música alhora que s'estavellava contra les limitacions d'un espai escènic i de la interpretació dels actors. Segons Sardà, *La Intrusa* és «la única que parece tener realmente alguna condición escénica, contando con ciertos actores y con cierto público».

71

Amb *La Intrusa*, el simbolisme incorporava al teatre català un model de peça breu, centrada en l'obsessió per la mort, amarada de silencis i de clarobscur, sense acció aparent, allunyada de la càrrega ideològica inherent al teatre ibsenià. Els personatges immòbils, essencialitzats en un marc despullat de trets i elements pintorescos, s'expressen en un llenguatge fet de frases concises, reite-

97. Vegeu José Yxart, «Nuevas direcciones dramáticas: Maeterlinck», *El arte escénico en España*, vol. 1, Barcelona: La Vanguardia, 1894, p. 262-283. Sobre el discursos crítics de Sardà i Yxart, vegeu Rosa Cabré, «Carta de Josep Yxart a Joan Sardà», *Els Marges*, 24, gener 1982, p. 74-77; ídem, «Tradicció i innovació en la crítica de Josep Yxart», a *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps, Tarragona, 23-25 de novembre de 1995*, Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 19-37, i Maria Solà, *Joan Sardà, crític literari de la Restauració*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

98. R. Casellas, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8-IX-1893.

ratiu i suggeridor. La influència estricta de l'obra de Maeterlinck sobre el teatre català apareix, però, limitada a un seguit d'obres realitzades en els inicis de les trajectòries dramàtiques, respectivament, d'Adrià Gual i de Santiago Rusiñol. Narcís Oller, per la seva banda, optà per fer-ne paròdia, cosa que demostra, a part de les reticències personals, el fort impacte que va suposar aquest nou model en la dramaturgia catalana del tombant de segle.⁹⁹ En canvi, el jove Josep Carner va reconèixer, des del començament de la seva peculiar i selectiva relació amb la tradició literària, que Maeterlinck «està destinat a influir poderosament en les corrents del nostre teatre contemporani» per «l'originalitat de factura, una fecunditat de fantasia i una vidència meravellosa que pocs escriptors del nostre temps posseeixen» i, sobretot, per un idealisme «hermosament simpàtic» que «provoca sovint l'alta emoció estètica» i que permet de transcendir, precisament, les misèries d'una realitat complexa.¹⁰⁰

Adrià Gual va orientar la seva carrera dramàtica cap a la formulació d'un teatre simbolista estretament vinculat a la pròpia activitat pictòrica i al xoc que va produir en el jove artista l'estrena de *La Intrusa*.¹⁰¹

99. Les reticències d'Yxart i Sardà tenen més a veure amb la utilització programàtica del teatre de Maeterlinck per part del Modernisme que amb desacords de caràcter estètic i ideològic, cosa que no es pot dir de Narcís Oller, autor d'una paròdia de *La Intrusa* apareguda a amb el títol de *La Brusa* i sota el pseudònim de «Metsjaustinch», *Il·lustració Catalana*, 322, 15-II-1894, p. 35-40.

100. Josep Carner, «A propòsit de Maeterlinck», *Universitat Catalana*, 5-7, març-abril de 1901, p. 68-70, p. 84-85 i 103-105.

101. Sobre la dramaturgia d'Adrià Gual, vegeu Xavier Fàbregas, «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats», a *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial, 1972, p. 184-196; Hermann Bonnín, «La primera concepció de la «posada en escena» moderna a Catalunya», *Serra d'Or*, 260, maig 1981, p. 356-358; Antoni Carbonell, «Adrià Gual, teòric teatral», *Faig*, 11, març de 1980, p. 68-76; Marisa Siguán, «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya», a *Antoni Comas. In Memoriam*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985,

Així, va precedir el seu *Nocturn, Andante morat* (1896) d'una *Teoria escènica* que bevia en les fonts de l'art wagnerià quant a l'assoliment d'un «art total» filtrat pel simbolisme: «per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella». L'acció intemporal de la peça, el lleu dibuix d'unes figures dramàtiques o d'unes visions que es mouen pausadament al ritme d'un *andante*, van deixar pas al cap de poc temps a *Silenci*, el primer dels seus «dramas de món», representat pel Teatre Íntim (1898). Fou, però, amb *Blancaflor*, quan Adrià Gual, influït per la idea wagneriana d'un teatre nacional, reclamà el simbolisme i el pre-rafaelisme, l'ús del llegendari i de la cançó com a base del teatre popular. Malgrat el fracàs escènic, el camí iniciat per *Blancaflor* fou seguit per *L'estudiant de Vic* (1900) i *La princesa Margarida*, i més tard per tres peces –*La matinada, Els tres tambors* i *La presó de Lleida*–, estrenades pels Espectacles-Audicions Graner (1906). La marxa a París el 1900 l'acostà també al tractament de la tragèdia –*Camí d'Orient* (1901-1902)– tal volta enlluernat per D'Annunzio. Amb *Misteri de dolor* (1902), tanmateix, Gual va tallar les amarres amb el simbolisme de *Nocturn* o del mateix *Silenci*, i a partir del 1908 es decantà obertament per la formulació d'un teatre poètic amb peces com *Don Joan* (1908) o *Donzell qui cerca muller* (1910) coincidint amb la reivindicació plantejada per la revista *Teatràlia* (1908-1909), de clara i programàtica tendència noucentista. La reorientació de la seva producció va implicar, de fet, l'abandó definitiu del caràcter decadentista de les primeres peces. En convertir-se en director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913), Gual va deixar en un segon terme la seva carrera com a dramaturg.

73

Vinculat en els seus inicis literaris a la tradició vuitcentista, com ho demostren els monòlegs *L'home de l'orgue* (1890), *El sarau de Llotja*

p. 435-446; Enric Gallén, «Adrià Gual», a Joaquim Molas (dir.) *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona: Ariel, 1986, p. 433-448; Carles Batlle, Isidre Bravo i Jordi Coca, *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, Barcelona: Institut del Teatre, 1992, i Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*.

(1891) i *El bon caçador* (1892), Santiago Rusiñol va fer una entrada espectacular en el món del teatre amb la publicació de *Lalegria que passa* (1898) i d'*El jardí abandonat* (1900), dos «quadres poemàtics en un acte» que responen al concepte d'«obra d'art total» i inscriuen plenament la seva obra en el simbolisme decadentista que ell mateix havia impulsat durant la dècada dels noranta a través de la pintura, de la narració i del poema en prosa.¹⁰² L'estrena de la primera al Teatre Íntim el 1899 va provocar una reacció unànime de la crítica a favor del «teatre nou», proposat per Rusiñol, i que Josep Roca i Roca va saber sintetitzar en una frase afortunada: «*Lalegria que passa* és –a diferència de la producció dramàtica de Gual– «teatre nou, però no teatre íntim».¹⁰³

74

La inconciabilitat entre el món de la poesia i el món de la prosa que simbolitza *Lalegria que passa*, Rusiñol la tornà a formular a *Cigales i formigues*, «quadro líric en un acte» musicat també per Morera. Això no obstant, encara que *Cigales i formigues* va ser estrenat, com *Lalegria que passa*, pel Teatre Líric Català el 1901 amb la intenció d'oferrir-los com a alternatives al *género chico*, de moda entre el públic català; aquest nou quadre líric té més de paròdia que no pas d'influència simbolista. Per dir-ho com Joan Maragall, amb *El jardí abandonat* Santiago Rusiñol va aconseguir de fer la seva obra «personal definitiva, la bella»,¹⁰⁴ la qual representa, efectivament, el cant del cigne de l'aventura simbolista de Santiago Rusiñol. A partir d'aquest moment –i *Cigales i formigues* no en queda al marge– Rusiñol es va decantar clarament pel teatre comercial destinat al gran públic.

102. Sobre el teatre de Rusiñol, vegeu Enric Gallén, «Santiago Rusiñol», a Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, p. 449-480, i Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*.

103. P. del O. [Josep Roca i Roca], «Crònica», *L'Esquella de la Torratxa*, 1945, 20-I-1899, p. 39. En aquest mateix sentit, vegeu J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 22-I-1899.

104. Joan Maragall, «La obra de Santiago Rusiñol», *Diario de Barcelona*, 20-IV-1900.

Ibsen i el teatre d'idees¹⁰⁵

Ibsen, incorporat als repertoris de les companyies italianes que vivitaven regularment Barcelona i estrenat per grups professionals i amateurs, meresqué ben aviat l'atenció de Josep Yxart en una visió general del drama ibsenià (Yxart 1894), com també la de Jaume Brosa a propòsit de l'estrena d'*Un enemigo del pueblo*.¹⁰⁶ Yxart va ser el primer a identificar l'obra ibseniana amb el «teatre d'idees» i a destacar la modernitat, la profunditat i l'extensió d'uns assumptes que, per la seva dimensió filosòfica i moral, considerava difícils d'assemblar per un públic «meridional» (Yxart 1894). A partir del 1893, doncs, Ibsen esdevingué, com escriu Joan-Lluís Marfany, «el símbol del modernisme químicament pur i d'aquest art social en el qual la ideologia radical s'aliava a l'avantguarda literària».¹⁰⁷ A més, l'autor noruec fou instrumentalitzat pels sectors anarquistes com també pels sectors intel·lectuals i petitburgesos. Per als primers, era «l'home que havia estat capaç de donar expressió a una idea d'emancipació absoluta que el comú dels mortals només podia entreveure vagament en la forma boirosa i inefable d'una llunyana utopia»; per als segons, la resposta ultraindividualista que Ibsen oferia a la llibertat humana s'identificava plenament amb el seu elitisme. En definitiva, el teatre

75

105. Cal destacar la recepció del teatre d'Ibsen adoptada per Emili Tintorer, crític de *Juventut* (1900-1906). Vegeu, per exemple: «*Quan ens despertarem d'entre'ls morts... Els pilans de la societat*», 135, 11-IX-1902, p. 597-599; «Enric Ibsen», 329, 31-V-1906, p. 345-347. Sobre Ibsen, Hauptmann i el teatre d'idees a Catalunya, vegeu Eduard Valentí i Fiol, «La entrada de Ibsen en Barcelona», a *El primer modernismo literario y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel, 1973, p. 209-221, i Marisa Siguán, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona: PPU, 1990.

106. Yxart, *El arte escénico en España*, vol. 1, p. 262-263; Friman [Jaume Brosa], «*Un enemig del poble*», *L'Avenç*, 8, 30-IV-1893, p. 120; Juan Maragall, «*Un enemigo del pueblo*», *Diario de Barcelona*, 10-XII-1892, i «Alrededor de un drama», *Diario de Barcelona*, 22-IV-1893.

107. Marfany, *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, p. 88.

d'Ibsen «agradava als intel·lectuals perquè era difícil i ple de símbols obscurs (que és una manera de dir que era ambigu) i es prestava, doncs, a ser analitzat, interpretat i discutit [...], i agradava als obrers i als petitburgesos perquè era, al mateix temps, un teatre naturalista que no violentava, per consegüent, els seus hàbits estètics i s'adeia amb la idea que l'art ha de representar la vida».¹⁰⁸ A qui no va agradar, en canvi, pel «pessimisme» inherent als mateixos plantejaments realistes, va ser a un jove Josep Carner que, l'any 1901, qualificà el dramaturg noruec de «sorrut, biliós, solitari»¹⁰⁹, l'acusà d'exagerar la tendència pro individualisme que vertebrava unes obres que –escriu Carner– «resulten certes, sí, però pessimistes, febroses, parlant més al cap o als nervis que al sentiment, boirosament simbòliques, de vegades, però molt poques escrites amb l'olímpica serenitat del geni de què foren mestres Homer, Goethe i Dant. // Les societats, com l'home, tenen cos i ànima; l'escriptor que les retrata no ha de ser, doncs, merament realista o merament idealista, sinó que ha d'harmonitzar les dugues tendències en bé de l'Art».¹¹⁰

Ibsen va ser el punt d'arrencada, sobretot, del teatre d'Ignasi Iglésias, que es va convertir en un dels referents del nou i modern teatre català i va influir sobre les trajectòries de dramaturgs com Josep Pous i Pagès, Jaume Brossa, Joan Torrendell o Felip Cortiella.¹¹¹ El drama ibsenià oferia als uns i als altres un model teatral que, bastit sobre

108. Marfany, *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, p. 127-128.

109. Josep Carner «A propòsit de Maeterlinck», *Universitat Catalana*, 5, març de 1901, p. 68-70.

110. Josep Carner, «Ibsen i Tolstoi», *Universitat Catalana*, 13, novembre de 1901, p. 196.

111. Vegeu Enric Gallén, «El teatre. Ignasi Iglésias», a Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, p. 394-405; Bosch, *Pous i Pàges. Vida i obra*; Damià Pons: «Aproximació a Joan Torrendell (1869-1937)», *Affar*, 1, 1981, p. 105-118, i ídem: «Joan Torrendell, entre el modernisme vitalista i el regeneracionisme d'esquerres», a Joan Torrendell, *Els encarrilats*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 5-77.

una acció i un llenguatge realistes, es caracteritzava pel caràcter analític i per l'impacte social i polític d'uns textos que, interioritzats per personatges clarament diferenciats i individualitzats, vehiculaven presumptes tesis revulsives des del punt de vista filosòfic, moral i ideològic per al conjunt de la societat del seu temps. Progressivament, però, Iglésias i Pous i Pagès es van distanciar del teatre d'idees i van cercar altres fórmules dramàtiques, despullades de tota mena de missatge moral o ideològic, ben orientades a la conservació d'un públic majoritari, mentre que Brossa i Torrendell van abandonar el teatre i Cortiella va prosseguir en solitari una trajectòria de caràcter marginal.

L'interès per l'obra d'Ibsen es manifestà també en el camp de les traduccions.¹¹² En morir, el maig del 1906, l'admiració i la polèmica suscitada a la premsa va vorejar, en més d'un cas, la idolatria en reiterar sobretot el caràcter educador i evangelitzador del teatre ibsenià.¹¹³ Així, es va publicar un *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen* impulsat per Felip Cortiella amb col·laboracions de quaranta-cinc autors catalans i es va arribar a proposar, no sense discrepàncies (Brossa 1906), de bastir-li un monument i de crear una Associació Ibseni-

112. En català, molt especialment: *Espectres* (1894), traducció de Pompeu Fabra i Joaquim Casas-Carbó; *Quan ens despertarem d'entre els morts* (1901); *Joan Gabriel Borkman* (1904), traducció de J. Roca Cupull; *Rosmersholm* (1905); *Un enemic del poble* (1908), arreglat per a l'escena catòlica per A. B.; *Nora (Casa de nina)* (1912), traducció de Josep M. Jordà, responsable també de la refundició en tres actes de *Un enemic del poble* (1917), que va ser reeditada el 1937. En castellà, cal esmentar les traduccions editades per Antoni López dins la col·lecció «Teatro antiguo y moderno» en la primera dècada del segle XX: *Halvad Solness*, *Hedda Gabler*, *Los puntales de la sociedad*, *Un enemigo del pueblo*, *Casa de muñeca*, *La unión de los jóvenes*, *Brand*, *El pato silvestre*, *Espectros* i *La dama del mar*.

113. Vegeu J. Pous i Pagès, «Tot passant: Ibsen», *El Poble Català*, 25-V-1906; Jaume Brossa, «La mort de l'Ibsen», *El Poble Català*, 1-VI-1906; Josep Pous i Pagès, «Ibsen», *El Poble Català*, 26-V-1906; Gabriel Alomar, «L'herència d'Ibsen», *El Poble Català*, 20-VI-1906, i Manuel de Montoliu, «Ibsen i la seva influència», *El Poble Català*, 18-VI-1906.

ana a imatge de la Wagneriana.¹¹⁴ Encara el 1910, l'escriptor Antoni Calderer i Morales, en una conferència titulada «Elements del teatre futur», atorgà el títol de geni a Ibsen tot identificant-lo amb Crist i Galileo, i en els anys vint, Salvador Albert va publicar *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*.¹¹⁵

Quan, en plena dictadura de Primo de Rivera, Adrià Gual va reprendre les sessions del Teatre Íntim amb l'estrena de *Solness, el constructor* (1927), no només va obtenir un discret *succès d'estime*, sinó que un sector de la crítica més refractària va considerar que el dramaturg noruec havia passat de moda i que la seva obra era obsoleta; fins i tot hi va haver qui va gosar qüestionar-ne la condició de clàssic.¹¹⁶

Malgrat la recuperació programàtica de determinades propostes del vuit-cents –sobretot les que anaven destinades a la recuperació del gran públic per a la literatura catalana–, l'ideòleg, artista i

114. Sobre la incidència d'Ibsen en l'escena catalana, vegeu *Homenatge dels catalans a Henrik Ibsen*, Barcelona: 1906. Sobre el monument al dramaturg noruec, vegeu Prometheu, «Varia: Urgència indeclinable d'un monument a Ibsen», *Vida*, 55, juliol de 1906. La proposta de Plàcid Vidal, Antoni Isern, Avel·lí Artís i Joan Puig i Ferrer va ser irradament per Josep Pin i Soler amb l'article «Ibsenians» (*El Poble Català*, 9-VI-1906). Les contrarèpliques no es van fer esperar: Josep Pous i Pagès, «Resposta a Ibsenians», *El Poble Català*, 9-VI-1906; Plàcid Vidal-Avel·lí Artís i Balaguer-Antoni Isern-Joan Puig i Ferrer, «Contra Ibsenians», *El Poble Català*, 13-VI-1906; Emili Tintorer, «Per ull de garbell», *Joventut*, 331, 14-VI-1906, p. 371-373, i J. Pujol i Brull, «Un monument a Ibsen», *Joventut*, 316, 1-III-1906, p. 387-388. Pel que fa a l'Associació Ibseniana, vegeu Pere B. Tarragó, «Associació Ibseniana», *Joventut*, 336, 19-VII-1906, p. 458-459.

115. Vegeu, respectivament, Antoni Calderer Morales, *Elements del teatre futur*, Barcelona: 1910, p. 4, i Salvador Albert, *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*, Barcelona: Minerva, s.d.

116. Sobre la recepció d'Ibsen en els anys vint, vegeu Margarida Casacuberta, «La fortuna d'Ibsen a la Catalunya dels anys vint», a *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. 1, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003, p. 285-299.

poeta Ibsen veia barrades les vies de connexió amb el nou públic teatral ja que les seves obres no només havien desaparegut del repertori habitual del teatre en català sinó que ningú, excepte Gual, no es va preocupar de recuperar-les, entre altres motius perquè el teatre ibsenià, amb tots els seus matisos i amb tota la potencialitat interpretativa d'una obra polièdrica, creava inquietud i desconfiança, i no només entre els sectors provinents del Noucentisme. D'altra banda, alguns sectors avantguardistes –especialment els surrealistes– que podien haver connectat amb l'aspecte oníric del teatre ibsenià, tampoc no van trobar en Ibsen, perfectament integrat en la tradició burgesa establerta, un interlocutor vàlid. Va ser Domènec Guansé qui va fer el diagnòstic més lúcid de l'«oblit» d'Ibsen per part d'un «país ben poc conseqüent amb els nostres afectes i devocions literàries i artístiques. Potser perquè ens manca una tradició».¹¹⁷ O perquè, com sentenciava Gaziell, el peculiar homenatge a Ibsen de la intel·lectualitat catalana i l'oblit del públic de l'època significaven el fracàs rotund dels ideals de joventut que representava el «solitario, el individualista más feroz que jamás haya existido, el enemigo irreductible de la hipocresía social y de todas sus componendas» convertit, arran del centenari, «en un santo, en un adorno o figura decorativa del calendario de hombres ilustres para 1928».¹¹⁸ Finalment, el 1936, Ventura Gassol i Joan Puig i Ferrer van editar una adaptació de *Peer Gynt*, i la col·lecció Catalunya Teatral, que publicà al començament de la guerra un seguit d'obres de caràcter social, va reeditar la traducció d'*Un enemic del poble*, per Josep M. Jordà (1937).

117. Domènec Guansé, «Ibsen», *La Nau*, 17-III-1928.

118. Gaziell, «En el centenari de Ibsen: La transfiguración», *La Vanguardia*, 23-III-1928. Vegeu també Josep M. de Sagarra, «Ibsen, *Peer Gynt*, *Solveig* i altres notes», *L'Opinió*, 14-IV-1928.

Wagner, el teatre líric i l'obra d'art total¹¹⁹

80

La influència d'Ibsen, circumscrita essencialment als medis àcrates, intel·lectuals i petitburgesos, arribà a ser tan incisiva com la de Richard Wagner en els ambients burgesos. Als ulls dels modernistes, Wagner fou per damunt de tot l'encarnació divina de l'artista perfecte, i la seva obra, la realització de l'ideal absolut. Adrià Gual sintetitzava les idees escèniques de Wagner en una conferència sobre l'«Art Total» pronunciada a l'Associació Wagneriana (Gual 1908). A final de segle, la influència de les seves idees escèniques es concentrà en els diferents assaigs d'articular un drama musical o una òpera catalana. En primer lloc, *La fada*, estrenada el 1897 en el marc de la quarta festa modernista i musicada per Enric Morera, el qual assumí la concepció wagneriana de l'òpera com un continuum sense números tancats, com també l'equilibri entre les diferents parts a semblança d'obres com *La Valquíria* o *Tristany i Isolda*. Basada en un text escrit el 1895 per Jaume Massó i Torrents, *La fada* trobà un punt més d'enllaç amb l'obra de Wagner en mitificar el llegendari i la geografia catalana.

Ara bé, al marge de la creació de l'Associació Wagneriana (1901), l'influx wagnerià sobre la literatura dramàtica catalana fou, en relació amb el d'Ibsen, migrat i mancat d'originalitat. En tot cas, l'èxit de *La fada* estimulà Morera a promoure un Teatre Líric Català d'inspiració genuïnament autòctona per tal de pal·liar l'acollida favorable que amplis sectors socials feien del *género chico*. La proposta de Morera comptava, de fet, amb alguna aportació personal anterior d'Apel·les Mestres, com ara *La nit al bosc* (1883), amb música del mestre Rodó-

119. Sobre Wagner i la cultura catalana, vegeu especialment: Alfonsina Janés Nadal, *L'obra de Richard Wagner*, Barcelona: Fundació Vives i Casajoana / Ajuntament de Barcelona / Rafael Dalmau, editor, 1983; Diversos autors, *Wagner i*

reda.¹²⁰ L'experiència del Teatre Líric Català, que s'instal·là al Tívoli el 1901, no aconseguí, però, arribar al públic, malgrat l'aportació d'alguns textos literaris de relleu, com *Lalegria que passa i Cigales i formigues*, de Rusiñol, *La Rosons i Picarol*, d'Apel·les Mestres, o *Ladoració dels pastors*, de Jacint Verdaguer, per exemple. La manca d'ajustament entre text i música, la pobresa literària de la majoria de les peces, com també l'escàs rendiment i lluïment dels intèrprets foren, al capdavall, les causes irreversibles d'aquell fracàs.¹²¹

Wagner pesà també en l'organització dels Espectacles-Audicions Graner entre el 1904 i el 1906 sota el lema «Síntesi de totes les arts: cinematògraf, més música, més declamació», filtrat per la represa del projecte de teatre popular que Gual havia assajat anteriorment amb *Blancaflor*. L'experiència, dirigida artísticament per Adrià Gual, no quallà econòmicament tot i algun èxit escadusser, com *El comte Arnau*, de Josep Carner-Enric Morera, o *La Santa Espina*, d'Àngel Guimerà-Enric Morera.

La necessitat d'afaiçonar un teatre líric d'origen wagnerià adaptat a la pròpia tradició cultural explica també els esforços –no reeixits– de

Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura, Barcelona: Cotal, 1983; Aviñoa, *La música i el Modernisme*; Joan-Lluís Marfany: «El wagnerisme a Catalunya», *Serra d'Or*, 281, febrer de 1983, p. 10-14; Roger Alier, «La vida musical barcelonina durant el Modernisme», a Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. El Modernisme, 1890-1906*, vol. 6, 1996, p. 129-152; Maria Infiesta Monterde, *El wagnerisme a Catalunya*, Barcelona: Infiesta, 2001; Xavier Ferré i Trill, «Estètica i ètica wagnerianes en el si de les associacions catalanistes», *Revista de Catalunya*, 132, setembre 1998, p. 82-101, i Lourdes Jiménez Fernández: «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, 154, setembre de 2000, p. 53-74.

120. Vegeu Fàbregas, «Els dos vessants del teatre d'Apel·les Mestres», a *Aproximació a la història del teatre català modern*, p. 141-148; Xosé Aviñoa, «El músic popular», a *Apel·les Mestres (1954-1936)*, Barcelona: Fundació Jaume I, 1985, p. 58-72.

121. Vegeu Aviñoa, *La música i el Modernisme*, p. 260-328.

crear una òpera catalana en obres com ara *Euda d'Uriach* (1900), d'Amadeu Vives, *Empòrium* (1906), d'Eduard Marquina-Enric Morera, *Bruniselda* (1906), de Josep Puigdollers-Enric Morera, o *Hespèria* (1907), de J. Oliva Bridgman-Joan Lamotte de Grignon.

Un model de teatre poètic per al Noucents

82

L'aparició de la revista *Catalònia* (1898) va assenyalar un punt d'inflexió, una nova orientació estètica de caràcter classicitzant del moviment modernista, que cal situar també dins d'un marc de recuperació i valoració de la tragèdia (de la grega, especialment), per part del moviment simbolista.¹²² La nova situació cultural es va concretar en un seguit de manifestacions teatrals esdevingudes aquell mateix any: la publicació de les traduccions d'Artur Masriera d'*Els Perses* i de *Prometheu encadenat*, d'Èsquil, i de *Hamlet*, de Shakespeare; l'edició i l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, traduïda per Joan Maragall, amb què es van inaugurar les sessions del Teatre Íntim. Finalment, la incorporació de D'Annunzio, en tant que síntesi integradora de les dues doctrines oposades dins del Modernisme, les representades pel decadentisme i pel vitalisme.¹²³ Tanmateix, la recepció i sobretot la influència de l'obra dramàtica de D'Annunzio, destinada a restaurar la tragèdia grega, en el teatre català va ser molt desigual. El cas és que, entre el 1898 i el 1908, no trobem cap incidència significativa de la producció teatral dannunziana, ni cap possible model o cànon de teatre poètic entre els autors sorgits, promoguts i difosos durant el Modernisme, llevat potser i amb matisos

122. Jordi Malé, «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme», a Rosa Cabré, Montserrat Jufresa i Jordi Malé (ed.), *Polis i Nació. Política i Literatura (1900-1939)*. Aula Carles Riba, Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2003, p. 235-254.

123. Assumpta Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

d'alguna proposta d'Adrià Gual.¹²⁴ El que es pot copsar, en canvi, durant aquests anys són determinats tempteigs de dur el teatre cap a una vessant lírica o poètica en una direcció marcadament antidanunziana. És el cas de *Blancaflor*, amb què Gual assentava les bases d'un singular concepte de «teatre popular», com ja hem esmentat més amunt.

Fins al 1907, doncs, no es pot parlar amb certa propietat d'un programa global d'actuació, curull d'iniciatives encaminades a modificar i/o corregir el rumb de l'escena catalana, tal com havia estat dirigit pel grup modernista des del tombant de segle. En primer lloc, la publicació de setze obres de Shakespeare, que constitueixen la Biblioteca Popular dels Grans Mestres (1907-1910), amb el relleu significatiu de la vessant comediogràfica del dramaturg anglès.¹²⁵ D'un interès singular són les traduccions realitzades per Josep Carner. El cas és que «el voto en favor de que escriguin comèdies en vers» de Carner, es va convertir en el punt de partida d'una campanya a favor del teatre poètic.¹²⁶ En segon lloc, la presència del Teatre Íntim de Gual en la temporada que va dur a terme al Teatre Romea (desembre 1907 – febrer 1908) amb la representació de textos prou representatius de la nova orientació teatral d'aquell moment com *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio, o *La campana submergida*, de Hauptmann, van ser especialment ben acollides per la intel·lectualitat noucentista. En tercer lloc, cal esmentar el ressò de l'estrena «trionfant» de *Las hijas del Cid* (5-III-1908), d'Eduardo Marquina al Teatro Español de Madrid

124. Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, p. 461-476.

125. Ramon Esquerra, *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1937.

126. Marcel Ortín, *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 102-134; Helena Buffery, «Shakespeare and the Cultural Dream in Catalonia», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6 (1), 2000, p. 1-18, i ídem, *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism*, Cardiff: University of Wales Press, 2007.

per la companyia de María Guerrero. Marquina, ben conegut pel conjunt de la intel·lectualitat catalana, a Barcelona, on es va formar, es va donar a conèixer com a escriptor i va fracassar amb *El llop pastor* (1901), un text musicat per Enric Morera i estrenat en el marc del Teatre Líric Català, i amb *Empòrium* (1906), que va ser qüestionada per Xènius.¹²⁷ En canvi, Marquina va ser ben acollit com un poeta nostre a propòsit de *Las hijas del Cid*.¹²⁸

Amb l'antecedent de Marquina, el grup noucentista en col·laboració amb altres escriptors modernistes va promoure un ampli debat sobre el teatre poètic, amb una activa participació de Rafael Marquina, germà d'Eduardo, el qual va organitzar una enquesta a la revista *Teatràlia* (1908-1909), que dirigia en aquell moment.¹²⁹ L'enquesta anava lligada a una altra iniciativa, la Nova Empresa de Teatre Català, promoguda per *Teatràlia* i també per *Empori*, amb uns objectius artístics molt semblants als del Teatre Íntim. La Nova Empresa, instal·lada en el Teatre Novetats, es va inaugurar amb *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, segons la traducció de la versió francesa, servida per Josep Carner en versos alexandrins. Paradoxalment o no, l'admiració creixent pel teatre poètic i, concretament, per la tragèdia, va comportar la revalorització interessada del Guimerà tràgic. Així, per als noucentistes, el teatre de Guimerà, que era ple d'idealisme, havia sabut catalanitzar el drama romàntic, reconciliar-se amb la terra i la

127. Xènius, «Empòrium», *La Veu de Catalunya*, 20-I-1906.

128. «És aqueix sens dubte una de les més notables i transcendents estrenes que hagin tingut lloc de molts anys ençà. Tal volta una iniciació, com ho fou *D. Àlvaro*, del Duc de Rivas. Potser mellor una afirmació de modernitat en el Teatre castellà contemporani, que vol entrar de ple en la reacció vers els procediments purament poètics complidament defensats per Benavente en els seus articles de l'*Imparcial*». I conclou: «En Marquina ha obtingut un triomf definitiu. Ell ademés ens ha mostrat un camí» («De fora Catalunya. Literatura», *Empori*, 10, abril de 1908).

129. Vegeu Enric Gallén, ««Enquesta sobre'l teatre en vers»» a *Teatràlia* (1908-1909): estudi i edició», *Estudis Romànics*, 31 (2009), p. 183-218.

tradició, donar vida al llegendari popular i a la poesia natural, sense caure en el pitarrisme ni en la cursileria jocfloralesca. La convocatòria en favor de la realització de textos dramàtics poètics –en vers o no– va comptar amb la participació d'escriptors com Rafael Marquina, Ramon Vinyes, Ambrosi Carrion o Adrià Gual, que van veure com el seu entusiasme i les seves aportacions no van ser suficients per incorporar-se amb èxit a l'escena catalana. La materialització, doncs, d'un corrent dramàtic entorn del teatre poètic no va quallar en l'etapa noucentista (Farran i Mayoral 1916), i quan es va fer, després de la Primera Guerra Mundial, el seu màxim promotor i conreador, Josep M. de Sagarra, ho va fer de manera prou personal i diferent, en part, a la plantejada pel Noucentisme.¹³⁰

De la postguerra europea als anys trenta

La recepció de la dramaturgia estrangera als escenaris catalans de les dècades dels anys vint i dels trenta es caracteritza per la seva diversitat ideològica i estètica. Com en el període anterior, la presència dels noms més renovadors de l'escena europea o nord-americana de la postguerra europea va estar molt condicionada per les companyies i grups que els van representar, i també per les característiques dels possibles diversos públics als quals anava destinada. Així, si els teatres professionals, seguint la tònica del que es produïa a l'escena europea, es van decantar, amb algunes excepcions, pels gèneres de caràcter més comercial provinents sobretot de les formes del boulevard francès i les seves derivacions com la dramaturgia hongaresa, i del teatre nord-americà, els cenacles de teatre d'art van optar per in-

130. Sobre la inserció de Josep M. Sagarra com a escriptor professional dins la conjuntura política i cultural dels anys vint, vegeu Enric Gallén i Marina Gustà, «Josep M. de Sagarra», a Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, p. 463-496; a propòsit de l'antinoucentisme, vegeu Josep Murgades, «Constants històriques de l'antinoucentisme», *L'Avenç*, 194, juliol-agost de 1995, p. 52-55.

corporar alguns dels autors més ambiciosos estèticament, en la línia del que feien les escenes homòlogues europees.

En tot cas, la primera constatació que podem fer és que la recepció de models i referents va ser unilateral, com afirmava Millàs-Raurell, ja que l'escena catalana n'importava, però no n'exportava gens: encara no havia contribuït amb cap dramaturg de prestigi al teatre universal (Millàs-Raurell 1928). Els dramaturgs catalans disposaven de vies diverses per renovar la seva escriptura dramàtica: des de la revisitació dels vells mites a la manera de W. B. Yeats o Jean Cocteau fins a la voluntat de dur al teatre la problemàtica de «la vida industrial moderna» que havien fet palès autors com Georg Kayser, Karel Čapek o Elmer L. Rice, tot passant per altres propostes ja prou significatives en l'escena occidental anterior al 1914, com l'obra dramàtica de Turguénev o, especialment, de Shaw, guardonat amb el Premi Nobel el 1925 (Millàs-Raurell 1928).

86

El decalatge de l'escena catalana en relació amb el teatre modern estranger era un dels dèficits més importants d'un teatre que s'entestava, segons Ramon Vinyes, a viure en «l'epigonía», és a dir, en les «formes i sensacions ja conegudes» (Vinyes 1929). Al seu entendre, la dramaturgia catalana havia de ser capaç d'emmirallar-se en l'eclecticisme estètic que ofería el teatre modern, «teatre de transcendència i de problema», amb dramaturgies i propostes tan diferenciades com l'humanisme rus (Mikhail A. Bulgàkov, Anatoly V. Lunatxarsky), l'expressionisme alemany (Fran Wedekind, Ernst Toller, Georg Kayser, Bertolt Brecht), americana (Eugène O'Neill o Elmer L. Rice,) i irlandès (John Synge, John Keats) o txec (Čapek).

La via de les traduccions permetia de mantenir l'escena catalana en uns certs nivells de novetat o de modernitat fins al punt que no havia de ser cap problema si la cartellera era usdefruitada per autors estrangers, com passava a la majoria de teatres d'art d'Europa i d'Amèrica (Soldevila 1928). La desproporció entre el nombre de dramaturgs estrangers que figuraven en la cartellera barcelonina de preguerra

respecte als catalans no deixava de ser, a parer de Domènec Guansé, natural, perquè el nombre d'autors catalans «amb cara i ulls» era petit (Guansé 1930). El problema era que la tria de les obres d'importació es feia bàsicament en funció de la seva actualitat en l'escena internacional, sense un criteri que facilités una mínima continuïtat i un esperit de perfecció, bé perquè es barrejaven obres de qualitat amb adaptacions discutibles, bé perquè s'apostava per èxits internacionals de resposta distinta, sense comptar el fet que algunes empreses es dedicaven a adaptar a un català desvergonyat «obres alegres del repertori francès» o a «aclimatar la comèdia burgesa francesa».

De Pirandello al teatre nord-americà

Més enllà de les especulacions teoricocrítiques, la presència real de la dramaturgia estrangera traduïda al català als escenaris barcelonins d'entreguerres presenta un flux constant de referents que van ser acollits de manera intermitent i diversa. Alguns de clars, com Luigi Pirandello, que va assolir un notable ressò,¹³¹ van ser secundats per altres propostes d'abast més minoritari per al públic català que van des del teatre francès més o menys renovador (Vildrac, Lenormand, Pagnol, Giraudoux, Cocteau), al nord-americà de signe més comercial (Bayard Veiller, Rice), sense oblidar l'expressionisme alemany (Kaiser, Bruckner) o el teatre txec (Čapek). Quant a la difusió d'obres i d'autors, cal remarcar la importància dels intèrprets i les companyies estrangeres, sobretot franceses (Sarah Bernhardt, Vera Sergine, Galas Karsenty) i italianes (Mimí Aguglia, Dario Niccodemi, Emma Grammatica), que actuaven a Barcelona durant les seves *tournées* europees.

131. A propòsit de Pirandello i el teatre català, vegeu María de las Nieves Muñiz Muñiz, «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italià*, 2, 1997, p. 113-148, i Assumpta Camps, «Luigi Pirandello: la razón de una incomprensión», *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, V, UNED, 1998, p. 29-39.

Per la novetat que aportaven als escenaris catalans, cal fer menció de les actuacions a Barcelona de la companyia de Firmin Gémier (Teatre Romea, 1923), impulsor, a França, del primer Teatre Nacional Popular i acuradíssim director d'escena, i la de la companyia de Georges i Ludmilla Pitoëff (Teatre Novetats, 1927). Les representacions dels Pitoëff destacaven tant per la selecció de les obres, profundament renovadores, com per una realització en què la llum i el color, emprats amb valor simbòlic, definien amb una gran eficàcia l'espai escènic. A Barcelona, els Pitoëff van representar *Sainte Jeanne*, de George B. Shaw, *La puissance des ténèbres*, de Tolstoi, *Celui qui reçoit des giffles*, de Leonid Andréiev, i *Jean le Maufranc*, de Jules Romains, les mateixes peces que, dies més tard, van representar a Madrid.¹³²

88

L'estrena al Romea, dins de les vetllades selectes, d'*El barret de cascavells* (1923), de Luigi Pirandello, en una traducció de Josep M. de Sagarra, fou la carta de presentació del dramaturg sicilià (Millàs-Raurell 1924).¹³³ El mateix any la companyia dirigida per Dario Niccodemi amb Vera Vergani com a primera actriu estrenà *Sei personaggi in cerca d'autore*, i un any després Pirandello va visitar Barcelona, de la mà del PEN Club, per explicar la concepció que tenia del teatre. Fins al període 1926-1927, va ser representat per determinades companyies professionals espanyoles i es van estrenar diverses traduccions al català d'obres pirandel·lianes: *Em caso per no casar-me*, traduïda per Josep Millàs-Raurell; *Toca ferro!*, *Enric IV* i *El deure del metge*, traduïdes per Joaquim Montero; *El goig d'ésser honrat*, *Diana* i *la Tuda* i *L'amiga de les mullers*, versionades per Salvador Vilaregut, que també

132. Vegeu Mariano Martín Rodríguez, *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*, Boulder (Colorado): University of Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999. Vegeu també Batlle, *Quinze anys de teatre català*, p. 133-136, 143-145 i 219-231, i Galí, «Teatre», a *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, vol. 12, p. 219-222.

133. Cf. Josep M. de Sagarra, *Crítiques de teatre. «La Publicitat», 1922-1927*, edició a cura de Xavier Fàbregas, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987, p. 373-409.

va ser el seu traductor en llengua espanyola. L'impacte pirandellianà deixà empremta en obres originals com *La llotja*, de Josep M. Millàs Raurell; *La màscara*, de Josep Maria de Sagarra, o *Gairebé un acte*, o *Joan, Joana i Joanet*, de Joan Oliver.¹³⁴

La novetat en relació amb les dècades precedents és el relleu creixent que pren el teatre nord-americà.¹³⁵ Eugène O'Neill es va donar a conèixer amb l'estrena d'*Anna Christie* (Teatre Romea, 1924), en el marc d'una de les vetllades selectes de teatre estranger (Tasis 1933). La seva recepció va estar abocada a un públic elitista, com era el del Lyceum Club, en una de les sessions teatrals del qual es va estrenar *Abans d'esmorzar* (1935), de costat de *Sopar d'adéu*, d'Arthur Schnitzler i *A la sortida*, de Luigi Pirandello.¹³⁶ En unes altres coordenades estètiques, la companyia de Maria Vila i Pius Daví estrenà al Romea, entre el 1929 i el 1932, obres d'autors propers a una orientació teatral més comercial, deutora en bona part de la influència del cinema

134. La influència del teatre de Pirandello és evident a *Primera representació* (1954), que en realitat és una ampliació argumental i temàtica de *Gairebé un acte* o *Joan, Joana i Joanet* (1929). El pirandellisme d'Oliver és superficial, i l'usa com un recurs per potenciar el joc dramàtic de dues peces de teatre de boulevard d'una manera semblant a com ho van fer a França, entre els anys trenta i quaranta del segle passat, autors típicament *boulevardiers* com Sacha Guitry. El mateix Jean Anouilh hi va recórrer en uns quantes comèdies d'aquells anys. El ressò pirandellianà és encara més tènue en *La màscara* (1925), de Josep M. de Sagarra, un text fonamentalment melodramàtic. En canvi, sembla una mica més consistent en *La llotja* (1928), de Josep M. Millàs-Raurell. Vegeu Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1998, p. 192-200. Sobre el pirandellisme del teatre francès d'entreguerres, vegeu Bernard Dort, «Pirandello et le théâtre français», *Théâtre Populaire*, 45, 1962, p. 60-87.

135. Vegeu Enric Gallén, «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil», a *IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre 1998)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, p. 369-379.

136. Vegeu Francesc Foguet i Boreu, «Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un teatre intel·ligent (1934-1937)», *Serra d'Or*, 465, setembre de 1998, p. 62-65.

nord-americà més melodramàtic: *El procés de Mary Dugan*, de Bayard Veiller, i *El carrer*, d'Elmer L. Rice, que van obtenir el suport del públic barceloní. L'empremta del teatre nord-americà en la dramaturgia catalana es percep de manera superficial en algunes obres sagarrianes com ara *La follia del desig* (1925) i *La plaça de Sant Joan* (1934), deutors d'O'Neill i Rice, respectivament, o en peces menors del gènere detectivesc com *L'assassinat del carrer núm. 42* (1934), d'Amichatis i Gaston A. Màntua.

Entre Vildrac, Lenormand i Giraudoux

90

La influència de la literatura dramàtica francesa, punt de mira fonamental en el teatre català fins ben entrat el segle XX, es focalitzà en noms com ara Henri-René Lenormand, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux o Charles Vildrac.¹³⁷ La proliferació notable de comèdies i vodevils contrasta vivament amb el nombre comptat d'estrenes dels dramaturgs més innovadors, que, en general, queden relegats a les experiències més minoritàries i selectes de «teatre d'art» (Soldevila 1928).

La recepció del teatre de Vildrac es materialitzà en tres estrenes: *El paquebot Tenacity* (Teatre Romea, 1922), en el marc d'una sessió de les Vetllades Selectes, i *Miquel Auclair* i *El pelegrí*, representades també en una de les Vetllades d'Art arran de la visita del dramaturg, que va ser convidat per l'empresari Josep Canals.¹³⁸ En tots dos casos,

137. Vegeu Enric Gallén, «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)», a *Teatro y traducción*, edició de Francisco Lafarga i Roberto Dengler, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 193-204.

138. Vegeu Miquel M. Gibert, «Charles Vildrac a Catalunya: aspectes de la recepció d'un autor intersticial», a *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, a cura de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, p. 131-143.

les funcions es destinaven a un públic culturalment il·lustrat i socialment distingit, al qual Canals presentava uns textos de qualitat, traduïts per Carles Soldevila, d'autors de prestigi internacional. Es-trenada per Jacques Coupeau al Vieux Colombier (1920), *El paquebot Tenacity* va rebre una crítica molt satisfactòria que valorà la modernitat del text.¹³⁹ En canvi, *Miquel Auclair* i *El pelegrí*, dos textos menors, no van ser tan ben acollits.

El teatre d'Henri-René Lenormand era vist, en la primera postguerra europea, com un dels referents d'un determinat concepte d'avantguarda teatral.¹⁴⁰ La primera estrena de Lenormand, *Els fracassats* (Teatre Novetats, 1928), es va produir quan l'empresa Canals aspirà a atreure's certs segments de la burgesia catalana. Amb una recepció crítica desigual, *Els fracassats* va tenir una acollida del públic poc entusiasta, com també es va esdevenir amb l'estrena de *L'Agulla roja* (Teatre Novetats, 1929), una peça menys innovadora des del punt de vista artístic. Com en el cas de Vildrac, Lenormand no reeixí a ser un dels models renovadors de la literatura dramàtica catalana de la dècada dels vint.

Altres dramaturgs francesos gaudiren d'una repercussió escènica encara menor: n'és un cas paradigmàtic Jean Giraudoux. Ramon Esquerra, un dels divulgadors més entusiastes, constatava les dificultats que oferien les obres de Giraudoux i la poca fortuna que havia tingut la representació a Barcelona d'*Amphytrion 38*, per la companyia Marie Thérèse Piérat.¹⁴¹ Autor de les traduccions d'*Amfitrió 38* (1934) i

139. Vegeu, per exemple, Josep Maria de Sagarra, «Romea. *El paquebot Tenacity*, de Charles Vildrac, traducció de Carles Soldevila. *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila», *La Publicitat*, 20-XII-1922.

140. Enric Gallén, «H. R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres», a Gilbert i Ortín (ed.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, p. 145-167.

141. Ramon Esquerra, «Jean Giraudoux. Un assaig» dins *Lectures europees*, edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu, Berga: L'Albí, 2006, p. 83-93. Vegeu, sobre Ra-

Intermezzo (1938), Esquerra valorava Giraudoux com a «continuador de la gran tradició francesa, amb la mateixa afició als pensaments subtils i a les metàfores brillants que els seus predecessors de fa segles, que s'entusiasmaren amb tot allò que tingués aspecte de malabarisme de concepte».¹⁴²

Teatre de bulevard i naturalització del vodevil

92

En el primer terç del segle xx, les incorporacions sociològiques més importants de l'escena francesa en la catalana van ser el teatre de bulevard i el vodevil actualitzat i naturalitzat. Les dues van respondre a objectius ben clars; en el cas del bulevard, qüestionar i substituir el pretès transcendentalisme ideològic i radicalisme estètic de la dramàtúrgia estrangera importada a finals del segle xix –d'Ibsen a D'Annunzio– per la generació modernista; pel que fa sobretot al vodevil, proporcionar als sectors més populars uns productes d'esbarjo al més adients a les seves característiques socials i culturals.

Durant la primera dècada del segle, el teatre català, que ja disposava d'una tradició considerable de comèdies de costums, va començar a assumir gradualment i plenament la fórmula essencial del teatre de bulevard que és la comèdia burgesa (Ors 1908). A partir de la dècada de 1910 es van estrenar i publicar textos de diversos dramaturgs francesos típicament *boulevardiers*, entre els quals es compten noms com els d'Alexandre Bisson o Alfred Capus.¹⁴³ Als anys vint encara

mon Esquerra, Guillem Jordi Graells, «Ramon Esquerra, crític i traductor», a Jean Giraudoux, *Amfitrió 38*, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1985, p. 5-14, i Teresa Iribarren i Donadeu, «Ramon Esquerra», a *Lectures europees*, p. 13-34.

142. Esquerra, «Jean Giraudoux. Un assaig», p. 93.

143. Sobre la incidència del teatre de bulevard, vegeu Gallén, «El teatre», a Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, p. 442-446, i ídem, «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)», p. 193-204.

hi ha alguna estrena catalana de Dumas fill –*Cors de mare* (1927), *L'amic de les dones* (1928)– i de Sardou –*Un cap de trons* (1928)–, però la programació dels autors francesos de boulevard es basa, els anys d'entreguerres, en la reposició de peces de dramaturgs ja traduïts i representats anteriorment, com la parella Gaston-Armand de Caillavet –Robert de Flers; Tristan Bernard, Henri Bataille, Maurice Donnay i d'altres. La influència d'aquests autors es deixarà sentir amb força en una part de l'obra d'Avel·lí Artís, de Pous i Pagès, de Pompeu Crehuet i, especialment, en tota la producció de Carles Soldevila i en l'obra dramàtica de preguerra de Joan Oliver.¹⁴⁴

A recer dels models boulevardiers francesos, cal situar el teatre hongarès en l'escena catalana de la primera postguerra mundial.¹⁴⁵ Els principals «dramaturgs d'exportació» que s'incorporaren als repertoris dels teatres catalans –en adaptacions pensades per al públic barceloní– foren László Fodór, Ferenc Molnár, Lóránd Orbók i Lajos Zilahy. En general, les peces importades responien a la deriva més comercial de la cartellera i eren rebudes, «en virtut dels processos de naturalització i d'anostrament adoptats perquè fossin fàcilment recognoscibles i identificables amb determinades formes i gèneres de l'escena professional barcelonina».¹⁴⁶

Els teatres del Paral·lel van continuar oferint, a més de melodrames, sainets i revistes, el vodevil francès. Les traduccions catalanes i els vodevils ja originàriament concebuts en català van convertir el subgènere en un espectacle eminentment popular, més o menys desver-

144. Vegeu, respectivament, Soldevila, *Del llum de gas al llum elèctric*, p. 277-278, i Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, p. 65-131.

145. Vegeu, sobre la recepció del teatre hongarès, Enric Gallén, «El cas hongarès. Dramaturgs d'exportació», *Els Marges*, 83, tardor de 2007, p. 45-59, i ídem, «Història d'un presumpte autor hongarès traduït al català», a *Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam*, Vic: Universitat de Vic / Eumo, 2007, p. 259-272.

146. Gallén, «El cas hongarès. Dramaturgs d'exportació», p. 57.

gonyit, de traços còmics gruixuts, molt poc adequat per al públic que freqüentava els teatres del centre de la ciutat. Tot i així, hi va haver més d'un intent de representar algun d'aquests vodevils, més refinat, com *Un fill d'Amèrica*, de Pierre Veber i Marcel Gerbidon, traduït per Jeroni Moliner, en una sessió de les Vetllades Selectes (Teatre Romea, 1924), a un públic diferent de l'habitual de les sales del Paral·lel. De fet, en el vodevil representat en català¹⁴⁷ podem distingir dues línies complementàries: una fonamentada en la insinuació, en el *quidproquo* i en un cert grau d'el·lipsi, freqüent entre els vodevils representats per la companyia d'Elena Jordi –com és el cas, encara en la dècada de 1910, de *Bobinette* (1914), de Saint-Agnan Choler, o *Les filles de Venus* (1914), de Charles-Maurice Donnay;¹⁴⁸ una altra de més directa, amb un humor immediat i, de vegades, obvi, molt característica dels vodevils que representava la companyia de Josep Santpere al Teatre Espanyol –*Tots els asos tenen sort* (1921), de Maurice Hennequin i H. de Grosses o *Las de les dones* (1922), d'André Mouëzy-Eon.¹⁴⁹ Entre els autors de vodevil més representats aquests anys figuren Maurice Hennequin, Pierre Veber, Louis Verneuil i d'altres. Amb poques excepcions –com és ara Santiago Rusiñol a *El senyor Josep falta a la dona* i a *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915) o Miquel Poal i Aregall a *Una dona en comandita* (1922)– no es pot parlar pròpiament d'una tradició de vodevil original català durant les primeres dècades del segle, perquè en els escenaris dominen molt àmpliament les traduccions i les adaptacions més o menys actu-

147. Vegeu Jaume Passarell, «La degeneració del vodevil», *Mirador*, 95, 27-XI-1930, p. 5 i «El vodevil fins avui. Ràpida retrospectiva», *Mirador*, 157, 4-II-1932, p. 5, i A.-A. Artís, «Del melodrama al vodevil sonor», *Mirador*, 195, 27-X-1932, p. 5.

148. Sobre Elena Jordi, vegeu Josep Cunill i Canals, *Elena Jordi: una reina berguedana a la cort del Paral·lel: el teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*, Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill, Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999.

149. Sobre Josep Santpere, vegeu Vallescà, *Santpere. L'home, l'artista*, i Pigrau, *Els Santpere*.

alitzades de vodevils francesos. Tanmateix, l'èxit més gran de públic, el va obtenir un vodevil sonor –musicat– d'autor català: *La reina ha relliscat* (1932), d'Alfons Roure.¹⁵⁰

Sobre Bernard Shaw, l'expressionisme i altres manifestacions avantguardistes

La recepció de Bernard Shaw reprenia el fil de l'estrena de *Càndida*, el 1908, en el marc de la Nova Empresa de Teatre Català, sota la direcció d'Adrià Gual.¹⁵¹ Així, en la seva primera sessió teatral, el Lyceum Club estrenà *Com ell va enganyar al marit d'ella*, en una traducció de Carles Soldevila, el gener del 1934.¹⁵² A banda del projecte d'editar el seu teatre a càrrec de Carles Capdevila (*El deixeble del diable*, *Santa Joana*, *Cèsar i Cleopatra* i *L'home i les armes*), en els escenaris d'entreguerres, Shaw va ser representat sobretot per determinades companyies espanyoles, com les de Catalina Bárcena, Carmen Díaz

95

150. Sobre el vodevil i altres espectacles populars, vegeu Enric Gallén, «La literatura popular i de consum del segle xx. El teatre», a Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel, 1988, p. 312-325. També, Àngel Zúñiga, *Una historia del cuplé*, Barcelona: Barna, 1954; Just Arévalo i Cortès, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 232-284 i Serge Salaün, «Espectáculos: tradición, modernidad, industrialización, comercialización», a Salaün i Serrano (ed.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, p. 352-374.

151. Vegeu Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 224 i 231-232. Vegeu Anna Soler Horta, «Notícia de la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1908-1938)», a Luis Pegenante (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, 2001, p. 295-311; Francesc Foguet i Boreu, «La dramaturgia estrangera als escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939)», *Els Marges*, 74, tardor de 2004, p. 26-52, i Enric Gallén, «Pròleg», a *La casa dels cors trencats*, de Bernard Shaw, Barcelona: Proa, 2009, p. 7-29.

152. Vegeu I. A. [Ignasi Agustí], «Sala Studium. Sessió del Lyceum Club de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 19-I-1934, p. 8.

(Llor 1930), Irene López Heredia o Margarida Xirgu, que va obtenir un gran èxit de crítica i de públic amb *Santa Juana* (Teatre Goya, 1925); eventualment va ser també representat per elencs estrangers en francès o en anglès.¹⁵³ L'excepció fou l'estrena, en plena guerra, d'*El deixeble del diable* (1938), al Teatre Català de la Comèdia, un autèntic «esdeveniment artístic», ja que, malgrat el reconeixement públic de Shaw, no havia estat incorporat encara a l'escena catalana en règim professional.

96

L'acollida de l'expressionisme alemany se circumscriu a dramaturgs molt concrets que adquiriren, en general, un paper testimonial en l'escena catalana del període. Amb dos casos que s'escapaven de la norma: l'estrena d'*Un día de octubre*, de G. Kayser, a càrrec de la companyia de Margarida Xirgu (Teatre Goya, 1931), i la d'*Els criminals* (Teatre Romea, 1931), de Ferdinand Bruckner per la companyia Vila-Daví, i amb traducció de Millàs-Raurell.

Dins de les coordinades expressionistes, cal esmentar també l'estrena de *RUR* (Teatre Romea, 1928), de Carel Čapek, al Teatre Romea, per la companyia de Maria Vila i Pius Daví, en col·laboració amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual.¹⁵⁴ En la dramaturgia autòctona, la influència de l'expressionisme es deixa sentir en peces com ara *Peter's bar* (1929), de Ramon Vinyes, i *Molock i l'inventor* (1930), d'Ambrosi Carrion.

Pel que fa als cenacles d'art, cal destacar la represa del Teatre Íntim i, amb una repercussió més minoritària, l'actuació de la Companyia

153. *Santa Juana* s'estrenà al Teatre Goya, per la companyia de Margarida Xirgu i en una traducció de Julio Broutá, l'octubre de 1925; *Sainte Jeanne* es presentà al Teatre Novetats, per la companyia de Georges i Ludmilla Pitoëff, el gener de 1927; *John Never can Tell*, al Teatre Studium, per la companyia d'Edward Stirling, el febrer de 1934.

154. Vegeu Francesc Foguet i Boreu, «*RUR*, de Karel Čapek. Recepció a l'escena catalana», *Llengua & Literatura*, 14, 2003, p. 283-323.

Belluguet (1921-1936).¹⁵⁵ Defensor d'un «petit cenacle» que abandona la renovació escènica, Gual va reprendre les activitats del Teatre Íntim amb una programació eclèctica en què, a més d'autors clàssics, va muntar textos de dramaturgs europeus de moda com ara Leonides Andréiev (*Pensament*)¹⁵⁶, Luigi Pirandello (*Diana i la Tuda*), Anton Txèkhov (*El prometatge*), Paul Avort (*El Senyor Tal*) i Karel Čapek (*RUR*) (Gual 1923).¹⁵⁷ La recepció poc entusiasta del públic i de la crítica demostrà també les dificultats per articular un repertori modern que elevés el nivell d'exigència de l'escena catalana. Al seu torn, nascuda amb una voluntat educativomoralitzant i adreçada a un públic selecte constituït per l'alta societat barcelonina, la Companyia Belluguet prengué com a model el Vieux-Colombier de Jacques Copeau i, entre el seu repertori, incorporà de forma excepcional, el 1929, un autor avantguardista com F. T. Marinetti (*Ara vindran*), una de les poques presències del teatre futurista en l'escena catalana.¹⁵⁸ Com una iniciativa més perifèrica, l'estrena de *l'Orfeu*, de Cocteau, a Sitges, a càrrec d'un grup d'aficionats dirigit per Artur Carbonell, membre reconegut de *L'Amic de les Arts* (Prado Subirens, 30-VIII-1930). L'estrena va provocar una polèmica notable que va arribar a l'enfrontament verbal, al pati de butaques i durant la

155. Vegeu Enric Gallén, «La represa del “Teatre Íntim” als anys vint», p. 120-125, i ídem, «Notes per a l'estudi de la Companyia Belluguet (1921-1936)», *Els Marges*, 16, maig de 1979, p. 104-115.

156. Vegeu Francesc Foguet i Boreu, «La recepció del teatre de Leonid Andreiev a l'escena catalana (1924-1936)», a *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, a cura de Marie-Claire Zimmermann i Anne Charlon, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 295-311.

157. Adrià Gual, «Els petits cenacles», *La Revista*, setembre de 1923, p. 158-160 i «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya*, 8-III-1924.

158. Enric Gallén, «La sessió d'avantguarda a l'Estudi Masriera (1929)», a *Miscel·lània Joan Veny*, vol. 7, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 109-151. Vegeu també Francesc Foguet i Boreu, «*Hèlix*: una avantguarda sense teatre», *Quaderns de Vallençana*, 1, juny de 2003, p. 36-47.

amb títols com *La zapatera prodigiosa* (1932) i *Bodas de sangre* (1933), que dignificaven i universalitzaven la dramaturgia espanyola (Agustí 1933),¹⁶⁵ alhora que es convertien en un model teatral vàlid per al teatre contemporani.¹⁶⁶ *Bodas de sangre*, per exemple, que excel·lia per la seva poèticitat i plasticitat, va ser celebrada com «un dels esdeveniments de l'any», ja que hauria alliberat el teatre espanyol de la «presó de la vulgaritat».¹⁶⁷ El punt més àlgid de Lorca en l'escena catalana es va produir el 1935 quan Margarida Xirgu va estrenar amb un gran ressò una nova versió de *Bodas de sangre* (22-XI) i *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (12-XII), totes dues representades al Teatre Principal de Barcelona. Com se sap, Margarida Xirgu va ser una de les principals inductores de la renovació del teatre espanyol contemporani, com també de la recuperació del seu teatre clàssic, i la responsable de representar igualment *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (Poliorama, 1934).¹⁶⁸ Es va convertir també en la promotora d'Alejandro Casona, un dramaturg asturià, de qui va estrenar amb èxit *La sirena varada* (Poliorama, 1934), mentre que la companyia de Josefina Díaz de Artigas ho feia de *Nuestra Natacha* (Barcelona,

165. Vegeu també Ignasi Agustí, «Teatre poètic. Sobre F. García Lorca», *La Veu de Catalunya*, 4-VI-1933. La seva obra *Lesfondrada*, publicada dins de la col·lecció *El Nostre Teatre* (16, 1934), va ser escrita sota l'estímul de l'obra de Lorca.

166. Joan Teixidor, «Al marge d'una estrena. Poesia i plàstica», *La Veu de Catalunya*, 16-VI-1933.

167. Joan Teixidor, «Crítica a *Bodas de sangre*», *Diari Mercantil*, 1-VI-1933. També va ser ben acollit la trajectòria del seu grup «La Barraca», vegeu J. M. Lladó Figueres, «Teatre universitari. «La Barraca», *Mirador*, 209, 2-II-1933, p. 8.

168. Vegeu especialment Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona: Planeta, 1975; M^a Francisca Vilches de Frutos i Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid: Tabapress. Grupo Tabacalera / Fundación García Lorca, 1992; Antonio Monegal i José M^a Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Barcelona: Institut Universitari de Cultura / Universitat Pompeu Fabra, 2000, i M^a Carmen Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid: Fundamentos, 2003.

espanyol va comptar amb el valor complementari d'un autor en alça, Jacinto Benavente, arran del reconeixement internacional que va significar-li la concessió del Premi Nobel de Literatura (1922). Al llarg d'aquests anys, però, el model discursiu del teatre del dramaturg madrileny va ser més discutit que mai per un sector de la crítica que, com a contrapartida, va veure amb molt bons ulls l'aparició i la trajectòria d'un parell de dramaturgs nous, Federico García Lorca i Alejandro Casona. El cas és que Benavente va ser qüestionat per un sector de la crítica amb textos com *Pepa Doncel* (Goya, 1931), que va ser estrenat per Lola Membrives. La categoria del primer teatre de Benavente, una proposta apta per a «senyores castellanés, amb tardes vagatives de propietat», atès que reunia qualitats com l'enginy, l'agudesa i l'atreviment, va deixar pas a una vessant dramàtica molt més retòrica i ambigua des del punt de vista ideològic, en què «el poc argument que hi ha serveix perquè l'autor basteixi un enfilall de teories» (Passarell 1931). Fins i tot, el teatre de Benavente va ser titllat de «xerrameca de la més buida i pretensiosa», en què, com demostrava a *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* (Poliorama, 1932), es defensava una presumpta tesi moral a còpia de «provocar una sèrie de situacions per col·locar-hi un seguit d'aquelles seves frases ingeniosas, aquelles frases ingeniosas que a certa part del públic li semblen profundes gràcies a llur immensa buidor» (Cortès 1932).

Com a contrapunt, Lorca va ser acollit aviat per alguns dels joves escriptors catalans dels anys trenta, com ara Guillem Díaz-Plaja, Ignasi Agustí o Joan Teixidor. A diferència de Benavente, el teatre del dramaturg andalús va quallar entre el públic i la crítica catalanes. Des de l'estrena de *Mariana Pineda* (Goya, 1927), per Margarida Xirgu, l'obra dramàtica de Lorca va assolir un èxit notable

Díaz); de Calvo Sotelo com *A la tierra... 500.000 kilómetros* (Teatre Barcelona, 1932. Companyia de Maria Palou), i de Jardiel Poncela com *Angelina o el honor del brigadier* (Teatre Barcelona, 1934. Companyia Infanta Isabel de Madrid).

amb títols com *La zapatera prodigiosa* (1932) i *Bodas de sangre* (1933), que dignificaven i universalitzaven la dramaturgia espanyola (Agustí 1933),¹⁶⁵ alhora que es convertien en un model teatral vàlid per al teatre contemporani.¹⁶⁶ *Bodas de sangre*, per exemple, que excel·lia per la seva poèticitat i plasticitat, va ser celebrada com «un dels esdeveniments de l'any», ja que hauria alliberat el teatre espanyol de la «presó de la vulgaritat».¹⁶⁷ El punt més àlgid de Lorca en l'escena catalana es va produir el 1935 quan Margarida Xirgu va estrenar amb un gran ressò una nova versió de *Bodas de sangre* (22-XI) i *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (12-XII), totes dues representades al Teatre Principal de Barcelona. Com se sap, Margarida Xirgu va ser una de les principals inductores de la renovació del teatre espanyol contemporani, com també de la recuperació del seu teatre clàssic, i la responsable de representar igualment *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (Poliorama, 1934).¹⁶⁸ Es va convertir també en la promotora d'Alejandro Casona, un dramaturg asturià, de qui va estrenar amb èxit *La sirena varada* (Poliorama, 1934), mentre que la companyia de Josefina Díaz de Artigas ho feia de *Nuestra Natacha* (Barcelona,

165. Vegeu també Ignasi Agustí, «Teatre poètic. Sobre F. García Lorca», *La Veu de Catalunya*, 4-VI-1933. La seva obra *Lesfondrada*, publicada dins de la col·lecció *El Nostre Teatre* (16, 1934), va ser escrita sota l'estímul de l'obra de Lorca.

166. Joan Teixidor, «Al marge d'una estrena. Poesia i plàstica», *La Veu de Catalunya*, 16-VI-1933.

167. Joan Teixidor, «Crítica a *Bodas de sangre*», *Diari Mercantil*, 1-VI-1933. També va ser ben acollit la trajectòria del seu grup «La Barraca», vegeu J. M. Lladó Figueres, «Teatre universitari. «La Barraca», *Mirador*, 209, 2-II-1933, p. 8.

168. Vegeu especialment Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona: Planeta, 1975; M^a Francisca Vilches de Frutos i Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid: Tabapress. Grupo Tabacalera / Fundación García Lorca, 1992; Antonio Monegal i José M^a Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Barcelona: Institut Universitari de Cultura / Universitat Pompeu Fabra, 2000, i M^a Carmen Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid: Fundamentos, 2003.

1935).¹⁶⁹ Encara, en plena guerra i sense gaire ressò, es va estrenar *Otra vez el diablo* (Romea, 1937).

Si fem una valoració del conjunt de les manifestacions teatrals que van ser acollides pel teatre català des de finals del segle XIX fins al 1939, podem assenyalar una sèrie de constants. D'entrada, la presència permanent en la cartellera barcelonina del teatre espanyol en totes les seves formes i gèneres (lírics i dramàtics) amb una significativa ascendència tant entre els sectors populars, més identificats amb el gènere còmic i melodramàtic, com amb la mitjana i alta burgesia més decantada cap al gènere dramàtic, de Benavente a Lorca, passant per Alejandro Casona, una de les revelacions teatrals dels anys trenta. Tanmateix no es pot parlar de cap mena d'estímul o influència significativa sobre la literatura dramàtica catalana com, en canvi, es va produir amb l'acollida del teatre europeu fins a la Primera Guerra Mundial. Perquè el nou teatre català, sorgit del Modernisme, deu la seva actualització a la incorporació i genuïna assimilació del teatre d'idees, el drama simbolista, la recepta wagnerina i un model actualitzat d'una tragèdia d'arrels clàssiques. Com a contrapunt, els referents del nou teatre estranger de postguerra – de Pirandello a O'Neill, tot passant per Cocteau– no van acabar de quallar en la dramaturgia catalana de preguerra. Certament, la situació del teatre català d'entreguerres era ben diferent de la que s'havia creat creat en el tombant del segle XIX, en haver d'encarar-se a una difícil situació de competitivitat amb el teatre foraster, però també i especialment amb el cinema. Els dramaturgs catalans van esforçar-se per conservar un públic que se li escapava pels quatre costats, tot acomodant els seus textos, amb poques excepcions, a una determinada actualització del llegat teatral vuitcentista i del projecte modernista.

169. D'altra banda, *La nostra Natatxa*, versió catalana a cura d'Agustí Collado de *Nuestra Natacha*, es va estrenar el 1936 i va ser publicada el mateix any a Catalunya Teatral.

4. TRADICIÓ: DE LA RENOVACIÓ AL RETORN ALS ORÍGENS

«A èpoques noves, formes d'art noves»

103

Com és prou conegut, l'estrena de *La Intrusa* (1893), de Maurice Maeterlinck, a Sitges, va escenificar una ruptura programàtica amb la tradició dramàtica catalana. Fins aleshores, la joventut intel·lectual modernista havia adoptat una posició possibilista en relació amb la pròpia tradició. L'obra dramàtica de Josep Pin i Soler havia suposat una obertura i una renovació de l'escena catalana tal com recorda Raimon Casellas en la crítica a *La tia Tecleta* (Casellas 1891) immediatament abans de desdir-se públicament de la confiança dipositada en l'autor de *Sogra i nora* i de retreure-li, en nom de «nostro pare Sant Flaubert, fundador de l'orde de penitents modernistes», la «facilitat d'escriure», una qualitat que «si bé podia ser útil per les obres *de pura imaginació i rica fantasia* que antany se feien, no pot servir de molt i fins fa nosa per les d'observació i document viu que enguany s'acostumen».¹⁷⁰

170. Sobre la recepció del teatre de Pin i Soler, vegeu Enric Gallén, «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys noranta», a Francesc Roig i Josep M. Domingo (ed.), *Actes del Simposi Pin i Soler, Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*, Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1994, p. 219-239, i ídem, «Estudi introductori», a Josep Pin i Soler, *Teatre*, 1, Tarragona: Arola, 2006, p. 9-36.

Al cap d'uns mesos de l'aparició de l'article de Casellas, Alexandre Cortada va publicar, com hem indicat en parlar de la institucionalització, una de les primeres visions de conjunt del teatre català, «El teatre a Barcelona»,¹⁷¹ tot reblant la sentència del crític. D'entrada, hi afirmava que el teatre català «relativament a la poca extensió de la nostra terra, produeix moltes obres; però, en canvi, la llur qualitat, en general, és molt inferior»; tot seguit feia el diagnòstic del mal de què patia i en destriava, primer de tot, dos «defectes» –«el ser massa particularista i l'estat aïslat del de les altres bandes d'Europa»– que immediatament explicava: «Sempre ha tingut un caràcter i un temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments. Els mateixos medis d'expressió i el mateix modo de ser en general té ara que quan va començar trenta o quaranta anys endarrera, i no hi ha manera de treure'l d'aquí: sembla que s'hagi estancat».

L'estancament del teatre català convertia la producció autòctona en un «teatre de barri» que «no té cap afició a les qüestions i problemes socials», cosa que el situava a anys llum de la modernitat. Com afirma Cortada, «en ell s'està realitzant avui dia una transformació tan gran i de tanta transcendència, que porta camí de desfer-lo i edificar-lo de nou, des dels fonaments i el fondo fins als detalls més externs».¹⁷² El teatre català, però, tocat del mal d'un «proteccionisme tan mesquí i antipàtic», s'arrossegava entre «vellúries, rancietats i mansuetuds» dintre les quals Cortada incloïa Pitarra, que «marca el primer període, sentimental i bucòlic» del teatre català i al qual Jaume Brossa estigmatitzarà en la crítica de *Jesús* (Brossa 1893); Guimerà, que «marca el període romàntic antiquat i victor-huguesc», i Pin i Soler, «que marca el període modern realista, manso i casolà». La conclusió de l'article de Cortada deixava la porta oberta a fer taula rasa del

171. Cortada, «El teatre a Barcelona», p. 276-281.

172. En termes semblants s'hi expressa Yxart, «Nuevas direcciones dramáticas», *El arte escénico en España*, vol. 1, p. 241-255.

passat en un sentit semblant al que l'any 1892 el mateix Jaume Brossa apuntava en «Viure del passat», el primer manifest *avant la lettre* de la literatura catalana contemporània.

En aquells moments, per tant, el grup modernista de *L'Avenç* considerava que la regeneració de la cultura i la literatura catalanes, una condició *sine qua non* per a la regeneració política del país, passava necessàriament per una ruptura dràstica amb el passat i per l'adopció programàtica i profilàctica dels models europeus. La consigna era clara: «Convé, doncs, instituir a Barcelona un teatre català modern en el que s'hi representin totes les obres estrangeres que signifiquin quelcom en el moviment general de la literatura dramàtica de tot Europa, alternativament amb les dels joves d'aquí Catalunya que vagin decidits pel camí de les tendències modernes. Un teatre aixís, a més d'anar contribuint al desenrotllament del gust del públic, nosaltres, que voldríem que es reformés el modo de ser de nostra pàtria, podria servir per anar preparant totes les reformes polítiques i socials, de les que el teatre modern s'ha fet el defensor i l'impulsador».

105

Les propostes dels joves

Qui eren aquells «joves d'aquí Catalunya»? Alguns dels qui aleshores s'enlluernaven a París amb el teatre simbolista de Maeterlinck com a emblema de la modernitat. *La Intrusa* representava, segons ells, un dels models que hauria d'adoptar el teatre català per bé que, ideològicament parlant, l'«idealisme» i l'«espiritualisme» maeterlinckià provoquessin les reserves d'alguns components del grup de *L'Avenç*, com Jaume Brossa o el mateix Alexandre Cortada, per ser més partidaris d'un model de teatre realista. Per contra, Raimon Casellas i Santiago Rusiñol coincidien a assumir Maeterlinck com el camí a seguir. En aquest sentit, amb *La Intrusa*, al gust menestral barceloní s'oposava el refinament d'un teatre d'art, intel·lectual, íntim, per a la representació del qual s'havia de comptar a més amb una llengua

dúctil i moderna, que fos capaç d'expressar el *frisson nouveau* que assenyalava Raimon Casellas,¹⁷³ i amb un nou model d'interpretació, d'escenografia i de direcció.¹⁷⁴ Calia evitar els problemes que Josep Yxart esmentava en una carta a Rusiñol –una de les promeses a què es podria perfectament referir Alexandre Cortada –després de l'estrena de *L'home de l'orgue* (1890) per Lleó Fontova. En aquella ocasió, el públic no va saber captar els matisos d'un monòleg que, segons Yxart, resultava, escrit, «molt més literari» que no pas representat. El rebuig programàtic a la tradició que propugnaven els joves de *L'Avenç*, compartit per Santiago Rusiñol després dels problemes que es van plantejar amb els seus primers monòlegs, va ser un dels elements que van distanciar, amb matisos diferents, Yxart, Sardà i Oller del projecte modernista.¹⁷⁵

173. Raimon Casellas, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8-IX-1893.

174. L'estrena de *La Intrusa* va comptar amb la participació, com a actors, d'alguns membres del grup de *L'Avenç*: Santiago Rusiñol i, sobretot, Raimon Casellas, en el paper de l'Avi cec.

175. Amb la perspicàcia que li és característica, Yxart mostrava a Rusiñol el decalatge que hi havia entre la lectura íntima del monòleg i la representació que en feia l'actor, que, tanmateix, «diu bé»: «Però, noi, lo teu monòleg era completament una altra cosa, tota diferent de lo que havia estat cinc minuts... què? ...ni tant! ...dos minuts abans, llegit per mi. *C'est ça le théâtre*, tornaria a dir Sarcey, que ho repeteix molt sovint. Aquella tinta melancòlica, aquell agredolç, aquella caricatura de la misèria, s'havien desvanecut. En boca de Fontova ressaltaven més los xistes que les delicadeses tristes: lo tipo era lo d'un pobre home que contava amb certa gravetat molt còmica i amb llenguatge pintoresc ses ridícules peripècies; però no feia plorar per dins. Li he advertit, li he explicat, he vist que ho comprenia, però me n'he anat convençut que res lograria. És més: moltes d'aquelles mitges tintes no ressurten prou, no poden ressortir en la recitació. Les hi trobes tu, les hi trobo jo, les hi trobaran tots los que, tenint afinitats de gustos i un paladar exprés, les portin ja a dintre; però és difícil donar-les-hi relleu en el teatre. No obstant, m'he promès tornar a la carga al vespre, a soles, i he sortit». Yxart explicava també les correccions que havia fet a Fontova, seguint les indicacions de l'autor del monòleg, i admetia que la representació aconseguia crear un

Tornem-hi amb la tradició

Al cap d'un parell de mesos, es va produir el primer gran atemptat anarquista que va patir Barcelona, el del Gran Teatre del Liceu (7-XI-1893), que va repercutir decisivament en la trajectòria del grup de *L'Avenç*. Com ha explicat Joan-Lluís Marfany, el tancament de la revista per ordre governamental sota l'acusació de divulgar idees dissolvents va propiciar la primera reformulació del moviment modernista. Els sectors més combatius de la revista –Brossa i Cortada– van continuar l'apostolat a través de diferents canals com ara la colla de Foc Nou amb el suport d'altres joves «revolucionaris» com Ignasi Iglésias i Pere Coromines. Altres intel·lectuals provinents del mateix si de la burgesia barcelonina –Santiago Rusiñol o Jaume Massó i Torrents i Joaquim Casas-Carbó, els editors de la revista–, es van mostrar més interessats per aquelles manifestacions artístiques que no es contradieien amb els imperatius de classe, de manera que determinades idees, com les relacionades amb l'anarquisme, van desaparèixer de forma dràstica del discurs modernista.

107

El cas és que, a partir del 1894, el catalanisme es va anar convertint en un dels elements constitutius del «modernisme de bona mena» que

ambient de tristesa enmig del qual els acudits dispersos en el text prenién el to àcid que pretenia Santiago Rusiñol. La reacció del públic, tanmateix, no va ser la que l'autor i l'improvisat director d'escena esperaven: rialles grasses en comptes del somriure «només que dels ulls» producte de la ironia, són les que van omplir la sala malgrat la presència, la nit de l'estrena, de «tots los del Cau i altres amics; en la platea s'havien omplert unes quantes files més: més de mitja entrada. Hi havia lo que se'n diu expectació. Totes les cares conegudes del banquet de Can Parés, i els de sempre: Font, Quer, Clarasó, Rahola, Peyo, Sardà, Domènech (Lluís), que acabava d'arribar (l'Oller, per un oblit i corregint proves de *La Febra*, se va quedar a casa, i després maleïa sa distracció), Labarta, Llanas, Roca i Roca... què sé jo qui més!» (Josep Yxart, «Lletra a Santiago Rusiñol», a *Obres catalanes de Joseph Yxart*, Barcelona: L'Avenç, 1896, p. 341-348).

acabaria confluint en el tombant de segle amb el catalanisme polític. No ha d'estranyar que, en el terreny del teatre, el rebuig frontal a la tradició continués només per part de Jaume Brossa o Ignasi Iglésias, en tant que avaladors d'una renovadora proposta dramàtica d'influència ibseniana. La posició de Santiago Rusiñol va ser ben bé una altra: va dedicar la tercera festa modernista (1894) a presentar, en el marc del Certamen Literari «modernista», una proposta de renovació dels Jocs Florals que contrastava amb el rebuig radical adoptat per Jaume Brossa a *L'Avenç*,¹⁷⁶ i va acceptar de formar part del jurat qualificador dels Jocs Florals de Barcelona d'aquell mateix any, prèvia consulta i conformitat del seu amic Casellas. Sense cap organització de festa modernista, l'any següent va fer un acte de fe catalanista en invitar l'Orfeó Català al Cau Ferrat i, arran de la mort de Frederic Soler, va participar també en un homenatge (Rusiñol 1895) que li va ser retut a Sitges en tant que pare del teatre català, el «casal de casa nostra».

Una certa revisió de la tradició era produïda, doncs, de forma deliberada i controlada pel sector modernista que liderava Rusiñol: l'estrena de *La fada* (1897) de Jaume Massó i Torrents i d'Enric Morera, en el marc de la quarta festa modernista celebrada a Sitges, ho corrobora. Rusiñol va convertir el discurs de presentació del drama líric en un manifest a favor de l'art total i, alhora, en una mostra singular de la síntesi entre modernitat i tradició.¹⁷⁷

176. L'escriptor va titllar els Jocs Florals de ser «el més fort enemic de la literatura, com una de tantes coses retrògrades que priven el progrés intel·lectual i la independència de Catalunya» (Jaume Brossa, «Jocs Florals d'enguany», *L'Avenç*, 5, 1893, p. 127-128).

177. Així, l'art de Morera i Massó era presentat com «l'art independent deslligant-se fornit dels cordills de la pobra retòrica; [...] l'art estudiós dels grans mestres del passat, rejuenit i valent, l'art que escolta amb tot amor els sentiments més ocults i té notes per les tristeses de l'ànima, per les passions misterioses, pels arrobaments del cor, per les ànsies de l'amor i els insomnis de la vida [...]; és l'art seriós i noble combregat en el paisatge i enaltit amb l'harmonia; és l'art mascle, fill del poble català i batejat a les piles baptismals del modernisme» (Santiago

Calia captar el gran públic per tal de sotmetre'l a les virtuts beneficïoses, taumatúrgiques, d'un art que havia de contribuir a elevar el nivell de la societat de l'època. Estretament relacionats amb la iniciativa sitgetana, van aparèixer els primers intents de creació d'una tradició de teatre líric català i d'un teatre d'art, que es va concretar en el projecte del Teatre Íntim (1898). Va ser en el marc d'aquestes iniciatives que Santiago Rusiñol va escriure les seves primeres obres teatrals ambicioses, molt especialment *Lalegria que passa* (1898), amb música de Morera i direcció de Gual. L'èxit inqüestionable d'aquesta peça expressava la capacitat de Rusiñol de conciliar-hi el nou i el vell.¹⁷⁸

Al mateix temps que Adrià Gual, amb *Nocturn. Andante morat*, i Santiago Rusiñol, amb *El jardí abandonat*, explotaven i liquidaven les vies d'anàlisi i d'investigació del teatre simbolista d'encuny maeterlinckià, es van representar les primeres mostres de renovació de l'escena catalana de joves que combregaven amb els pressupòsits del Modernisme des d'una perspectiva fonamentalment regeneracionista i vitalista, propera als postulats d'un teatre d'idees i de rerefons social en detriment de la sensibilitat decadentista. És el cas d'Ignasi Iglésias, autor de peces de ressò ibsenià com ara *Largolla* (1894), *Fructidor* (1897), *Els conscients* i *Els primers freds* (1898), *Lalosa* o *La resclosa* (1899), i alhora una de les veus més crítiques contra l'èxit de *Lalegria que passa*, de Santiago Rusiñol, a causa del seu component decadentista.¹⁷⁹

Els primers anys del nou segle es va intensificar la reflexió sobre la tradició dramàtica i es van produir canvis importants sobre els mo-

Rusiñol, «*La fada*, d'en Morera», a *Obres Completes*, vol. 2, Barcelona: Selecta, 1976, p. 615-618).

178. Tal com bé havia sabut sintetitzar Josep Roca i Roca quan afirmava que *Lalegria que passa* és «teatro nou; però no teatro íntim». Vegeu P. del O. [Josep Roca i Roca], «Crònica», *L'Esquella de la Torratxa*, 1945, 20-I-1899, p. 39.

179. Vegeu I. I. [Ignasi Iglésias], «*Lalegria que passa* de Santiago Rusiñol», *Catalònia*, 2, 25-III-1898, p. 52-53.

dels a seguir. D'entrada, contra les vel·leïtats europeïstes del primers anys noranta, calia recuperar aquella tradició autòctona injustament desestimada en els inicis del Modernisme. Així, Josep Piula (Pous i Pagès 1902) va reivindicar el teatre de Pin i Soler i, molt especialment, *Sogra i nora*, com un emblema i un referent ineludible del «verdader Teatro Català». El jove crític presentava també Ignasi Iglésias com l'únic dramaturg que havia seguit el bon camí que garantia la modernització de l'escena catalana sense desnaturalitzar-la: «L'Iglésias assimila lo essencial de l'ànima moderna, sense que es desnaturalisi per això l'esperit català». Un esperit que era part consubstancial d'unes obres que eren producte d'un «sentiment espontani», de la «vida interior» del poeta que treballa amb les «impressions que rep, del poble que treballa i pensa al seu voltant, i per això tenien aquest esclat de vida catalana; no sols en els detalls accidentals, sinó en la seva essència, en lo que de més enlairat té la nostra vida i l'enllaça amb la vida universal». Per a Pous i Pagès, en l'àmbit del teatre, l'art vinculat a la sinceritat, a la joventut i a la vida tenia garantida la continuïtat en l'obra d'autors «joves i vius», com era el cas també de Joan Torrendell.

Reinventar la tradició?

En un altre ordre de coses, cal destacar la reivindicació de la personalitat i l'obra d'Àngel Guimerà, mentre la figura de Frederic Soler quedava convenientment soterrada per l'estàtua amb què se'l va homenatjar (1906), en tant que creador de la «institució teatral que viurà mentre visqui nostra terra».¹⁸⁰ Raimon Casellas era ben clar: Pitarrà «es mullarà» (Casellas 1906), és a dir, tindrà l'estàtua i el reconeixement que es mereix, no pas per les gatades, ni tan sols pel

180. Sobre l'obra de Frederic Soler, vegeu Carme Morell, *El teatre de Serafi Pitarrà: Entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

drama costumista i rural conreats a partir de *Les joies de la Roser*, sinó per la capacitat del dramaturg barceloní de crear un gran públic de teatre en català. Casellas cantava les absoltes a un dramaturg l'existència i la popularitat del qual eren indestriables del tarannà d'una societat «bonatxassa» i menestral actualment en vies d'extinció, gràcies, precisament, a la tasca de «recatalanització» i civilització d'un «poble grandassàs, encara massa groller per la moderna vida ciutadana» portada a terme per «un escriptor improvisat, poeta de botiga en un barri antic de Barcelona, que tantost deixava estar les eines del seu ofici de rellotger com reprenia la ploma per rimar els *Singlots Poètics*» i que, afalagant l'orella de l'auditori i enlluernant-lo amb el «teatre, art infantívol per a multituds», havia aconseguit, durant la segona meitat del segle XIX, el que no havien aconseguit els poetes dels Jocs Florals «pel cercle limitat en què actuaven: arribar a l'ànima de la massa, ensenyant-li a sentir sense estranyesa son despreciat idioma natural. En aquest concepte, ell va preparar el camí dels autors dramàtics, dels oradors, dels conferenciants futurs».¹⁸¹ Per tant, era perfectament legítim que Pitarra es mullés per la «gran obra de catalanització per ell realitzada, conscientment o inconscientment...», per la funció eminentment social d'una dramaturgia que no tenia cap mena de valor artístic a causa del pintoresquisme i del «baix popularisme còmic» que la caracteritzaven. En termes prou semblants començava aleshores a ser caracteritzada per Casellas i els joves noucentistes, val a dir-ho, l'obra teatral de qui es podria considerar el més fidel seguidor de l'obra de Pitarra: Santiago Rusiñol, el vell amic de Casellas i excompany de causa modernista.¹⁸²

181. La consideració del teatre com a art infantívol per a multituds la comparteix també Joan Maragall. Vegeu Joan Maragall, «Elogi de la poesia», a *Obres Completes. Obra Catalana*, vol. 1, Barcelona: Selecta, 1970, p. 679-681.

182. Casellas recorda el fracàs d'un Frederic Soler que, a l'entorn dels anys vuitanta del segle XIX, intentava adequar el seu teatre a la sensibilitat d'un nou públic, «d'una generació novella que, per venir dotada de millor gust i més cultura, decantava l'atenció cap a un altre dramaturg que tot just apuntava en els nostres

Quan els joves intel·lectuals noucentistes van establir el dràstic procés de selecció de la tradició que els havia precedit de manera immediata, el teatre va ser el gènere que menys va encaixar amb la seva peculiar concepció idealista i programàticament antirealista de la literatura. Josep Carner i Eugeni d'Ors van desconfiar dels gèneres «socialitzadors» i moderns per excel·lència com eren la novel·la i el teatre. Per una banda, Carner va convertir la ressenya d'un recull de «comedietes per a salons» traduïdes per Narcís Oller¹⁸³ en una excusa per col·locar Rusiñol, Guimerà, Iglésias, Frederic Soler i el Teatre Romea en el mateix sac dels precedents i precursors¹⁸⁴ i presentar-los com a obstructors de la modernització de l'escena catalana i com el principal impediment a la creació, a Catalunya, d'un Teatre Nacional de Catalunya.¹⁸⁵ Per a Carner, tal com hem apuntat, per

horitzons, també romàntic, fortament romàntic, però animat d'un esperit més altament poètic». És difícil no veure-hi l'afirmació, per damunt de les propostes més comercials del teatre català modern representades pels èxits de taquilla de teatre de Santiago Rusiñol, del valor artístic i poètic de l'obra d'Àngel Guimerà. Vegeu R. Casellas, «En Pitarra's mullarà», *La Veu de Catalunya*, 24-XII-1906.

183. Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 5-6.

184. Aquesta és també l'opinió de Xènius a propòsit de Frederic Soler: «L'estatutitzat Frederic Soler no és el nostre Clàssic, no és el Mestre, no és el nostre Pare. No és, a pròpiament dir, el Fundador del Teatre Català. És, si volem, el Precedent, el Precursor, el Primitiu del Teatre Català. Un primitiu –(i ara ve l'única cosa que en aquesta Glosa no és fet, sinó judici)–, deliciós en les seves *Gatadas*, en sos *Singlots*; detestable en els drames, perquè en ells és un primitiu sense ingenuïtat» (Xènius, «Sobre l'estàtua inaugurada avui», *La Veu de Catalunya*, 26-XII-1906).

185. «Hi haurà admirables poetes, enginyosos novel·listes que creïn obres de gran valor, isolades; però evidentment si la nació s'organiza ara tot just, si les gents ciutadanes estan en període d'aleació, si la poesia no ha arribat encara a la concreció d'una especial mitologia nostra i a l'*empoignement* complet de la llengua, el teatre, en tant que institució solemne d'una raça, el teatre que necessita palpar d'una plètora de civilització, el Teatre que s'assoleix quan una nissaga humana ha arribat a prou majestat per imposar-se a la universalitat de llocs i de temps, no pot existir entre nosaltres» (Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 5-7).

sortir de la crisi del teatre català calia restringir la producció autòctona i emprendre una contundent campanya de traduccions que fornís l'escena catalana «d'una esplèndida col·lecció de les obres teatrals més eminents que ingeni humà hagi produïdes, per a major emulació d'aquests mateixos homes de talent, enriquiment de la nostra llengua i amplitud d'horitzons del nostre poble».

Eugeni d'Ors, per la seva banda, va publicar el 1908 un comentari ben poc afortunat sobre el teatre: «Aquestes coses se fan als vint anys, i només devenen imperdonables quan continuen fent-se un cop traspostos els vint-i-cinc».¹⁸⁶ Malgrat tot, la primavera del 1909 es va convertir en un dels catalitzadors de l'organització d'un homenatge nacional i popular a Àngel Guimerà en el marc d'un llarg i complex debat sobre la crítica situació del teatre català professional a Catalunya en el context de la liquidació –definitiva arran dels fets de juliol del 1909– del moviment de Solidaritat Catalana i amb el rerefons del conflicte entre joves i vells i sobretot entre alta cultura i cultura popular.

113

Homenatge a Guimerà

La idea d'homenatjar Àngel Guimerà va ser formulada a *El Poble Català* per Ramon Vinyes (Vinyes 1909), el qual recollia el guant llançat per Ignasi Iglésias als joves com a resposta a la desafecció generalitzada d'aquests envers la tradició més immediata. La crida va ser ràpidament acceptada pel grup d'intel·lectuals joves del diari catalanista republicà, que s'hi van manifestar individualment entre

186. Vegeu Eugeni d'Ors, «Teatre català: Una aclaració», *La Veu de Catalunya*, 16-X-1908 i Ors, «Teatre català. Altra carta de l'Ors», *La Veu de Catalunya*, 23-X-1908. Les paraules reproduïdes corresponen a aquest últim article. El comentari d'Ors provoca la reacció immediata de Xarau, «Glosari», *L'Esquella de la Torratxa*, 1558, 6-XI-1908, p. 725-726.

el 27 de febrer i el 8 de març de 1909,¹⁸⁷ moment en què va aparèixer la convocatòria formal per crear la comissió organitzadora de l'acte.¹⁸⁸ Aquesta, que hauria pogut estar formada per simpatitzants del catalanisme d'esquerres, finalment va ser constituïda per un ventall ampli i prou representatiu dels diferents sectors ideològics del catalanisme, cosa que va provocar que el sentit de l'homenatge es desplaçés del terreny del teatre on havia nascut i derivés cap a l'hagiografia del personatge, al reconeixement de la trajectòria d'un Guimerà «Poeta» i, sobretot, a la utilització interessada de l'homenatjat per part del catalanisme polític.¹⁸⁹

114

La condició poètica del conjunt de l'obra d'Àngel Guimerà va ser l'argument que va justificar la difícil assimilació de l'autor de *Terra baixa* en el discurs del Noucentisme. En aquest sentit, redactors i col·laboradors de *La Veu de Catalunya* i de revistes com *Empori*, *Teatràlia*

187. Vegeu, per ordre d'intervenció, Pere B. Tarragó, «L'homenatge an en Guimerà», 27-II-1909; Ignasi Iglésias, «Honorant an en Guimerà», 28-II-1909; Alfons Maseras, «En laaor den Guimerà», 2-III-1909; P. Prat Gaballí, «L'homenatge al Mestre Guimerà», 3-III-1909; Santiago Vinardell, «L'homenatge an en Guimerà», 4-III-1909; Fósfor, «Sobre la nacionalitat de Guimerà», 4-III-1909; Miquel de Palol, «Paraules de l'homenatge», 5-III-1909; Laureà Dalmau, «Per l'homenatge an en Guimerà», 6-III-1909, i Lluís Via, «Guimerà», 7-III-1909.

188. «L'homenatge an en Guimerà», *El Poble Català*, 8-III-1909. A partir d'aquest moment, continuen les adhesions de redactors, col·laboradors i simpatitzants d'*El Poble Català*: Gabriel Alomar, «Sobre en Guimerà», 14-III-1909; Lluís Via, «Per en Guimerà (Una opinió y un recordatori)», 17-III-1909; Miquel Duran Tortajada, «Per en Guimerà y per Catalunya», 17-III-1909; Manuel Serra y Moret, «Joves y vells», 21-III-1909; Alexandre Plana, «L'homenatge an en Guimerà és un deure», 24-III-1909; «Catalunya an en Guimerà: L'home-símbol», 23-V-1909, amb col·laboracions de Jesús Auba, Joan Maragall, Ramon Vinyes, Adrià Gual, Josep Roca i Roca, Pere Coromines, P. Prat Gaballí, Ignasi Iglésias, J. Pin i Soler; i, finalment, «L'homenatge an en Guimerà: Grandiosa manifestació catalanista. Aleluia!», 24-V-1909, amb articles d'Emili Tintorer, Joan Llongueras i E. Moliné i Brasés.

189. Vegeu «Homenatge a Guimerà: A Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 7-V-1909 (l'homenatge es va retre el 23 de maig de 1909).

o *La Cataluña* es van afanyar a justificar la seva adhesió a l'homenatge organitzat des d'*El Poble Català* per l'encaix d'una part de l'obra guimeraniana amb la campanya a favor del teatre en vers que, com hem vist en l'apartat de recepció, vehiculaven de forma programàtica aquelles publicacions. Quan Josep Carner es va adherir explícitament a l'homenatge, immediatament després que ho fessin els «vells» de *La Veu de Catalunya* –Ferran Agulló i Josep Morató¹⁹⁰ no es va poder estar d'insinuar, malgrat la solemnitat de l'article «La porpra d'en Guimerà» (Carner 1909), les reticències davant de l'escriptor que «amà desenfrenadament la passió i el poder» i a qui calia, malgrat tot, «festejar»: «Cal, doncs, que tots nosaltres festegem a n'aquest home sobirà, qui allunyat i taciturn, ve creant infadigablement coses desiguals i extraordinàries, brusc operari de la magnificència».¹⁹¹

115

Va ser tanmateix Xènius qui va formular amb tots els ets i uts l'acatament del grup noucentista a la política del partit en una glosa breu i d'allò més significativa de les reticències dels «joves» davant la personalitat i l'obra de Guimerà: «No seríem dignes de portar a cap les nostres implacables revisions si no comencéssim per conèixer i practicar l'alta virtut del Respecte... Ja s'ha dit: el primer pas en la pròpia alliberació és l'aprendre a examinar. L'últim pas en la pròpia lliberació és el reaprendre a venerar. No hi ha hèroe per a son ajuda de cambra. És veritat, a condició de que es tingui l'esperit d'ajuda de cambra... Demostrem que nosaltres podem veure a un home cada dia pendre cafè sense que per això ell perdi al nostre esguard la seva auriola d'heroisme. El Glosador, que quan va publicar-se l'edició d'aquell famós discurs de l'Ateneu «La llengua catalana» era tan infant que no va atrevir-se a entrar en la llibreria a on el regalaven per

190. J. Morató, «Pera en Guimerà», *La Veu de Catalunya*, 2-III-1909, i Pol, «L'homenatge a l'Àngel», *La Veu de Catalunya*, 6-III-1909.

191. Molt probablement, Carner es va veure obligat a seguir la consigna de partit que va llançar Ferran Agulló des de la seva secció «Al dia». Vegeu Pol [Ferran Agulló], «Al dia: A propòsit de l'homenatge», *La Veu de Catalunya*, 11-III-1909.

a demanar-lo, col·loca avui el seu cor en l'homenatge de Catalunya a D. Àngel Guimerà». ¹⁹²

La glosa, que va ser publicada immediatament després de l'homenatge nacional, va servir d'entrada al reconeixement particular que els «poetes joves» van oferir al dramaturg en una vetllada que va aplegar la nòmina completa de «la nova generació literària de Catalunya». ¹⁹³ Tots ells van contribuir amb unes paraules en prosa o en vers a l'homenatge, ¹⁹⁴ entre les quals cal destacar sobretot la «Lletra de l'últim pirata del Mediterrani a D. Àngel Guimerà» signada també per Xènius i fonamentada en la recreació d'un personatge eminentment romàntic com «l'últim pirata del Mediterrani»: és una paràbola de la liquidació del romanticisme per part de les «generacions noves» que «han col·locat ideal i voler en la construcció de l'Eterna Ciutat, i volen arribar a la plenitud normal del viure», que «sense covardia ni recança, s'han voluntàriament subjectat a disciplines fèrries», que «ja no es diuen romàntiques, sinó clàssiques» i que «amen la serenitat de la forma, aspiren a l'ordre i a la pura harmonia» i «veneren la santetat de les lleis». El pirata, «hèroe de poesia i de teatre», comparteix amb l'homenatjat Guimerà, «fortíssim poeta romàntic», «la bellesa de l'anticivil pirateria» i la sensació de pertànyer «més aviat a l'arqueologia que no pas a la història». Amb el recurs literari de la

116

192. Xènius, «Glosari: En l'homenatge», *La Veu de Catalunya*, 25-V-1909.

193. Ramon Vinyes, Josep M. López Picó, Manuel Raventós, Alfons Maseras, Xavier Gambús, Jaume Bofill i Matas, Rafael Marquina, Francesc Sitjà, Pere Prat Gaballí, Josep Carner, Eugeni d'Ors, i els no tan joves Josep Morató i Xavier Viura («Homenatge a Guimerà: La vetllada dels poetes joves», *La Veu de Catalunya*, 25-V-1909).

194. Vegeu Josep M. López Picó «Parlament inicial»; Eugeni d'Ors, «Lletra de l'últim pirata del Mediterrani a D. Àngel Guimerà»; Josep Carner, «A Guimerà»; Ramon Vinyes, «Les heroïnes de les tragèdies d'en Guimerà, vistes a través d'un vel de flames (fragment)»; Jaume Bofill i Matas, «Colaborant en l'homenatge de Catalunya a D. Àngel Guimerà», i Francesc Sitjà i Pineda, «Entusiasme», *La Veu de Catalunya*, 25-V-1909.

carta, Ors assimila el personatge llegendari amb l'autor de *Mar i cel*, tan llegendari com el mateix pirata i, alhora, igualment digne. L'un i l'altre són conscients de pertànyer al passat i assumeixen com una necessitat dels nous temps la seva pròpia superació per part de «les fortes i disciplinades generacions» que fan de «les lleis» i de «les normes» les seves principals armes. Més encara: coherent amb el to elegíac del discurs destinat a establir un pont entre el romanticisme i el noucentisme, Eugeni d'Ors posa en boca del pirata el repudi de la seva descendència directa, la bohèmia.

La bohèmia –entengui's el Modernisme– era representada per Santiago Rusiñol, Gabriel Alomar i altres «intel·lectuals» considerats «vells» i aplegats entorn de la redacció de *L'Esquella de la Torratxa*, un dels principals baluards de l'antinoucentisme militant, on van aparèixer veus d'alerta contra l'estratègia desplegada pels noucentistes per monopolitzar l'homenatge a Guimerà i, consegüentment, rebaixar-ne el contingut primigeni. Perquè al darrere de les veus impulsores de la iniciativa hi havia la reivindicació d'una cultura normal, diversificada i socialitzadora, la vitalitat de la qual s'hauria de reflectir en la bona salut dels gèneres que, paradoxalment, en tenien més poca a començament del segle XX: la novel·la i el teatre.

117

«No tenim tradició»

Rusiñol, una de les veus que va rebaixar l'eufòria «catalanista» de l'homenatge a Guimerà, va advertir el dramaturg i els lectors del setmanari humorístic sobre els interessos que hi havia al darrere de l'estratègia unitarista tan ben ordida per la «capelleta» de *La Veu de Catalunya*, perquè «el nostre gran poeta no sempre ha caminat sobre catifes en el seu camí envers la glòria; també hi ha trobat roques ben aspres».¹⁹⁵ I no calia mirar gaire enrere per veure-les: els mateixos

195. Xarau, «Glosari», *L'Esquella de la Torratxa*, 1578, 26-III-1909, p. 199-200.

«poetes joves» que l'homenatjaven al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, encara no feia dos anys li cantaven les absoltes juntament amb tots els altres «vells».¹⁹⁶ Rusiñol percebia en aquell homenatge l'oportunitat que tenien els «joves poetes» de salvar de l'obra del «vell» Guimerà allò que més s'avenia amb els seus interessos esteticoidològics –la poesia–, i convertir el «Poeta-símbol» en l'emblema del nou teatre –tragèdia i teatre en vers– que havia de potenciar el Noucentisme en detriment de qualsevol altra proposta de tradició o renovació dramàtica.

118

Que el mètode era eficaç, va quedar perfectament provat quan Adrià Gual va publicar l'assaig *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral a Barcelona* (1911) i va analitzar la crisi del teatre català partint de la base que «no tenim tradició» (Gual 1911). Es demanava si «ha mai existit el Teatre Català» i si allò que es mal anomena «teatre català» no és, purament i simplement, «teatre barceloní», és a dir, un teatre caracteritzat per la superficialitat, la manca d'espiritualitat, d'ambició i de patriotisme i pel mercantilisme dels seus plantejaments, tant pel que afecta al públic, com als intèrprets o als dramaturgs. Segons això, el teatre català no constituïa una necessitat de la societat catalana, la qual cosa provoca el «divorci, per manca d'història i fonaments, entre el nostre poble i el seu teatre». La conclusió era demolidora: com que «fins ara no hi ha res», com que «el teatre català, fins a l'adveniment de la tragèdia, fou un acudit amb teló de boca», com que «no tenim tradició», en uns moments en què l'espectacle que consumeix el gran públic com a entreteniment l'ofereix el cinema –i molt més bé de preu–, el teatre ha entrat en una situació de crisi irreversible. La responsabilitat, certament, era històrica: «Tenim la culpa de que els aconteixements a través la història ens hagin privat d'una tradició teatral? No. Ne tenim de no haver tractat de substituir aquesta tradició per un esforç cultural en lloc d'haver passat els anys fantasiat sobre l'existència d'una institució fantasma? Sí».

196. Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 5-7.

A grans trets, la posició de Gual enfront de la tradició immediata era força representativa del lloc que el Noucentisme pretenia assignar al teatre en el procés de construcció de la Catalunya-Ciutat tant com del control estricte que el moviment exercia sobre les manifestacions culturals i la jerarquització interessada que propiciava dels gèneres literaris. En aquell moment, davant de la força que adquiria l'espectacle cinematogràfic com a substitut del teatre en el negoci de l'entreteniment de la multitud, el Noucentisme pretenia ajudar a la definitiva regeneració del teatre, tot desplaçant-lo del terreny del gran públic al de l'alta cultura.

Tal vegada per tot aquest seguit de consideracions, Ambrosi Carrion, un dels dramaturgs més joves disposats a portar a bon terme aquesta mena de «reinvenció» de la tradició dramàtica catalana, un cop assumida la inexistència de l'esmentada tradició, plantejava la necessitat que Catalunya identifiqués «els seus clàssics» a partir de la «purificació de la llengua», de «l'eterna joventut del mestre Guimerà» i de l'entusiasme, la força i la vitalitat d'un «jove» teatre català que ha deixat enrere el refinament i la perversió del «trist teatre francès i del brillant (i només brillant) teatre castellà» (Carrion 1914). És clar que la proposta de Carrion, amb el suport de la revista *El Teatre Català*, s'ha d'inscriure dins del marc de la contestació «modernista» a la crisi institucional que vivia el teatre català. Enfront d'una situació que es feia insostenible, es considerava que determinades produccions de teatre estranger havien fet mal perquè havien «pervertit» l'escena catalana. S'imposava necessàriament la recuperació escènica de la tradició.¹⁹⁷

De manera ben significativa i amb interessos contrastats, Santiago Rusiñol i Francesc Curet es van erigir en els principals defensors de la tradició dramàtica catalana, que era programàticament silencia-

197. Vegeu Gallén, «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica», p. 77-107.

da pel Noucentisme, mitjançant una estratègia de signe contrari: recuperar la memòria del teatre català amb la visualització dels seus protagonistes, els quals havien esdevingut les primeres víctimes del procés de selecció cultural que va dur a terme el Noucentisme (Curet [1917b]).¹⁹⁸

120

Entre el 1907 i el 1925, el «Glosari» de Xarau es va convertir en la memòria viva de la tradició «inexistent» del teatre català, en una plataforma de denúncia de la crisi del teatre i de reivindicació de la importància cultural del consum del teatre popular en català contra els plantejaments «culturalistes» del Noucentisme.¹⁹⁹ Xarau no va denunciar només la manca d'interès noucentista cap al teatre català, sinó que va desmentir de manera sistemàtica alguns dels tòpics més recurrents del seu discurs, com «la molta cultura» del públic catalanista que ha desaparegut dels teatres que programen en català mentre des de les instàncies superiors hom debatia sobre la conveniència, com hem assenyalat, de crear un Teatre Municipal o un Teatre Nacional, i l'escena professional en llengua catalana havia d'abandonar temporalment el centre de Barcelona i instal·lar-se al Paral·lel. Enmig de tot això, els noms dels més importants intèrprets, escenògrafs, dramaturgs i altres homes del teatre català del vuit-cents apareixen al «Glosari» de *L'Esquella de la Torratxa*: o en forma d'homenatge –Àngel Guimerà, Salvador Bonavia i *L'Escena*

198. Sobre Francesc Curet, vegeu Curet, «Introducció» dins *Història del teatre català*, p. 10-13; Xavier Fàbregas, «Francesc Curet, cronista del teatre català», *Serra d'Or*, 119, agost de 1969, p. 57-58, i, del mateix autor, «Francesc Curet, l'últim modernista», *Serra d'Or*, 161, febrer de 1973, p. 51.

199. Vegeu Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 211-252. La llarga durada de la secció i la coherència dels plantejaments de base converteixen el *Glosari* de Xarau en un dels eixos vertebradors del discurs de l'antinoucentisme al voltant del qual graviten, sense gaires excepcions, els elements considerats dissidents: els aplegats a l'entorn d'*El Poble Català*, de *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, de *L'Escena Catalana*, d'*El Teatre Català*, de *La Publicidad/ La Publicitat*, d'*El Día Gráfico* o, ja a partir de 1924, de la *Revista de Catalunya*.

Catalana, Joaquim Montero, Apel·les Mestres, Jaume i Enric Borràs— o sobretot com a recuperació històrica: Iscle Soler, Jaume Capdevila, Anna Monner, Albert Llanas, Eduard Blasco, Mercè Abella, Frederic Soler, Feliu i Codina. Perquè el «Glosari» de Xarau va ser el testimoni intel·lectual de la liquidació d'un món del qual convenia imperiosament preservar la memòria perquè no s'interrompés de forma dràstica el lligam amb un públic popular que convertia en un gran èxit l'estrena de *L'auca del senyor Esteve* (1917), reia amb el vodevil en català, es divertia amb *La Marieta de l'ull viu* (1922), de Màntua i Amichatis, i era capaç de connectar amb algunes de les noves propostes teatrals de preguerra, especialment les de Josep M. de Sagarra. Per a Rusiñol, la iniciativa noucentista de crear un teatre d'art fonamentalment en vers destinat a un espectador ideal i deslligat, per tant, de les exigències i dels gustos del gran públic, representava, ras i curt, el divorci amb la societat i la desnaturalització del mateix fet teatral, que restava privat d'un dels seus eixos principals.

121

Una tradició consensuada

El canvi d'estratègia cultural a què va obligar la liquidació del Noucentisme en els primers anys vint va convertir de nou Santiago Rusiñol en un punt de referència indispensable per a la construcció d'una cultura autosuficient i normalitzada, amb la professionalització de l'escriptor i la conquesta del gran públic com a objectius fonamentals.

Aquest és el sentit últim de l'article a *La Publicitat*, portaveu d'Acció Catalana, que Josep M. de Sagarra va escriure arran de la mort de Guimerà, en què feia el seu homenatge particular al «Poeta-símbol» dels «joves poetes» noucentistes des d'un punt de vista diametralment diferent. Sagarra presentava Guimerà com «una mena de bandera, una mena de símbol», la popularitat del qual era deguda al fet que cantés «les passions elementals» i que duqués al teatre «la innocència, la

bondat i l'heroisme», tot posant-hi «un puntet de rebel·lió, un anhel de revolta» (Sagarra 1924a). No és gens estrany, doncs, que fos també Sagarra l'impulsor, al cap de poc més d'un any, de l'homenatge que un ampli espectre de la intel·lectualitat catalana va dedicar a Santiago Rusiñol.²⁰⁰ El sentit de l'homenatge i l'objectiu final de fer visible el procés de revisió de la tradició cultural immediata que reclamava la nova situació, va fer que s'hi adherís una part molt important de la intel·lectualitat de l'època, fins i tot alguns noms que durant les dues últimes dècades s'havien posicionat en contra de la mercantilització de l'obra de Santiago Rusiñol, com era el cas de Gual.²⁰¹

122

Sense cap mena de dubte, la «facilitat» que va constituir un dels retrets més habituals de la crítica a l'obra dramàtica de Rusiñol va ser, en canvi, un valor positiu per a un jove escriptor com Josep Pla, que es va adherir a l'esmentat homenatge. El 1927, «facilitat» va ser el terme que va utilitzar l'escriptor empordanès a l'hora d'elogiar *Marçal Prior*, de Sagarra (Pla 1927), un dramaturg que té «un domini de la llengua absolut i pot dir el que li dóna la gana sense dificultat», amb un gust «en general, segur» i d'un sentit comú professional «que li falla rares vegades»; però, sobretot, que és dotat d'una facilitat «divina», pròpia d'un «escriptor de versos», que «és en la nostra literatura un fet gairebé sensacional». Josep Pla saludava l'aparició d'un dramaturg com Sagarra partint de la base que «el teatre és el procediment més realista que es coneix perquè és l'art que permet dir les coses d'una manera més completa, matisada, contrastada i vivent», és clar, per a aquells autors dramàtics «que tenen alguna cosa a dir» a diferència del «noranta-nou per cent dels homes de teatre», els quals –escriu

200. Josep M. de Sagarra, «Una corona de llorer», *La Publicitat*, 1-XII-1925.

201. La seva adhesió quedava lluny de ser completa, com ho demostra la valoració de la primera de les obres de Rusiñol, *Lalegria que passa*, com la condensació de «la visió, les preferències i les característiques», d'una producció que, vista des del final de la trajectòria de l'artista, no havia evolucionat, ni experimentat ni arriscat (A. Gual, «*Lalegria que passa*. En homenatge», *La Veu de Catalunya*, 9-I-1926).

Pla–sovint disfressen «la seva buidor creant drames tècnicament perfectes, organitzant maquinàries de resultats assegurats».²⁰²

La mort d'Ignasi Iglésias, el 1928, i el consegüent homenatge públic, va permetre als joves intel·lectuals crítics amb el llegat noucentista reforçar els seus arguments a favor d'estrènyer el vincle entre l'escriptor i el públic.²⁰³ Això no obstant, l'article necrològic publicat per Gaziél a *La Vanguardia*, un repàs a tota una època,²⁰⁴ suggereix, més que

202. Sobre el «menyspreu del públic» que ha protagonitzat l'ambient intel·lectual català dels anys del Noucentisme, vegeu Carles Soldevila, «Algunes reflexions sobre el teatre», *Revista de Catalunya*, 72, agost de 1931, p. 97-106. Sobre el primer Pla, vegeu Marina Gustà, *Els inicis ideològics i literaris de Josep Pla*, Barcelona: Curial, 1995; sobre el teatre de Sagarra, Gallén i Gustà, «Josep Maria de Sagarra», a Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, p. 463-496, especialment les p. 474-488.

203. Vegeu, entre d'altres, Antoni Rovira i Virgili, «En l'agonia d'Ignasi Iglésias», «El cor de l'home», «Transfiguració», «Homes-forces», *La Nau*, 9/12-X-1928; Emili Granier-Barrera, «Ignasi Iglésias», *L'Opinió*, 36, 20-X-1928, p. 4, i Teixidó Ibars, «Després de la mort d'Ignasi Iglésias», *L'Opinió*, 41, 24-XI-1928, p. 8; Pompeu Crehuet, «Ignasi Iglésias», *La Revista*, XIV, juliol-desembre de 1928, p. 5-6; i el monogràfic que dedica a Iglésias *L'Escena Catalana*, 271, 1928. *La Veu de Catalunya* dedicà diverses pàgines a homenatjar Iglésias –«L'homenatge pairal a Ignasi Iglésias» (12-X-1928) amb col·laboracions de Prudenci Bertrana, A. Martí Monteys, Antoni Prat, Adrià Gual i F. Lliurat– i a apropiar-se de la imatge del «poeta del poble», sobretot a «A la gloriosa memòria d'Ignasi Iglésias» (11-X-1928) i, molt especialment, a l'article de Roger, «La veu de la Rambla: Ingenuïtat i Fe». És també significatiu, en aquest sentit, J. Farran i Mayoral, «Després de la mort d'Ignasi Iglésias: I ara, compte amb els homenatges», *La Veu de Catalunya*, 13-X-1928. A final d'any, *La Campana de Gràcia* endegà una campanya a favor de la creació d'un Premi Ignasi Iglésias: M. Tolosa Surroca, «Creem un Premi Ignasi Iglésias», *La Campana de Gràcia*, 3154, 7-XII-1928, p. 1; P. Cardona Nabes, «El Premi Ignasi Iglésias», 3155, 14-XII-1928, p. 4, i Lluís Capdevila, «Intencions: Un Premi Ignasi Iglésias», 3157, 28-XII-1928, p. 2. Vegeu també: *Ignasi Iglésias, poeta del poble* (1871-1928), Barcelona: Ràfols, 1928; J. Puig Pujades, *La glòria sorda de N'Ignasi Iglésias*, Figueres: E. Casellas, 1928, i *Llibre d'Or a Ignasi Iglésias*, Barcelona: Gràfiques Ribera, 1935.

204. Aquest és, precisament, el títol de l'article. Vegeu Gaziél, «En la muerte de Ignacio Iglésias. Toda una época», *La Vanguardia*, 12-X-1928.

no pas una proclama a favor de la recuperació de la tradició que en aquells moments representaven el tercet Guimerà-Rusiñol-Iglésias, la constatació que s'estava vivint un final d'etapa, l'exhauriment d'un determinat model de civilització a les acaballes dels anys vint.²⁰⁵

De Pitarra al pitarrisme

Perquè el divorci entre teatre i públic va ser un dels conflictes més importants, culturalment parlant, de la Catalunya de començament del segle XX, i una de les primeres i pregones preocupacions de la crítica que, al llarg dels anys trenta, va continuar parlant de la crisi del teatre. Per una banda, Joan Cortès va plantejar el fracàs de la modernització del teatre català iniciada amb tan bones expectatives a final del XIX amb la intenció de superar «la rutina tradicional i el costumisme provincià que assenyalaven la pauta de les produccions teatrals catalanes». Amb el títol «De Pitarra i el pitarrisme» (Cortès 1932), el crític denunciava la manca de continuïtat de l'embranchida modernitzadora que havien protagonitzat Guimerà, Iglésias (Vinyes 1937) i Rusiñol, que havien continuat Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrater i Pompeu Creuher, i que tanmateix, en plena República, semblava haver tornat a «la insubstancialitat, la banalitat i la misèria» d'unes companyies de teatre català «al servei de la llordor i del mal gust més innobles». Cortès va dedicar la segona part de l'article a denunciar la manca de responsabilitat de les empreses teatrals, les companyies, els dramaturgs i el públic, que sortien ben mal parats de la comparació amb la tradició immediata i, cal recordar-ho, sistemàticament combatuda per la crítica noucentista i «culturalista». En aquest sentit, en relació amb els dramaturgs, Cortès afirmava que «la producció dels nostres autors actuals és, en conjunt, ben inferior a la

205. L'article de Gaziell és un dels textos recollits al monogràfic «En la mort de l'Ignasi Iglésias», *Revista de Catalunya*, 52, novembre-desembre de 1928, p. 379-396.

d'aquells de què parlàvem. Indubtablement, avui fa molt bonic mirar-nos les preocupacions i els problemes que es posaven aquells dramaturgs, amb un cert menyspreu, trobar-los baixos de sostre i mesquins, però aquelles preocupacions i aquells problemes eren els de llavors, eren ben vius i eren, si fa no fa, els mateixos del teatre que es feia a Europa en aquells temps». Pel que fa a la recepció del teatre europeu, Cortès reivindicava el tan denostat Ibsen dels anys vint²⁰⁶ contra la política de traduccions que es duia a terme per tal de satisfer un públic que, segons Cortès, havia deixat de ser aquell bon públic «addicte i constant, que anava creixent, [...] interessat per les novetats que se li oferien, que no volia només passar l'estona, [...] atent als problemes que preocupaven els seus comediògrafs i dramaturgs, amb els quals es compenetrava i amb els quals vivia» per convertir-se en un públic que ha anat eliminant «del seu davant tot allò que li representava alguna feina, no precisament de pensar –com diuen els transcendentalistes–, sinó d'adaptar-se a una sensibilitat, a un pensament i a una emoció diferents dels seus de cada dia». El resultat: un retorn al pitarrisme. La responsabilitat: de qui li ha servit «amb un llenguatge més correcte, amb un lèxic més ric, amb més bon gust en el conjunt».²⁰⁷

125

De nou, el públic va ser el tema de fons de l'article que Carles Capdevila va dedicar al teatre d'aficionats amb l'objectiu de desmuntar l'argument segons el qual la vitalitat del teatre català passava pels circuits no professionals (Capdevila 1934) arran de la concessió del premi Ignasi Iglésias del 1933 a Albert Piera, un autor inèdit.²⁰⁸ A un

206. Vegeu Casacuberta, «La fortuna d'Ibsen a la Catalunya dels anys vint», p. 285-299.

207. Vegeu també Domènec Guansé, «Un experiment al 'Barcelona'», *Mirador*, 95, 27-X-1930, i Andreu A. Artís, «Un teatre subvencionat», *Mirador*, 181, 21-VII-1932, p. 5.

208. Carles Capdevila, «Punts de vista», *Mirador*, 257, 4-I-1934, p. 5-8. Sobre el teatre d'aficionats durant el període republicà, vegeu Francesc Foguet, «El teatre amateur durant la Segona República. Inici de la seua projecció pública (1932-1934)», *Dovella*, 63, primavera de 1999, p. 9-13.

poble d'aficionats incapaç de generar, fins i tot en un moment històric excepcionalment favorable, una política cultural sòlida i programàticament nacional que sàpiga aprofitar les diferents sinergies que conflueixen en l'escena catalana, anava dirigida la crítica d'Ernest Guasp sobre «El teatre valencià» (Guasp 1934). A part de constatar la vitalitat del teatre valencià a través de l'exemple de la companyia Nostre Teatre de València i de consignar l'èxit que aquesta assolía entre el públic del Paral·lel, Guasp retreia la indiferència «de Catalunya» davant d'un fenomen en absolut menystenible: «Catalunya, sembla, no ha de mirar-s'ho amb indiferència, o només amb curiositat; ha d'ajudar a produir-se clarament aquesta i altres manifestacions, que cal que siguin no tan sols conegudes, sinó que n'ha d'afavorir la coneixença». Amb un repertori que reflectia «el millor que té ara com ara l'escena racial», arrelat en la tradició del vuit-cents que Francesc Almela reivindicava amb motiu del centenari del sainetista Eduard Escalante, el qual era equiparat a Frederic Soler i Emili Vilanova,²⁰⁹ Guasp sostenia que el teatre valencià manté, malgrat tot, «un bon públic, un públic immillorable». Un públic, s'entén, popular, el mateix que va ser imprudentment obviat per una intel·lectualitat i per uns empresaris que s'havien entestat a dirigir-se al públic burgès (Vinyes 1937). Aquesta va ser també, segons explicava Ramon Vinyes en plena Guerra Civil, la gran equivocació d'Ignasi Iglésias, «l'autor que es capbussava en les més pregones i universals angoixes», «el poeta que sentia amb passió la revolta obrera» i «la injustícia de la societat burgesa»: passar «d'un teatre popular a base de l'element poble» a

209. Francesc Almela i Vives, «El sainer Eduard Escalante», *Mirador*, 299, 1-XI-1934, p. 5. Vegeu també Enric Navarro i Borràs, «El centenari d'Eduard Escalante», *La República de les Lletres. Quaderns de Literatura, Art i Política*, 2, octubre-desembre de 1934, p. 19. Sobre el teatre valencià durant els anys vint i trenta, vegeu Caterina Solà, *El teatre valencià durant la dictadura (1920-1930)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1976, i Ricard Blasco, «El teatre valencià durant el decenni 1926-1936: la polèmica per un 'teatre d'art'», *L'Espill*, 20, març de 1985, p. 51-107.

satisfier el públic burgès amb «una literatura de senyors», «una literatura de gent ben vestida», fonamentalment intranscendent.

Per tot plegat, ningú no s'havia d'estranyar que el Premi Ignasi Iglésias del 1937 hagués quedat desert ni que el del 1938 fos atorgat a dos autors perfectament desconeguts.²¹⁰ El moment històric era especialment significatiu i la dificultat de trobar textos dramàtics premiables indicava el fracàs amb què se saldaven quaranta anys de *soi-disant* recatalanització, normalització i modernització de la societat catalana. Joan Oliver va ser implacable en el judici, breu i contundent, que va publicar a *Meridià* al final de gener del 1938: «Existeix realment teatre català? Pot parlar-se de decadència d'una cosa que no existeix?» (Oliver 1938). La manca de tradició ha estat un buit impossible d'omplir de «Robrenyo ençà»,²¹¹ per bé que la nostàlgia del passat faci creure encara a algú que hi havia hagut «una època d'or del teatre català». No cal dir que aquesta època es corresponia amb el llarg tombant del segle XIX al XX que Joan Oliver veia com a província i desproveït de qualsevol ambició literària, tendència que s'havia mantingut després de la Primera Guerra Mundial. Calia, retornant a la taula rasa del passat que havien reclamat els elements més combatius del Modernisme primigeni, «cremar les naus esbalandrades del passat i començar de bell nou». Una cosa sí que es podia dir, tanmateix, que havia canviat, segons Oliver: «Tenim una llengua extraordinàriament apta per a l'expressió dramàtica en tots els seus matisos». Ara, tal com hem vist en

210. Vegeu Domènec Guansé, «La temporada del Teatre Català de la Comèdia», *Revista de Catalunya*, 87, 15-VI-1938, p. 263-266: «El criteri vuitcentista que semblava, de bon començament, orientar la temporada oficial del Teatre Català de la Comèdia; el fracàs del Concurs al Premi Ignasi Iglésias que, més que un veredict, semblava una sentència, eren a propòsit per a fer tornar escèptics els més optimistes sobre la sort del nostre teatre».

211. La reivindicació de Robrenyo, que veïem més amunt a propòsit del problema de la manca de professionalització de l'escena catalana, adquireix durant la guerra un caire sensiblement més revolucionari. Vegeu Domènec Guansé, «Record i exemple de Robrenyo», *La Publicitat*, 19-II-1938.

estudiar el procés d'institucionalització, tocava als organismes públics fer obra de pedagogia a través de la Generalitat i de l'Ajuntament de Barcelona, i posar «les pedres fonamentals del nostre teatre nacional»: «cal imperiosament, a part de l'Escola d'Art Dramàtic, un Teatre Nacional o Municipal, ben dirigit i nodrit, d'antuvi, de traduccions».

El final de l'article d'Oliver, escrit un any abans del desenllaç de la Guerra Civil en un to tanmateix esperançat, posa sobre la taula les dificultats, en realitat insuperables, amb què havien topat els diferents intents de modernització de l'escena catalana des dels anys del tombant del segle XIX al XX. Igualment com ocorre amb el procés d'institucionalització del teatre català, la reflexió a l'entorn de la tradició no té solució de continuïtat durant els prop de cinquanta anys que abasta l'antologia i reflecteix, en primer lloc, la importància que els diferents grups intel·lectuals atorgaran al teatre en el procés de construcció de la cultura catalana moderna; en segon lloc, les tensions existents en una societat en vies de transformació i de modernització, les quals es manifesten simbòlicament a través de la pugna entre diferents models de llengua que responen a tradicions culturals i polítiques enfrontades; en tercer lloc, la resistència d'importants sectors de la societat catalana a assumir la imatge exemplar que crítics i dramaturgs li ofereixen al marge, moltes vegades, d'un compromís polític i d'un marc institucional que li acabi de donar sentit.

5. MODELS DRAMÀTICS PER A UNA CULTURA MODERNA

Els models de literatura dramàtica catalana fixats entre el tombant del segle XIX i els anys trenta del segle XX tenen un tret comú anterior a l'enfocament estètic de cadascun d'ells: tots afirmen la necessitat de regenerar el teatre català, i a més, els recollits en aquesta antologia responen, majoritàriament, a les dues grans orientacions del teatre del canvi de segle –encara que algun dels textos antologats no aparegui fins al començament dels anys trenta del segle XX, la qual cosa també resulta prou eloqüent sobre la situació del teatre català: la realista-naturalista i la simbolista. Els textos que no s'hi poden emmarcar, de vegades molt interessants en ells mateixos, no aconsegueixen més funció que la de completar una realitat construïda sobre uns altres fonaments. Però fins i tot en algun d'aquests casos –el del text seleccionat de Rusiñol, per exemple– hi acaben remetent, almenys en part.²¹²

129

212. Per als antecedents vuitcentistes d'aquests models de literatura dramàtica, vegeu *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, estudi introductori, selecció, edició i notes de Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 2003.

Entre el simbolisme de Gual i el teatre sociològic de Cortiella

130

Com ja hem vist en l'apartat de recepció, podem sintetitzar en quatre les orientacions més renovadores en el teatre europeu del canvi de segle. El simbolisme decadentista de Maeterlinck, combinat amb l'aspiració wagneriana de l'art total, troba ressò en les reflexions d'Adrià Gual, encara en l'inici de la seva carrera d'home de teatre, que encapçalen la seva primera obra dramàtica. En el context de la crisi definitiva de les estètiques teatrals catalanes vuitcentistes –romàntiques i realistes–, la proposta teatral d'Adrià Gual ofereix una via de sortida que porta al cor de la modernitat del moment: el simbolisme. En els textos que acompanyen l'edició d'*Andante morat* (Gual 1896), l'autor hi defineix una poètica sinestèsica, de fusió de les arts –i, per tant, d'indubtable arrel wagneriana–, que és filtrada per un treball atmosfèric, clarament simbolista, sobre el color i la música. La intenció de Gual és causar un gran impacte sensitiu per dominar-lo emotivament i dur-lo a gaudir plenament de l'experiència artística de la qual és senyor absolut l'autor i el director d'escena, funcions que, en Gual i en el *Nocturn*. *Andante morat*, es confonen. Gual, d'aquests fonaments simbolistes i wagnerians, n'extraurà al cap d'uns anys un model de teatre poètic basat en la cançó i el llegendari, que és concretarà en peces com *Blancaflor* i, com a discurs teòric, en el pròleg que l'encapçala.

En aquest pròleg, titulat «Al Sr. Josep Carner» (Gual 1904), Gual reconeix el fracàs de l'estrena de *Blancaflor*, sobretot perquè l'obra es va trobar davant un públic poc receptiu, que, en Gual, vol dir poc participatiu en l'experiència estètica proposada. En canvi, la situació, segons Gual, va canviar completament quan la representació es va dur a terme davant d'un auditori més adient, disposat a completar el sentit d'allò que l'autor duia a l'escenari. Per tant, veiem com aquí aflora la qüestió del públic i dels tipus de públic que, més enllà de la seva sensibilitat a una proposta renovadora, ha estat sempre una qüestió especialment delicada en la història de l'escena catalana

contemporània, atesa la voluntat de construir un teatre d'estètiques i registres variats, però havent-ho de fer sobre una base social limitada per uns factors que hem assenyalat abans. En definitiva, Gual afirma, en la carta-pròleg a *Blancaflor*, la viabilitat de la seva proposta, perquè, malgrat tot, hi ha en potència un nombre molt considerable d'espectadors sensibles a la renovació dramàtica catalana, tan necessària. Només cal saber-los trobar i convocar-los amb propostes atractives. D'altra banda, Gual és qui primer aposta clarament per un teatre poètic en l'escena catalana; un corrent que, a través d'altres autors –sobretot, de Josep M. de Sagarra– i bastit sobre altres fonaments teòrics, esdevindrà molt fecund en la dècada dels anys vint i els trenta del segle XX.²¹³

El discurs estètic d'Ignasi Iglésias representa perfectament, en la dramaturgia catalana, l'orientació realista-naturalista en les propostes de renovació estètica del tombant de segle, amb un objectiu polític-social i personal de caràcter regeneracionista. Aquest naturalisme de fons no li impedeix de parlar de poeta i de poema escènic, i això resulta revelador. A les darreries del segle XIX, difícilment es podia vincular la idea de poeta dramàtic al concepte de naturalisme *stricto sensu*. Hi ha en la posició que Iglésias concreta a «Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional» (Iglésias 1897) un ibsenisme indubtable, però no gaire profund, combinat amb un vitalisme difús i amb la idea reformista del teatre com a poder educador de la col·lectivitat –una idea que, al capdavant, deriva del concepte de teatre entès com a escola de costums. Aquest aliatge explica la superioritat de la paraula encarnada en el teatre conscient de la seva responsabilitat sobre la paraula estrictament conceptual. Com a paraula encarnada, el teatre és a prop del Verb, i per això el text d'Iglésias ens obre una altra perspectiva important en el teatre finisecular: la del creador, la de l'artista i la de la seva funció social. El messianisme que

213. Sobre Adrià Gual, vegeu, entre d'altres, Carbonell, «Adrià Gual, teòric teatral», i Batlle, *Adrià Gual: per un teatre simbolista (1891-1902)*.

determinats corrents romàntics atorguen a l'artista queda reforçat pel caràcter que el simbolisme i el naturalisme ibsenià concedeixen, que així esdevé, en el primer, un místic que transmet experiències inefables o bé, en el segon, un cabdill que recull i potencia les aspiracions populars més íntimes i genuïnes, tal com ens el presenta Iglésias en el text esmentat. Al capdavall, doncs, el teatre és per a Ignasi Iglésias un instrument de purificació nacional i social que ha de conduir, necessàriament, a una millora col·lectiva de caire idealista.

132

De la mateixa manera que Gual es va allunyar de la vessant decadentista per tal de defensar un teatre poètic de fons llegendari inspirat, més o menys directament, en les propostes wagnerianes, Iglésias, per la seva banda, també va evolucionar, com altres escriptors modernistes de la mateixa orientació –Josep Pous i Pagès, Pompeu Crehuet– cap a posicions teòriques que l'havien d'acostar a la comèdia de costums.²¹⁴

Així i tot, i malgrat la renúncia a l'escriptura dramàtica d'autors més o menys ibsenians com Jaume Brossa o Joan Torrendell, l'esperit del dramaturg noruec va continuar viu en el pensament dramàtic de Felip Cortiella, amb la qual cosa es feia evident l'ambigüïtat d'Ibsen, ja que el seu ideari resulta tan útil, com hem indicat més amunt, al voluntarisme reformista de cercles intel·lectuals de la petita burgesia com a l'individualisme radical anarquitzant. La reflexió estètica de Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo* (Cortiella 1904), no és essencialment diferent de la d'Iglésias, perquè concep el teatre no com una distracció o un simple espectacle, sinó que el vincula necessàriament al redemptorisme social tan característic de l'època. De tota manera, Cortiella s'hi distancia, encara que sigui subjectivament, de les tradicions, per assegurar que no solament encara està per bastir la humanitat alliberada i nova sinó també –i espe-

214. Xavier Fàbregas, «Ignasi Iglésias: el modernisme naturalista», a *Aproximació a la història del teatre català modern*, p. 171-183, i Ramon Bacardit, «Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909», p. 31-53 i 51-72.

cialment a Espanya— el teatre que l'ha de fer possible. Naturalment, el dramaturg que s'ha d'enfrontar a una missió tan transcendent ha de ser veritable heroi que, amb una abnegació immensa, es converteixi en un «precursor de una humanidad superior y feliz», un individu, doncs, d'inspiració nietzscheana que té al davant una labor immensa. Allò que essencialment els dramaturgs han de saber transmetre a les masses, sobretot obreres, és una consciència moral impecable i una voluntat de progrés continuat a través d'unes obres d'arrel naturalista i de gran impacte emotiu.²¹⁵

Altrament, és indubtable que el teatre d'idees ibsenià i el teatre líric inspirat en les teories wagnerianes són les dues grans vies de renovació del teatre català del tombant de segle, ja que només es manifesta en la literatura dramàtica d'una manera molt limitada, encara que sigui amb obres com ara *Nocturn* i *Silenci*, d'Adrià Gual, o *Lalegria que passa* i *El jardí abandonat*, totes dues de Santiago Rusiñol.

Reflexions a l'entorn del teatre poètic

En canvi, la reflexió sobre la naturalesa del teatre poètic i sobre la necessitat que en tenia l'escena catalana va esdevenir, a la llarga, una de les línies de força del nostre teatre, encara que s'hagués d'esperar als anys vint i trenta per veure'n el desenvolupament més complet. En aquest aspecte, és indubtable la importància de l'«Enquesta sobre el teatre en vers», promoguda el 1908 per *Teatràlia*, en l'impuls donat al replantejament d'un teatre poètic català que fos, escènicament i socialment, viable, és a dir que tingués una categoria estètica i una resposta del públic suficients per consolidar-se i perdurar. L'enquesta de *Teatràlia*, una revista d'orientació noucentista, és, però, la culminació col·lectiva més vistent del procés classicitzant que un cert simbolisme

215. Xavier Fàbregas, «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats», a *Aproximació a la història del teatre català modern*, p. 184-196.

va iniciar a final del segle XIX com a conseqüència de la voluntat de recuperació de la tragèdia. L'aparició de l'assaig *Le tragique quotidien* (1896) de Maeterlinck n'és una fita important, com també la consideració del teatre de D'Annunzio «com una síntesi integradora de les dues doctrines oposades dins el modernisme, les representades pel decadentisme i el vitalisme».²¹⁶ Aquest procés arriba a la plenitud entre els anys 1908 i 1910, amb dues iniciatives que cal destacar especialment perquè els quatre textos teòrics que considerarem ara hi estan vinculats d'una manera directa: la traducció de Josep Carner de tres comèdies de Shakespeare, que són *El somni d'una nit d'estiu* (1908), *Les alegres comares de Windsor* (1909) i *La tempesta* (1910), la primera de les quals va precedida d'un pròleg del mateix Carner, titulat «Abans de res» (Carner 1908), i la creació de la Nova Empresa de Teatre Català (1908-1910), dirigida per Adrià Gual. Entre les activitats de la Nova Empresa, Gual va organitzar les conferències «L'art dramàtica i la vida», de Joan Puig i Ferrer (Puig i Ferrer 1908), «De la tragèdia», de Ramon Vinyes (Vinyes 1908), i «La llegenda en el teatre», de Pere Prat i Gaballí (Prat i Gaballí 1908).

La reflexió i les traduccions shakesperianes de Josep Carner crearen un àmbit de coincidència entre la intel·lectualitat noucentista i alguns autors d'origen modernista: el teatre poètic, una dramaturgia de caire antinaturalista dotada de voluntat de depuració formal. En realitat, la coincidència es va produir en el cas de Gual –la Nova Empresa de Teatre Català va ser molt ben acollida per les instàncies i plataformes noucentistes–, en el de Pere Prat i Gaballí, però no en el cas de Ramon Vinyes, tot i el gest de *Teatràlia* de publicar la seva conferència sobre la tragèdia, ni en el de Puig i Ferrer.

Interessantíssima resulta l'aportació de Josep Carner en «Abans que tot», perquè, a més d'una defensa convincent de la comèdia poètica de

216. Gallén, «Enquesta sobre'l teatre en vers» a *Teatràlia* (1908-1909): estudi i edició, p. 183.

Shakespeare –així doncs, del Shakespeare més alat–, és una contribució a l'establiment de les bases del teatre poètic català, a través d'una negació, implícita, però rotunda, del teatre naturalista, d'aquell pesimismo i d'aquell individualisme extremat que caracteritzaven l'obra d'Ibsen, i que, com hem vist, tant li desagradava de ben jove. D'altra part, amb la proposta shakespeariana, Carner s'aparta discretament de les deliquescències, sovint ombrívoles, de Maeterlinck i de la pompa grandiloqüent de D'Annunzio. Per consegüent, apunta cap a un teatre poètic d'una altra mena, molt grat al noucentisme, en el qual cabrien també, per exemple, Molière, Goldoni i alguns autors contemporanis italians, tal com farà evident en altres textos de la mateixa època –per exemple, en una carta pública adreçada a Narcís Oller.²¹⁷

Els plantejaments de Joan Puig i Ferrer donen continuïtat al regeneracionisme vitalista remarcant-ne l'aspecte messiànic, i així ens ho demostren els tres mots fonamentals de «L'art dramàtica i la vida»: poesia, poeta i poble. Puig els caracteritza perfectament remuntant-se a les poètiques clàssiques i a la distinció entre els diversos tipus de poesia. D'acord amb les posicions romàntiques, la poesia dramàtica és la més adequada per parlar al poble. El gust popular, bàsicament sensual, és qui determina l'eficàcia pública d'un poeta, i per tant el poeta dramàtic sempre serà més ben acollit i entès pel poble que el poeta líric, perquè el coneixerà molt abans i molt més bé, atès que el poeta dramàtic parla el llenguatge del poble.

El conferenciant traça una línia de poetes dramàtics vigorosos que de Shakespeare arriba a Hauptmann passant per Ibsen. Aquesta és la tradició a la qual cal donar continuïtat i, alhora, ampliar-la decididament perquè el teatre educador i regenerador arribi al conjunt del poble, que és el públic potencial del teatre. Ara bé, poble i públic necessiten uns educadors que Puig i Ferrer no troba enlloc, perquè,

217. Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 5-7. Sobre Carner, vegeu, entre d'altres, Jaume Aulet, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, i Ortín, *La prosa literària de Josep Carner*.

a la manera messiànica, se li fa evident que el poble pot ser redimit però no es pot redimir ell mateix, li cal un gran mitjancer –reflex de la figura de Crist– que és el poeta dramàtic. Altrament, segons Puig, el teatre educador no pot ser el teatre blanament poètic, pretesament innocent –ens sembla clara l'al·lusió a les representacions dels Espectacles-Audicions Graner–, ni encara menys, la comèdia de costums –que s'atura «en lo banal i pintoresc»– o el drama naturalista estereotipat –al qual manca alè poètic– sinó el drama tràgic construït sobre un naturalisme vitalista i regenerador, que prolongui i actualitzi el camí per on ha avançat Hauptmann.²¹⁸

136

La posició de Ramon Vinyes a «De la tragèdia» s'acosta a la defensiva per Puig i Ferrerter. Vinyes hi remarca el caràcter col·lectiu de la tragèdia, que es projecta en una dinastia o en uns herois que per les seves característiques representen tot un poble, per la qual cosa –i encara que Vinyes no ho afirmi explícitament– la tragèdia és, inevitablement, política. A partir del teatre grec, origen de qualsevol manifestació tràgica, Vinyes traça una breu trajectòria del gènere que culmina en Shakespeare. Per al conferenciant, la tragèdia elisabetiana respon al mateix destí tràgic que la grega clàssica, però es concreta en una motivació immediata i una acció externa més refinades encara que igualment destructives, en les quals l'inductor i l'executor de l'acte tràgic no coincideixen en el mateix individu sinó que s'encarnen en personatges diferents. Sembla com si Vinyes apuntés, abans que Sartre, que, en la tragèdia shakespereana, l'infern són, certament, els altres.

Segons el conferenciant, la tragèdia es projecta cap al futur sobre la base de les tragèdies de Schiller –els herois del qual viuen l'experiència tràgica a l'entorn del concepte de deure– i afirma que la base de la

218. Xavier Fàbregas, «Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrerter i la crisi del teatre català», a *Aproximació a la història del teatre català modern*, p. 197-223, i Guillem-Jordi Graells, «Estudi introductori», a Joan Puig i Ferrerter, *Teatre complet*, vol. 1, Tarragona: Arola, 2001, p. 9-43.

tragèdia contemporània –que encara no ha aparegut plenament– es troba, especialment, en Ibsen, en Hauptmann i en Maeterlinck. És indubtable, doncs, que la proposta de Vinyes és, encara, plenament modernista i el model de tragèdia que esbossa no fóra assumible des de l'estètica i els interessos noucentistes, per causa del pessimisme tèrbol –que Carner ja va denunciar, com hem comentat, el 1901 en el teatre d'Ibsen– que, probablement l'hauria de definir, que faria impossible l'harmonia final a què aspiren, en el fons, els models dramàtics noucentistes.²¹⁹

El text de Pere Prat i Gaballí, *La llegenda en el teatre*, es pot interpretar com una prolongació matisada de les reflexions de Gual sobre el teatre poètic i una aposta per Maeterlinck, D'Annunzio i, fins i tot, Eduardo Marquina. En el context en què apareix la reflexió de Prat, l'esment de Marquina –el de *Las hijas del Cid*– és determinant per entendre el significat últim de les pàgines de *La llegenda en el teatre*: Prat i Gaballí proposa una reconducció del teatre poètic cap a l'estètica i la ideologia noucentistes a través de la crida a la lluita per imposar un ideal dramàtic que, en aparença, només s'ha de preocupar de transmetre al públic «la riquesa de noves emocions i de nous somnis de bellesa». D'altra banda, Prat i Gaballí es pregunta sobre l'eficàcia d'aquest tipus de dramaturgia entre el públic real. La resposta que hi dóna és, sens dubte, voluntarista, tant que arriba a defensar la desvinculació de l'autor dramàtic i del seu públic hipotètic per tal que el

219. Vegeu Jaume Huch, *Ramon Vinyes, jove: contribució a l'estudi de la primera etapa catalana (1904-1912)*, Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia, 1986, tesi de llicenciatura inèdita dirigida per Jordi Castellanos; Assumpta Camps, *Ramon Vinyes: una trajectòria literària (Per a un estudi de la recepció de D'Annunzio en la seva obra)*, Manresa: Faig Cultura, 1997; Jordi Lladó i Vilaseca, *Ramon Vinyes i el teatre, 1904-1939*, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004; ídem, *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2006, i Francesc Foguet i Boreu, «Ramon Vinyes: teatre i compromís (1936-1939)», *Afers*, 51, 2005, p. 59-71.

poeta dramàtic pugui crear amb una llibertat total, prescindint del tot del condicionant de la comprensió general. El poeta dramàtic, mitjancer entre la bellesa i el poble, ha de concretar aquesta bellesa ideal en la seva obra i mostrar-la, simplement mostrar-la, i esperar amb paciència que el poble arribi a entendre-la i a acceptar-la. Per tant, no es tracta d'afalagar el públic o de facilitar-li la recepció d'una peça sinó d'invitar-lo, impàvidament, a l'esforç per comprendre que és, sens dubte, un recurs purificador, que enlaira noblement.²²⁰

Sobre el teatre popular

138

Des del començament del segle xx, cal entendre la labor dramàtica de Santiago Rusiñol –i també la de teòric del teatre que desenvolupa, de vegades, en les gloses signades com a Xarau a *L'Esquella de la Torratxa*–, com una recerca constant del públic, d'un públic més ampli. El 1910, quan publica la conferència «El teatre per dins» (Rusiñol 1910), són ja lluny els anys del Rusiñol decadentista de *Lalegria que passa* i les vel·leïtats regeneracionistes d'alguns drames, com *Llibertat* o *L'hèroe*, i ha reprès el fil del sàinet vuitcentista, d'una banda, i de l'altra, s'ha anat introduint en l'àmbit de la comèdia de costums més o menys realista, però sempre dotada d'aquell substrat sentimental que mira de garantir-ne l'èxit entre el públic majoritari del teatre català de l'època. En «El teatre per dins», l'autor hi fa un elogi apassionat del *verí del teatre*, especialment de la labor de l'autor, que hi és vist com un creador de fantasies a través de les quals suscita emocions primigènies, com la riulla i el plor, que el compensen de tot l'esforç esmerçat en la creació i en la recerca de la veritat que suposa

220. Vegeu M. Àngela Cerdà i Surroca, «Pere Prat i Gaballí i el càntic de juvenesa. Centenari del seu naixement, 1885-1962», a *Estudis en honor de Josep Romeu i Figueras*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, i Jordi Castellanos, «Introducció», a *Antologia de la poesia modernista*, Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 5-78.

tota aquesta labor. D'una banda, Rusiñol «hi reivindicava acarnissadament [...] elements que molts consideraven meres concessions a la *fera* [és a dir, al públic majoritari]: l'enginy, l'alegria, la ironia, la farsa, la broma i el bon humor com a alternativa al transcendentalisme que dominava una part important de la producció dels dramaturgs catalans»; de l'altra, amb aquesta visió emotiva i catàrtica del teatre, Rusiñol se situaria en la mateixa perspectiva en què, uns anys més tard, es col·locarà Sagarra, ja que hi ha elements del llegat vuitcentista i modernista –el melodrama, l'humor, la dialèctica entre Prosa i Poesia– que són compartits per tots dos autors.²²¹

La proposta d'Amichatis, *El teatre popular realista* (Amich i Bert, s.d.), pot resultar, vista des d'avui, intel·lectualment molt prima, peculiar pel que fa a la retòrica i, per descomptat, completament inviable. Però, sens dubte, aquestes consideracions foren equivocades si situem la proposta en el seu temps i en el medi adequat: Amichatis s'adreçava, pels volts del 1918, al públic eminentment popular que omplia els locals del Paral·lel i al qual, al costat de revistes i vodevils, també li agradava de trobar-hi actualitzacions del melodrama vuitcentista; d'aquell melodrama de final del dinou, empeltat de naturalisme regeneracionista, que s'adreçava a un espectador senzill que participava dels ideals humanitaris de peces de més solidesa a les quals no tenia accés directe per causes culturals i socials. Amichatis –en part, un epígon populista del Modernisme– no fa altra cosa que voler posar al dia un gènere que, en la immediata postguerra mundial, havia de competir no solament amb les revistes i els vodevils més lleugers, sinó amb noves formes de diversió com els esports i, sobretot, el cinema. La seva estratègia –molt perillosa per a qui la usava, bé s'ha de reconèixer– passava, també, per adaptar al teatre els arguments d'algunes pel·lícules nord-americanes, *forts* o escandalosos, sempre reforçant-ne els aspectes més melodramàtics i la vo-

221. Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, i ídem, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*.

luntat redemptora, real o suposada, com és el cas de *Les dones de tothom* (1918). Objectivament, la insistència d'Amichatis a assenyalar la corrupció social, sobretot urbana –una corrupció, aquesta, de gran prestigi literari, sobretot a partir de les elucubracions de Rousseau–, com el gran enemic al qual vol enfrontar el seu teatre no és sinó un reclam per a un públic molt específic d'una circumstància històrica perfectament determinada. De fet, Amichatis, amb el text recollit aquí i en una part important de la seva obra dramàtica, esdevé el continuador més conegut del melodrama social vuitcentista de signe realista-naturalista, tan present en els teatres francès i espanyol, que va arribar a la culminació a finals del segle XIX amb *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta, i amb el conjunt de la producció de José Fola Igúrbide, representada a començament de segle en els teatres del Paral·lel barceloní.²²²

Propostes per al temps d'entreguerres

El text de Josep M. de Sagarra, «Teatre, poesia, realitat» (Sagarra 1924b), és sens dubte el millor resum de la posició de l'autor sobre el seu teatre que, sobretot, vol dir teatre poètic. Es prou sabut que Sagarra aconsegueix, amb la seva obra, de concretar un model de teatre poètic molt ben acollit pel públic durant quaranta anys. Sagarra es declara adepte d'un teatre imaginatiu, colorista, sense preocupacions psicològiques i, encara més, fantasiós, allunyat de «la preocupació moral i científica de certs autors moderns que han fet un teatre pedagògic i de medicina legal», decididament antirealista. De fet, entén el teatre poètic com «una mena de somni» que transcorre entre versos eloqüents, d'una gran plasticitat expressiva i sobre uns fonaments més o menys llegendaris. El camp de referents del teatre poè-

222. Arévalo, «Amichatis i el teatre realista de baixos fons ciutadans», a *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, p. 173-230.

tic sagarrià és molt ampli, però crec que hi són bàsics alguns autors de la tradició vuitcentista i modernista catalana, com Frederic Soler, Àngel Guimerà, Emili Vilanova, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias. Però també –almenys parcialment– d’altres del teatre poètic irlandès, com William B. Yeats i potser John M. Synge. Dues peces de Yeats, *Cattheleen Ni Houliban* (1902) i *The Land of Heart’s Desire* (1894), van ser traduïdes per Marià Manent amb els títols *La mendicant* i *La terra del desig*, i publicades en *La Revista* el 1921 i el 1927 respectivament.²²³ També la revista *D’Ací i D’Allà* va publicar el 1923 *El trobairre*, un *drama patriòtic* en un acte de Padraic H. Pearse, un altre autor irlandès, traduït per Enric Sala.²²⁴ D’altra banda, en el teatre poètic de Sagarra, s’hi deixa sentir la influència d’autors modernistes espanyols, com el Valle-Inclán de les *Comedias bárbaras* i l’esmentat Eduardo Marquina. Fins i tot, la de l’Ibsen de *Peer Gynt* i la més difusa d’Alfred de Musset i Edmond Rostand. I encara, la d’algun dramaturg del Siglo de Oro espanyol, com Francisco de Rojas Zorrilla. O la de Molière en les comèdies en vers. Sobre aquests fonaments, Sagarra ofereix al seu públic un model d’origen modernista, però sense deliquescències decadentistes ni reflexions ideològiques, un teatre amb pinzellades vuitcentistes que procedeixen del sainet i del melodrama i bastit en un vers sonor, fluid i brillant. El seu pensament dramàtic s’acomoda perfectament a la seva pràctica d’autor i, d’aquest vincle, en neix la producció més extensa i més regular en l’estrena del teatre català contemporani.²²⁵

223. William Butler Yeats, «La mendicant», *La Revista*, VII, 128, 16-1-1921, p. 39-43, i «La terra del desig», *La Revista*, XIII, juliol-desembre de 1927, p. 122-132. Sobre les traduccions teatrals de Marià Manent, vegeu Jordi Marrugat, *Marià Manent i la traducció*, Lleida: Punctum & Trilcat, 2009.

224. Padraic H. Pearse, «El trobairre», *D’Ací i D’Allà*, 66, juny de 1923, p. 449-459.

225. Per completar la visió del concepte de teatre de Sagarra, vegeu Josep M. de Sagarra, «La comèdia», a Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona: Noguer, 1958, p. 88-107. Sobre Josep M. de Sagarra, vegeu, entre d’altres, Jordi Carbonell, «L’obra dramàtica de Josep M. de Sagar-

Incitat per la literatura dramàtica que Sagarra ha començat a estrenar, i amb la voluntat d'enfrontar-s'hi teòricament i pràcticament, Ventura Gassol, amb *El nacionalisme en el teatre* (Gassol 1923), se situa en la línia de reclamació continuada d'un teatre poètic –no necessàriament en vers– que, a partir de la reelaboració dramàtica de les llegendes populars, arribi a ser un teatre nacional «per la psicologia i per l'ànima, que ja la tenim ben nostra inconfusible». Segons Gassol, és aquest el camí perquè el teatre català esdevingui veritablement universal, i esmenta Goethe, Molière i Wagner, «que bastiren les obres més cabdals en llegendes, els herois de les quals tenen un parentesc directe amb els de les nostres». La missió d'aquest teatre és presentar al món –començant pel món més proper, el mateix país– la psicologia característica d'un poble, l'ànima –de ressons herderians– que el defineix. El veritable teatre nacional ha d'aspirar a ser un art total –més per l'expressivitat del conjunt de llegendes dramatitzades que per la combinació de les diverses arts– que reflecteixi bellament la idiosincràsia d'una nació.²²⁶ D'altra part, el text de Gassol és una invitació a bastir un teatre poètic que s'allunyi de les realitzacions del teatre sagarrià, que tant d'èxit començaven a obtenir. Es tractava, doncs, d'una alternativa amb voluntat polèmica, una polèmica que va arribar a produir-

ra», epíleg a Josep M. de Sagarra, *Teatre Complet*, vol. 4, Barcelona: Selecta, 1964; Xavier Fàbregas, «Josep M. de Sagarra al marge del Noucentisme», en *Aproximació a la història del teatre català modern*, p. 224-238; Jordi Coca, «Josep M. de Sagarra», a *Qüestions de teatre*. Barcelona: Edicions 62 / Publicacions de l'Institut del Teatre, 1985, p. 117-126; Ferran J. Corbella, «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre el modernisme i el noucentisme (1918-1936)», *Revista de Catalunya*, 136, gener de 1999, p. 80-118; ídem, «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme (1940-1961)», *Revista de Catalunya*, 137, febrer de 1999, p. 98-118, i Miquel M. Gibert, «Introducció al teatre de Josep M. de Sagarra», pròleg a Josep M. de Sagarra, *Teatre*, vol. 1, València: Tres i Quatre, 2006, p. VII-LII.

226. Algun text dels anys vint ens demostra que, encara, no havia quedat completament superat el vell debat sobre el teatre en vers o en prosa. Vegeu, per exemple, Apel·les Mestres, «El teatre en vers», *Esplai*, s. n., novembre de 1927.

se directament el 1926 amb unes declaracions de Gassol a *La Veu de Catalunya* i una rèplica de Sagarra a *La Publicitat*.²²⁷ La gran diferència, la diferència objectiva entre les propostes de Sagarra i de les de Gassol rau en el fet, determinant, que el primer va poder defensar la seva proposta teòrica amb una obra extensa, estrenada regularment i molt ben acollida pel públic, mentre que el segon va veure com la seva producció dramàtica no passava de ser, més enllà d'errors i encerts estètics, sociològicament marginal en el teatre del país.²²⁸

Juntament amb Sagarra, Carles Soldevila va ser una de les grans apostes de l'empresari Josep Canals. Amb el primer, Canals pretenia consolidar i, en una certa mesura, posar al dia el públic menestral i petit burgès del teatre català; amb el segon, aspirava a guanyar un públic nou, les burgesies mitjana i alta, que es mantenien allunyades de l'oferta teatral en català. L'instrument per aconseguir-ho havia de ser el teatre de bulevard, en general, i més concretament, la comèdia burgesa ciutadana, i Carles Soldevila va esdevenir l'home adequat per manejar aquest instrument per dos fets precisos i contundents: Soldevila creia profundament que la comèdia burgesa era el model dramàtic més representatiu de la burgesia occidental europea, especialment francesa. Com en el cas de Sagarra, la reflexió teòrica de Soldevila sempre s'adiu perfectament a la seva pràctica d'autor dramàtic i a més ho fa amb una claredat i una capacitat de convicció que supera les de Sagarra, que, de tant en tant, deixa entreveure una certa ironia en el seu pensament teatral. A més, Soldevila, conscient de la funció social del teatre, pretén educar el gust de la burgesia amb el seu teatre, refinar-la i modernitzar-la estèticament tot situant-la de ple entre les burgesies

227. Pere Guilanyà, «Ventura Gassol i el teatre català», *La Veu de Catalunya*, 14-X-1926, p. 1; Josep M. de Sagarra, «Una acusació grotesca», *La Publicitat*, 20-X-1926, p. 1, i Ventura Gassol, «El teatre poètic a Catalunya. Una rèplica de Ventura Gassol a Josep M. de Sagarra», *La Veu de Catalunya*, 27-I-1927.

228. Montserrat Palau, «Introducció», a Ventura Gassol, *Teatre*, Tarragona: El Médol, 1993, p. 11-44.

més cultes i cosmopolites d'Europa.²²⁹ Cal buscar els seus referents en les tradicions anglesa i francesa que van, respectivament, de les comèdies d'Oscar Wilde a les de Noel Coward passant pel teatre de Somerset Maugham, de les peces de François de Curel a les de Sacha Guitry passant per l'obra de Georges Courteline.²³⁰

En «El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors», una de les lliçons del curs de teatre que va impartir Carles Soldevila el 1927 (Soldevila 1927), l'aposta de l'escriptor per la comèdia burgesa i urbana, que depassi els límits de la comèdia de costums tradicional del teatre català, és clara, perquè el temps històric, amb l'hegemonia de la burgesia urbana, demana aquest tipus de teatre si l'escena vol realment dialogar amb la societat a la qual s'adreça. Després, Soldevila hi analitza per què aquest fenomen no es produeix en el teatre català, ni de lluny, amb la mateixa força que es produeix en els teatres d'altres països. I conclou que, en una mesura molt notable, el motiu és de naturalesa lingüística. Soldevila planteja un gran problema del teatre català del seu temps, i és el problema del llenguatge adequat a l'escena, prou flexible per adaptar-se als diversos gèneres dramàtics i, per tant, també a la comèdia burgesa i urbana. De fet, serà el mateix Soldevila que, amb la seva producció teatral, contribuirà decisivament a crear una llengua escènica fluida que s'emmotlli perfectament a la comèdia burgesa i que, en definitiva, comenci a establir la llengua estàndard del teatre català.²³¹

229. Polemista hàbil i elegant, va mantenir una controvèrsia breu, però substancial, en defensa de la comèdia, amb Ramon Vinyes. Vegeu Carles Soldevila, «Full de dietari. Drama I comèdia», *La Publicitat*, 29-I-1929, p. 1; «Full de dietari. Correcció anglesa», *La Publicitat*, 1-II-1929, p. 1, i Ramon Vinyes, «Drama i comèdia», *La Nau*, 30-I-1929.

230. Carles Soldevila, *Què cal llegir? (L'art d'enriquir l'esperit: l'art de formar una biblioteca)*, Barcelona: Llibreria Catalònia, 1928.

231. Núria Santamaria, *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930)*, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 1991, tesi de llicenciatura dirigida per Jordi Castellanos, i ídem, *Carles*

Sempre atent a l'estètica de la representació, Lluís Masriera proposa en «La idea del teatre tríptic» (Masriera 1925) una disposició de l'espai escènic encaminada a realçar la figura humana, la figura de l'actor, que pren, així, el relleu màxim damunt un escenari, convertit en un quadre al servei de la imatge i la paraula humanes. En textos teòrics posteriors, Masriera insistirà en la supeditació de tots els elements de la representació –que cal tractar amb un cura extraordinària– a l'actor, que és el component més important de qualsevol escenificació. Encara hi ha en Masriera un ressò de la teoria wagneriana de la fusió de les arts en el teatre, tot i que molt cenyida a la realitat escènica i a l'objectiu precís de provocar una sensació de proximitat i discreta calidesa en l'espectador. Hi trobem, doncs, un afany depurador que el vincula a les propostes escenogràfiques i interpretatives d'Adrià Gual, però també a les directrius del Jacques Copeau del Vieux-Colombier i que se sustenta sobre aquella experiència extraordinària que va ser la Companyia Belluguet.²³²

145

Masriera és també una figura important en la difusió dels corrents teatrals avantguardistes a Catalunya. Amb totes les limitacions d'una iniciativa familiar destinada a una companyia d'aficionats i a un públic selecte d'amics, Masriera va impulsar decididament la realització d'una Sessió d'Avantguarda, d'orientació futurista, el març del 1929, celebrada a l'Estudi Masriera, que va permetre l'estrena de síntesis teatrals o peces sintètiques de Marinetti, Sebastià Sánchez-Juan, Miquel Clivillé i el mateix Lluís Masriera, juntament amb la interpretació de partitures de músics molt acostats a les tendències més avançades d'aquells anys, com les de Satie, Poulenc, Milhaud, Stravinski,

Soldevila, l'intel·lectual i l'escriptor, 1911-1936, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 2001.

232. Gallén, «Notes per a l'estudi de la Companyia Belluguet (1921-1936)», p. 104-115.

Blancafort...²³³ En aquesta sessió, Sebastià Sánchez-Juan hi va pronunciar un parlament (Sánchez-Juan 1929) en què vinculava teatre d'avantguarda –concretament, el futurista–, vida moderna i síntesi. En la línia futurista de percepció del món contemporani com una realitat frenètica que cal captar amb una literatura de suggestions ràpides i intenses que siguin el reflex estètic d'aquest món, que de cap manera no pot ser assumit a través dels gèneres tradicionals. Negant la representació imitativa de la realitat i reproduint paraules del mateix Marinetti, Sánchez-Juan aposta per una literatura que sigui una condensació de sentit que integri creació i misteri de la creació.²³⁴

146

En resum, es pot parlar de la vertebració de dos grans models de literatura dramàtica catalana entre el tombant de segle i els anys trenta del segle xx. Un –el més sòlid, gràcies a la producció de Josep M. de Sagarra, sobretot–, es manifestarà sempre allunyat dels plantejaments del teatre burgès més característic, el teatre de bulevard, del qual la separen una sensibilitat i unes opcions estètiques –per exemple, el regeneracionisme vitalista i ibsenià– que responen, en el cas d'alguns autors i teoritzadors –Iglésias, Cortiella, Puig i Ferrer, Vinyes–, a una distància ideològica indubtable respecte a les formes del pensament burgès que dona vida al teatre de bulevard, però que, altres vegades, es limiten amb més o menys nitidesa a una distància estètica –és el cas del simbolisme d'una part de l'obra de Rusiñol o de Gual. La mateixa actitud antiburguesa del Rusiñol finisecular es començarà a moderar ben aviat, amb unes conseqüències evidents per al conjunt de la seva obra, tant dramàtica –del decadentisme simbolista a la comèdia de costums

233. Sobre Miquel Clivillé, vegeu Bernat Cassaigne Borràs, «Ulls a l'infinit: Miquel Clivillé, un noucentista poblenoví reivindicat», *Icària*, 8, 2003, p. 46-50.

234. Sobre l'avantguarda literària catalana, vegeu, entre altres, Joaquim Molas, «Imitació i originalitat en l'avantguarda catalana», a *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938*, Barcelona: Antoni Bosch, 1983, p. 15-109; Joaquim Molas i Enric Bou, *La crisi de la paraula (Antologia de la poesia visual)*, Barcelona: Edicions 62, 2003; Gallén, «La sessió d'avantguarda a l'Estudi Masriera (1929)», i ídem, «Jean Cocteau en l'escena catalana d'entreguerres».

i al vodevil— com teòrica —del «Discurs llegit a Sitges...» a «Visca el *vaudeville*» (Rusiñol 1914). Ara bé, Rusiñol no apostarà mai amb coherència i continuïtat teòriques per un model de teatre burgès que, com el de bulevard, resultava aliè a la formació i les seves sensibilitats.

D'altra part, és indubtable que la poètica que hem analitzat va sorgir del teatre europeu més renovador, però, amb el pas del temps, els canvis en el teatre i l'evolució de la poètica, aquesta posició, caracteritzada pel descontentament per l'evolució del món industrial contemporani i que busca afanyosament alternatives a la comèdia burgesa, va ser superada per les circumstàncies i, després de la Gran Guerra, ja no va tenir res a veure amb la producció europea més avançada. Tanmateix, a les mans de Sagarra, es va convertir en un gran instrument d'atracció per a la menestralia i la petita burgesia del país que, amb el poema dramàtic, podia evocar i enyorar unes arrels familiars mitificades. En aquest sentit, el teatre de Sagarra, recolzat en reflexions molt personals, com hem remarcat, de l'autor, va fer una funció social molt semblant a la que va constituir el de Frederic Soler en el seu temps.

L'altre model de literatura dramàtica del període té una tradició molt més prima a Catalunya que el del teatre poètic. En realitat, es va construir amb les comèdies de costums que algun autor amb vocació de *fornisseur* —Avel·lí Artís— i altres modernistes —Pous i Pagès, Bertrana, Crehuet—, de grat o per força, van escriure en un intent d'adaptar-se a l'evolució del teatre comercial català, i a la poca reflexió que van generar sobre aquesta qüestió. L'opció, teòrica i pràctica, per un teatre burgès plenament fidel a les propostes majoritàries dels escenaris de França o d'Anglaterra —Carles Soldevila— volia defugir aquells models, una mica pintorescos, al seu entendre, a què encara remetia massa sovint el teatre català.²³⁵ No es tractava, doncs, de fer

235. Carles Soldevila, «Algunes reflexions sobre el teatre», *Revista de Catalunya*, XIV, any VII, agost de 1931, p. 97-106.

un teatre genuí, distintiu, idiosincràtic, sinó *un teatre com el que fa tothom* –pulcre, urbà, burgès– en l'Europa més desenvolupada de l'època. Aquest havia de ser el veritable teatre nacional, perquè era el teatre amb futur. Però la burgesia catalana alta i mitjana, destinatària natural d'aquest model dramàtic, no s'hi va sentir implicada del tot,²³⁶ i l'èxit de públic indiscutible de Sagarra no va anar acompanyat del de Soldevila. Les conseqüències d'aquesta preferència del públic arriben fins avui.

236. Carles Soldevila, «Temes teatrals. El que vol l'elit –posat que n'hi hagi», *D'Ací i D'Allà*, 126, juny de 1928, p. 185.

ANTOLOGIA

Críteris d'edició

En la publicació dels textos catalans recollits en aquesta antologia, hem aplicat els criteris següents.

1r. Hem puntuat d'acord amb els usos actuals. En conseqüència, no sempre hem respectat la distribució en paràgrafs de l'original.

2n. Hem usat les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives.

3r. Hem modificat el tipus de lletra, quan ha calgut, seguint els usos actuals.

4t. Hem aglutinat els mots que es presenten separats i que en el català normatiu requereixen una grafia unificada, i consegüentment, hi hem desaglutinat els mots que s'hagin de presentar segregats en el català d'avui.

5è. Hem aplicat la grafia actual als antropònims.

6è. Hem accentuat els mots segons les regles avui vigents.

7è. Sobre la base de l'ortografia actual, hem preservat la realització fònica original dels mots que l'han canviat en el català literari actual.

8è. Hem respectat el lèxic i les opcions morfològiques i sintàctiques de cadascun dels autors.

9è. En l'edició dels textos castellans, ens hem guiat, en allò que ha calgut, pels mateixos criteris que en la publicació dels catalans.

1. PÚBLIC

Josep Bernat i Duran, «Públic», a *Teatre català (instal·lat en el de Romea)*. *Temporada de 1898 a 99*. *Empresa. Autors. Actors. Decorat. Públic*, Barcelona: Francesc Badia, 1899, p. 57-58 (fragment)²³⁷

151

El de Romea no és aquella multitud grollera quin sol aspecte espan-ta al geni, com digué Goethe, ni compost de gent que disfruti veient ballar, o escoltant quèntos d'alcavotes, com escrigué del públic Shakespeare: és el dels Pipis, no el dels Polonius; és el de bona fe, no el corromput i estragat. El poeta a l'entrar a Romea sap que la seva obra sempre serà rebuda amb respecte; l'actor no ignora tampoc que obtindrà la benevolença; els components del públic, estant convençuts de que assisteixen a una reunió familiar. Sota la volta aquella,

237. L'estudi que va fer Josep Bernat i Duran (?-1940) sobre la programació de teatre català al Romea durant la temporada 1898-1899 serveix per comprovar el manteniment significatiu del teatre vuitcentista més convencional en la seva programació, amb l'única excepció d'Àngel Guimerà, de qui es van estrenar *Mossèn Janot* (4-X-1898) i *La farsa* (31-I-1899) i la presència solitària d'Ignasi Iglésias amb *Foc-follet* (7-III-1899) pertanyent al grup modernista, com molt bé recull Bernat i Duran en la seva crítica: «És una obra que mereix esser estudiada detingudament, en primer lloc, perquè revela en son autor talent dramàtic, i, en

que llueix en son fondo els escuts heràldics de les quatre províncies catalanes, la fraternitat reviu: sembla que poeta, actors i públic tinguin pacte exprés d'ajudar-se mútuament. Ho diré d'una vegada. Catalunya està ufanosa de son teatre i per això ses reunions patriòtiques i verament fraternals se celebren quan els actors de Romea se presenten en l'escena encarnant l'esperit regional. A Barcelona, lo mateix que a Lleida, Girona i Tarragona, quan hi arriba la companyia catalana de Romea, acaba tota prevenció artística i literària: lo crític deix la ploma i lo públic la censura, perquè es recorden que són catalans i volen gosar rebent el calor vital de la mare pàtria.

152

És aquest un fet digne de tenir-se en compte al tractar-se del Teatre Català, fet que obeeix ésser lo Teatre Català, resultat d'una lluita intel·lectual i política. El públic que assisteix generalment a Romea, és procedent de la classe menestral al que s'estén per palcos i platea, i de la classe treballadora el que ocupa el segon pis. La precedent divisió és marcadíssima i casi bé l'única que exactament pot fer-se tractant-se del Romea. La il·lustració de les classes obrera i menestral de Catalunya és bastant sòlida. Serveixi això de precepte pels que creuen que, perquè no protesta de certs abusos amb forma estúpida, deix de reunir condicions per a conèixer-los i a valorar-los. Hi ha que tenir en compte que el públic de Romea està compost de les classes

segon, per quan porta involucrades dos qüestions: la d'escola i la de son valor literari. La d'escola ve determinada per una influència ibseniana decisiva en el temperament de l'autor, influència que es posa de relleu en la solució radical individualista que dona a *Foc-follet* Ignasi Iglésias. Se planteja en el drama la lluita entre la superstició i l'ignocència, seguint aquesta la pendent de la fatalitat, terrible per la catàstrofe a on s'inclina». D'altra banda, Bernat i Duran, que va ser durant anys el crític teatral d'*El Noticiero Universal*, estableix amb precisió la tipologia social dels espectadors del Teatre Romea, a cavall d'una menestralia que omplia la platea i les llotges i una classe treballadora relacionada amb els oficis. L'encert de Bernat i Duran va ser el d'adonar-se com, en el tombant de segle, el desplegament de determinats locals de la zona baixa de la Rambla barcelonina i del nou nat Paral·lel havien començat a captar també el públic del local del carrer de l'Hospital.

obrera i menestrala, que treballen en la impremta, en els tallers de pintura, restauracions i fundicions artístiques, orfebreria i escultura; en fi, és el públic que després del treball concorre al teatre, per a veure l'enllaç de les arts que cultiva amb la poesia que idolatra. Des de que hi ha *Palais de Fleurs*, *Eden Concert* i *Circo Espanyol*, el públic dels teatres de Barcelona s'ha anat particularisant d'aital manera, que no és ja cosa difícil de determinar la fisonomia del de cada teatre.

Aquell grupo de públic *sanguinari* que passà de l'Odeon al Romea, ha sigut atret pels disparos i la mímica de *Pierrot*, per la pantomima, per l'última metamorfosis del *género chico*.

Emili Tintorer, «De teatre català», *Joventut*, 339 (9-VIII-1906), p. 502-505, i 345, 20-IX-1906, p. 596-597 (fragments)²³⁸

El desvetllament de l'esperit nacional català que s'inicia en el terreny de l'art, especialment de l'art literari, sembla avui que hagi variat d'eix. Les mostres més esplendents i més febroses de la nostra activitat se manifesten en els camps de la política i de la lluita econòmic-social. Res més hermós i més esperançador que aquesta febre d'acció amb la qui un poble, encara no prou madur, cerca solucions concretes als grans problemes moderns de la vida col·lectiva.

154

El camí fet en aquest sentit és ja considerable. Petites victòries parcials cada jorn més assenyalades preludeien l'hora propera de conquestes definitives. Políticament el poble català dóna, ja avui, mostres evidents de la seva capacitat. Molt aviat no serà ja per a ell una vana

238. Emili Tintorer (1870-1945) va ser un dels crítics teatrals més influents dels sorgits del Modernisme. Amb altres escriptors va fundar *Setmana Catalanista* (1900) i *Joventut* (1900-1906), de la qual en va ser crític; posteriorment ho va ser del diari de tarda *Las Noticias*. De resultes de la seva passió pel teatre d'Ibsen, de qui va ser un dels grans difusors a Catalunya, va fer la traducció anònima de *Quan ens despertarem d'entre els morts* (1901), que anava precedida per un pròleg seu. Va recollir en un parell de llibres el seu ideari sobre el teatre de l'època: *La moral en el teatre* (1905) i *Petites convencions* (1909). El seu interès per la nova situació històrica que el teatre català vivia a partir del Modernisme el va dur a parlar-ne a les pàgines de *Joventut*. Primer, amb un article titulat «El teatre català» en el número preliminar de la revista (1900) i posteriorment en una sèrie de cinc articles, amb el títol de «De teatre català», que va publicar entre el número 340 (16-VIII-1906) i el 345 (20-IX-1906). Quan Tintorer va escriure aquests articles, la nova literatura dramàtica catalana i la configuració geogràfica i social de l'escena barcelonina s'havien convertit en una realitat cada cop més perceptible per al potencial públic barceloní. En conjunt, l'anàlisi de Tintorer ratifica el que serà l'autèntica cançó de l'enfadós del teatre català, repetida a tort i a dret, fins al 1939: el teatre en llengua catalana no és assumit pel conjunt de la societat catalana i especialment barcelonina. Es tracta d'una manifestació circumscrita a uns determinats sectors socials, molt ben representats pel públic del Teatre Romea.

fórmula el gran principi democràtic que reconeix en el poble la deu única de tota sobirania. Ha començat ja l'hora del govern del poble pel poble. Socialment, encara que la lluita es presenta més fonda i més confosa, l'acció reflexiva dels dos grans factors aparentment irreconciliables, capital i treball, se nota sensiblement. Petites transaccions, petites solucions harmòniques, no per ésser provisionals menys significatives, mostren que el poble català en son conjunt està ja capacitat per a entrar serenament –lo qual li permetrà desempenyar-hi un paper ben lluit– en la lluita universal, que en el terreny econòmic s'apropa i que segurament transformarà l'eix de la vida humana de relació.

Cap d'aquestes trascendentals qüestions m'interessen avui. Sols les he anotades per a constatar el fet de que l'art català no dona actualment aquelles mostres d'exuberància que corresponen a un poble progressiu i ple de vida. En realitat, no hem tingut temps per a tot. La lluita econòmica i política no ha aturat, però sí entorpit un xic, el desenrotll, amb tant d'espendor iniciat fa més de mig segle, de totes les arts i especialment de la literatura.

A diferència de les altres burgesies de les societats europees més desenvolupades, la catalana, frívola i mancada de cultura, no mostrava cap mena d'interès per produccions que «se relacionin amb elevats problemes socials o filosòfics i els qui aprofundissin massa en el cor humà», encara que siguin de procedència estrangera i molt menys encara si provenen de la collita pròpia. Cap interès, per tant, a convertir-se, com demana Tintorer en «classes directores de la mentalitat i bon gust del poble». D'aquí la dificultat d'arrelament d'empreses com ara les Vetllades Avenir o els Espectacles-Audicions Graner. El més representatiu del teatre català continua produint-se al Romea, el públic del qual ha aconseguit domesticar les inquietuds artístiques i ideològiques dels autors més incisius del modernisme. Quinze anys després dels primers temps del grup modernista, aquesta era la realitat del teatre professional en llengua catalana: mancat de nous locals; sense capacitat per saber monopolitzar les produccions dels autors consagrats; necessitat de promoure «autors joves atrevits i revolucionaris ja amb obres originals, ja amb traduccions escollides»; sense una «bona direcció» artística i amb uns actors «que s'han fet castellans, qui honorats i pagats com cal no se n'haurien fet, i molts dels qui corren desorientats per eixos teatres», amb els quals tanmateix «se podria formar un quadro complet i ben discret per a començar».

L'ha entorpit, més que no l'ha deturat, lo qual demostra clarament que el despertar de Catalunya no és un desvari momentani, sinó un desvetllament franc i serè. Puix a pesar de que aquelles dues grans lluites han atret, suggestionant-les, les més clares intel·ligències i les activitats més xardoroses, no les han acaparades. Tant és així que l'art català en totes ses manifestacions se troba avui en plena producció i en evolució franca i progressiva. No hem caminat tant com ho hauríem fet, però hem avançat d'un modo ben sensible.

156

No hi ha necessitat de concretar i comparar lo que som i lo que érem en pintura, escultura, en filologia, en literatura, en fi, en tota mena d'arts per a estar orgullosos i satisfets de llur estat present. La tasca seria llarga i fins inútil, puig el fet és evident. Per altra banda ens portaria lluny de mon actual objecte. No obstant, bé pot dir-se que totes elles han seguit un moviment paral·lel al de l'art dramàtic encara que més definit i sensible, puig que cap d'elles lluita amb tants i tant greus obstacles per a son lliure expandiment.

Anotem, doncs, senzillament el fet i concretem-nos per avui al nostre teatre qui a pesar de totes les aparences progressa lentament però segurament. Heus aquí lo que em proposo demostrar.

L'art dramàtic en la nostra terra ha tingut de lluitar i lluita encara amb dificultats, derivades de la peculiar manera que té d'exterioritzar-se. No és ja sols que els autors se sentin bon xic desorientats al voler reflectar l'ànima d'un poble que està encara en ple treball de renovació i transformació; no és ja sols que les influències atàviques del teatre neoromàntic i convencional, que floria arreu a l'iniciar-se el desvetllament de Catalunya, se deixin sentir encara en els nostres autors de més volada, ni que, per altra banda, la confusió portada al nostre públic per les innombrables companyies estrangeres amb llurs repertoris tan variats hagi deixat de contribuir a que públic i autors se mostrin indecisos i caminin quasi bé a les palpentes; hi han altres factors més concrets i més prosaics que han deturat l'evolució lògica del teatre català harmònicament amb l'evolució social i política. Aquests factors o obstacles són els que tractaré de senyalar.

El primer d'ells és la manca de cultura i la frivolitat de l'alta burgesia barcelonina. Per raons sociològiques que no és del cas esbrinar aquí, ens trobem amb que la gent adinerada, no va al teatre per a instruir-se ni tan sols per a fruir, fins rarament hi va per a riure. Hi va per seguir la moda, per vanitat, per a veure i ésser vist. Sens aquesta gent no pot viure un teatre sèrio. Tots sabem allò: «Un teatre sense senyores als palcos i butaques, és teatre mort». Ara bé: al teatre els homes hi van únicament perquè hi van les senyores i, anant-hi aquestes sols per vanitat, per moda, per veure i ésser vistes, és clar que lo que principalment interessa a uns i altres és lo que hi ha o passa de teló enfora. Lo que passa de teló endins sols els interessa incidentalment, és a dir, negativament. Així, doncs, lo que passi a l'escena té d'ésser lleuger, fins pot ésser bonic, i, en últim cas, fins pot ésser discretament enternidor; jamai deu interessar fonament. Res de grans drames, res de grans actors qui per la força de les idees que desvetllen, o per la intensitat de les passions que fan vibrar, o per la suggestió d'un treball excepcional, distreguin a aquelles gentils dames del fi primordial qui les ha portades al teatre. Això de que durant tot un acte tots els *gemelos*, *impertinentes* i fins els ulls naturals, se fitin constantment en l'escenari, passa els límits de la descortesia. Una senyora o senyoreta rica i guapa i fins rica i lletja, té dret a que se la mirin i mirin la seva *toilette* amb preferència a tot, doncs a l'escena no pot ni deu passar-hi res que emocioní, que faci pensar, que suggestioni. Inútil és afegir que per aquesta raó, i per altres d'ordre moral, d'aquell ordre moral que se'n diu moral burgesa, queden excluides totes les obres qui directa o indirectament se relacionin amb elevats problemes socials o filosòfics i els qui aprofundissin massa en el cor humà. Lo que se'n diu art modern intel·lectual o psicològic és perillós, puig pot resultar massa interessant.

En canvi, tot lo que sia decoratiu dintre i fora de l'escenari, serà el primer factor de l'èxit... de *taquilla*. Un gran teatre, ben net, ben enllumenat, de tons clars i ben còmodo; un escenari ben servit, luxosament amoblat; uns actors qui declamin discretament sense raptés inharmònics, i ben vestits i ben fins, etc., són elements apropiadís-

sims per a distreure sense capficar. Són un marc exquisit per a que llueixin en primer terme les figures més o menys vulgars de nostres pretensioses burgesetes. La Guerrero i en Diaz de Mendoza fent *pucheros o melindres en El vergonzoso en palacio*, constitueixen l'ideal d'una vetllada en el teatre.

I així hem vist com el públic ric, sols excepcionalment assisteix a les representacions qui vénen a donar-nos els grans actors estrangers i es declara resoltament en contra de les millors obres del teatre modern que aquells algun cop s'atreveixen a oferir-nos.

158

En quant al teatre català modern ha trobat en aquest públic el principal enemic. Un petit fet ho comprova: A Romea, a pesar dels grans inconvenients que ofereix el local, s'ha lograt, mercès a procediments e influències que no m'interessen, fer-hi anar a aquell públic una nit cada setmana. Doncs bé: ni per excepció s'ha representat una obra moderna en dos anys. S'ha tingut d'escollir el repertori entre les obres gastades e ignocentes de vint anys enrere. Els nostres rics i les nostres *riques* ens han ofert candorosament aquest admirable i desconsolador espectacle: Riure de lo que ja no fa riure a ningú; interessar-se discretament per lo que ja a ningú interessa. Trist privilegi en veritat, que retrata fidelment a les que tindrien d'ésser classes directores de la mentalitat i bon gust del poble!

La transcendència d'aquesta desviació del públic ric ha sigut per a l'art dramàtic català excepcional: *El teatre català no ha trobat empresari*. I mancat d'empresari, els autors s'han adormit i tal volta no han pogut produir-se: els actors han desertat o s'han abarraganat i el gran públic complex no s'ha *retrobat* encara.

Varis fets ben significatius s'han succeït aquests darrers anys que comproven aquesta afirmació: El «Teatre Íntim» d'en Gual, les «Vetllades Avenir», una curta temporada al teatre Apolo i els «Espectacles-audicions Graner» entre altres de menys importants.

Pròpiament, les «Vetllades Avenir» no foren organitzades per una empresa teatral. Un nucle de joves més rics de bones intencions que de medis materials, intentà en diferents ocasions regularitzar modestament lo que abans havien sigut temptatives isolades. És a dir:

de tant en tant veiem anunciada la representació d'una obra estrangera més o menys sensacional sense saber fixament qui ho feia ni els propòsits que guiaven als organitzadors. Se donaven una o dues representacions davant d'un públic intel·ligent i nombrós que tampoc sabia ningú d'a on sortia i... fins a un altre cop. Així es conegueren en català vàries obres interessantíssimes especialment de l'Ibsen. Els de les «Vetllades Avenir» feren més, organitzaren sèries de representacions en connivença amb empresaris de teatre a on normalment si donaven espectacles de gènere molt diferent. També el públic –un públic ben simpàtic compost de gent de carrera, literats i treballadors estudiosos– respongué a la crida, omplènà el teatre cada setmana i aplaudí les obres que modestament, però amb respecte i bona voluntat li servien. A pesar d'això, impensadament, les representacions se suspenien sense saber per què. I al cap d'uns quants mesos se n'anunciaven unes altres organitzades pels mateixos homes i de la mateixa manera que... sofrien també la mateixa sort.

159

[...]

I heus aquí després de molts anys de treball, d'innombrables temptatives, d'indubtables progressos, com l'art dramàtica catalana es troba formalment, és a dir: materialment. Viu al mateix lloc a on era: Se troba reclosa a Romea. En quines condicions s'hi troba no és necessari detallar-ho aquí, puig bé prou ho sap tothom.²³⁹ Tothom sap que no és pas en un teatre petit, mal acondicionat i en què tota mena de rutines hi són arrelades, a on pot florir-hi lliurement l'art dramàtica d'ara. No és possible en aquell escenari presentar obres dignament; no és possible transformar l'ànima d'aquells actors qui senten –si se'm permet la paraula– la *querencia* d'aquelles velles parets a on s'han *entaulerat* irremediament; no és possible canviar a aquell públic de veïnat i

239. A les primeries de l'any 1900 vaig publicar un estudi del teatre català en aquestes mateixes planes, que, a pesar dels anys transcorreguts, podria reproduir aquí sense variacions essencials. [Nota de l'autor.]

de *societat* els llurs gustos i aficions francament burgesos, ni seria fàcil arrossegar-hi el públic intel·ligent de Barcelona qui, quan per excepció hi va, s'hi considera estranger. I en fi, com a conseqüència de tot això no és possible exigir de l'empresa que faci allí dins una revolució –puig una verdadera revolució fóra necessària– perquè indefectiblement fracassaria. El teatre Romea per son origen, per ses condicions materials, per sa història i per tota mena de tradicions artístiques i econòmiques, té la seva vida lligada amb la vida de l'antiga bona menestralia barcelonina. Sensiblement nostres bons menestrals s'han modificat, puig no han pogut desinteressar-se de les grans corrents civilitzadores qui durant els darrers vint anys han transformades les idealitats i costums catalanes. Però indubtablement encara avui aquella vida, aquells gustos i aquelles costums peculiars tenen aquí nombrosos i honorables representants endarrerits. Encara hi ha un respectable contingent de bons menestrals a Barcelona. I aquests encara poden fer viure el teatre Romea modestament, puig que ells no són pas exigents. El teatre Romea pot així seguir sa vida tradicional sense sotrats i sens angúnies. L'hora de la seva mort sonarà quan soni la d'aquella menestralia. Jo crec que encara n'hi ha per alguns anys. Quan l'hora soni tancarem el tradicional teatre i llegirem la seva història, que serà una història, per més d'un concepte, honorable, curiosa e instructiva, com ho serà la d'aquell estament social que un jorn fou l'ànima del poble barceloní.

Lo que seria ridícul i contraproduent, fóra voler rejuvenir lo que cau de vell i està atacat de mal incurable. El teatre Romea ha fet son temps com l'ha fet l'art dramàtica qui li donà esplendor.

Se necessita un altre teatre més gran, per a una altra art més gran.

¿Se trobaran un i altra? Jo crec que sí. Per lo que respecta a l'edifici no hi ha que dubtar-ne. De teatres n'hi han i si no n'hi han se'n fan. En quan a l'art nova també florirà. Entre nostres autors ja s'hi noten orientacions precises. Sols manca estímulo per a que es manifestin amb més fecunditat. Totes les arts responen magníficament a la novella concepció de vida qui s'ha fet l'ànima catalana. Totes progressen, totes viuen amb esclat. No pot quedar enrere l'art dramàtica.

Les mateixes nombroses temptatives que s'han fet fins ara, a pesar de llur fracàs demostren la necessitat sentida de que nostra art trobi son temple. Cap obra gran de renovament s'ha fet sense fracassos anteriors, com cap revolució política o social ha triomfat sense temptatives infructuoses.

La del teatre català és bon xic complicat i és per això que li costarà el cristal·litzar. Però com que lo essencial hi és, no és aventurat profetitzar que lo demés s'assolirà. I lo essencial és lo següent: Públic aficionat, autors i artistes. Lo que manca són diners i un home d'empresa.

Un home d'empresa qui fos l'antítesi de lo que fou en Graner. El qual podia haver fet al Principal lo següent amb grans probabilitats d'èxit. Monopolitzar les noves produccions dels autors catalans ja consagrats: Guimerà, Iglésias, Rusiñol, Gual, etc., els qui amb la garantia de veure les llurs obres més dignament posades i millor retribuïdes, no haurien pas dubtat en oferir-les, fugint de Romea a on ells estrenen a manca de teatre millor. Tots sabem que això significa una sèrie de plens al teatre i que una o dues obres d'un d'aquells autors ensopegades volen dir un centenar de representacions afavorides que són lo que salven a les empreses. Fa una pila d'anys que el teatre Romea es salva així.

Podia donar també entrada als autors joves atrevits i revolucionaris ja amb obres originals, ja amb traduccions escollides. Això, fet al principi amb prudència –un dia per setmana i obrint abono especial– també hauria donat resultats positius, fent-ho a consciència. Fa molts anys que els qui estem al corrent del moviment teatral de Barcelona hem pogut constatar l'existència d'un públic nombrosíssim qui omple a vessar qualsevol teatre en que s'anuncia qualsevol novetat d'aquest genre, àdhuc i sabent que les tals obres se presentaran d'un modo deficient.

Podia també obrir-se un abono especial de representacions blanques més o menys clàssiques per al públic ruborós. Quelcom de lo que intentà en Graner –l'únic un xic sèrio que féu–, però fet amb més garbo. El públic ja hauria respost i bona part dels intel·ligents

qui, tractant-se d'art veritable, no senten preferències, hauria acudit també. No abusant-ne, l'art clàssic és un gran element per a atraure el públic qui paga.

En fi –puix seria ridícul entrar en detalls–, una empresa sèria podria sol·licitar, i probablement l'obtindria, una subvenció de l'Ajuntament o d'altres entitats ja per a crear un conservatori de declamació, ja a canvi de la cessió gratuïta de determinat nombre de localitats i entrades que es facilitarien als obrers, escoles, etc., fent així obra educadora i lloable.

I encara deixo de banda molts recursos que una empresa desperta pot explotar amb grans probabilitats d'èxit. Concerts, contractar companyies estrangeres per a curtes sèries de representacions, petites novetats com: duetistes, cantants, excèntrics, parodistes, en fi, allò que en diuen *atraccions* i que contribueixen a la varietat d'un espectacle. I tantes altres coses com s'hi podien fer al teatre Principal que directa o indirectament contribuirien al desenrotllo i esplendor del teatre català!

I no se'm digui que manquen els actors. Entre els que s'han fet castellans, qui honorats i pagats com cal no se n'haurien fet, i molts dels qui corren desorientats per eixos teatres, se podria formar un quadro complert i ben discret per a començar. I no hi ha dubte que entre ells i els nous que sortirien, amb una bona direcció i un xic d'estímul dintre de pocs anys s'arribaria a tenir una companyia complerta i ben capaç de representar honorablement, sinó superiorment, les obres més difícils i més variades. S'ha de tenir present, com ja he dit abans, que en això dels actors, avui no és pas lo essencial tenir una o dues *estrelles*, sinó disposar d'un conjunt d'artistes estudiosos i entusiastes qui treballin amb fe i bona voluntat.

Tot això, o quelcom per l'estil, sembla molt difícil de realitzar. No obstant, jo hi tinc fe. Algú ho farà. I si no ho fa ningú concretament, se farà per *generació espontània*. Naixerà lo que té de néixer. El teatre català, pròpiament, encara no ha nascut. Ja fa temps que furga dintre d'una gran closca i furga per molts indrets cada jorn amb més insistència. La closca s'obrirà i forçosament tindrà de viure a plena

llum un infant qui porta en si tot el vigor, tota la fe i totes les ànsies de lluita i de triomf de l'ànima catalana no ja renaixent com mig segle abans, sinó viventa, esplendorosament viventa.

X [Francesc Curet], «El bon públic català»,
El Teatre Català, 113, 25-IV-1914, p. 274-276²⁴⁰

El principal motiu que ens portà a organitzar les representacions que actualment es desenrotllen en l'Auditori, fou tant el d'honorar el nom i el record dels escriptors que amb les seves obres primerenques marcaren les fites del Teatre Català, com per a oferir al públic una sèrie ordenada i cíclica de les produccions escèniques catalanes que servís d'ensenyança i donés lloc a establir comparacions, en aquest cas gens enutjoses, ja que anàvem a presenciar, en un curt espai de temps, tota l'evolució seguida pel nostre art dramàtic des de primeries del segle passat fins als nostres dies.

164

240. *El Teatre Català* (1912-1917), dirigit per Francesc Curet (1886-1972), es va convertir en la plataforma bàsica de promoció del teatre en llengua catalana, fins a la temporada 1917-1918, quan el Teatre Romea, administrat per l'empresa d'Evarist Fàbregas i Josep Canals, se'n va tornar a fer càrrec. Des de les pàgines de la revista, es va insistir en l'existència d'un públic al qual, davant la desaparició de la tradició dramàtica autòctona de l'escena professional i l'oferta de productes considerats de baixa estofa com el vodevil, calia oferir-li de nou «una sèrie ordenada i cíclica de les produccions escèniques catalanes» aparegudes al segle XIX (vegeu X. [Francesc Curet], «La moda del "vaudeville", *El Teatre Català*, 116, 16-V-1914, p. 322-323). Amb aquest objectiu, *El Teatre Català* va realitzar un Cicle històric del Teatre Català a l'Auditori (abril-maig de 1914) amb representacions de sainets diversos de Robrenyo i Renart i Arús i textos de Frederic Soler, Eduard Vidal i Valenciano, Francesc de Sales Vidal, Conrat Roure, Josep M. Arnau, Francesc Camprodon, Josep Feliu i Codina, Víctor Balaguer, Narcís Capmany, i Emili Vilanova i Àngel Guimerà. Vegeu *Cicle històric del Teatre Català (primera sèrie)*. L'aval d'una revisió històrica i canònica de la tradició dramàtica vuitcentista, implicava qüestionar també el mimetisme i la manca d'originalitat de part de la producció teatral modernista que, a parer de la revista, havia allunyat, arraconat o descol·locat el públic habitual de l'escena barcelonina. Que el teatre català s'hagués modernitzat no era el problema, sinó el fet que això comportés negligir «lo que vol i necessita el bon públic català: l'ànima de la raça que bategava potent i vigorosa en les produccions que constitueixen les albors del Teatre Català, per damunt de defectes, inèxperiències i desacerts».

Els concurrents a les sessions del «Cicle Històric», animats tots per un intens sentiment patriòtic, es dividien, al començ, en dues fraccions: l'una la formaven els que anaven a rejuvenir-se, a esplaiar la seva ànima, a exhumar records i a fer reviure diades felices de llur existència; els demés, enamorats de la creixença de la Catalunya actual, ciutadans del dia, que no enyoren la Barcelona de cinquanta anys, sinó que, al contrari, senten certa aversió pels gustos literaris i artístics predominants en aquella època, acudiren a l'Auditori a fer-se càrrec de les obres primitives del Teatre Català amb el mateix interès que visitarien un museu a on les manifestacions simplistes d'un art naixent hi fossin exhibides. Però els uns i els altres s'han vist sorpresos davant de l'esclat entusiasta d'un nou element, nou, quan menys, en les actuals circumstàncies, que venia a juntar-nos a tots en una mateixa convicció: al Teatre Català no li manca el públic. Quan ens creiem que s'ha allunyat del costat nostre, atret per noves modes, ens equivoquem. El públic es retreu, espera o enyora. I quan li parlen de que novament se celebren aquelles representacions tant característiques en la idiosincràsia de la gent barcelonina, el bon públic acudeix al teatre a emocionar-se, a riure i a plorar, assadollant-se de catalanitat, sigui com sigui i per tares i defectes que hi puguin trobar els extremats.

¿És que anem a fer l'elogi del teatre *pitaresc*, que ve a ésser el *deus et machina* [sic] dels primers temps de l'art dramàtic català, si bé tots els autors contemporanis d'en Frederic Soler, sense exceptuar-ne cap, se'ns revelen més literats i més castissos, mal no siguin tant coneixedors dels secrets i artificis de l'escena? De cap manera. No podem admetre ara lo que era lògic ahir. L'evolució experimentada per la cultura catalana no és pas una paraula sense sentit ni vida per al nostre Teatre, però ens hem de situar en el lloc degut per a treure dels fets i dels aconteixements les lliçons i consideracions necessàries. Les sessions del «Cicle Històric», amb la seva plasticitat i amb l'acolliment que han merescut per part del públic, valen per totes les dissertacions crítiques i comentaris erudits i saberuts que s'hagin fet i es puguin fer en lo successiu, i els que, d'aquí en avant, vulguin parlar

amb coneixement de causa de l'ànima catalana reflexada en l'escena del nostre Teatre Nacional, hauran tingut d'acudir a l'Auditori per a fer-se càrrec de com neix, creix i es desenrotlla una institució aparescuda a l'escalf d'un poble en marxa.

De primer antuvi, cal fer esment de que tots els comentaristes de Teatre Català, al referir-se an en Josep Robreño i an en Francesc Renart, jutjaren les seves obres com a produccions de baixa llei, fins com a indignes d'ésser tingudes en compte al parlar dels començos de la dramaturgia catalana. Però s'ha donat el cas eloqüent i extraordinari de que ara públic i crítica hagi pres com una meravellosa revelació les obretes senzilles i primitives d'aquells precursors i les facin objecte d'alabances i d'aplaudiments tant sincers com entusiastes. Qui té raó? Certament la tenim ara. Sense voler concedir als sainets d'en Robreño i d'en Renart més valor que el que realment tenen, és a dir, no brodat amb delicadeses literàries, que hi manquen en absolut, en canvi, cal reconèixer que hi ha en ells la llavor pura i fecunda del nostre Teatre, tant en l'esbós d'una fesomia característica com per l'interès escènic de què estan revestits, i que havia d'ésser l'estimulant per a què el públic català comencés a pendre afició a les representacions donades en la seva llengua i d'acord amb la seva ànima.

Però si aqueixos modestos sainets foren un començ, tan pobre com se vulgui, en canvi certes xabacanes i grolleres espatotxades que se succeïren anys després constitueixen, sinó una regressió, un perillós encaminament del Teatre Català en els viaranys que duen al *teatre regional*, entès com a manifestació típica i de condició inferior, artísticament parlant, talment com ha esdevingut el *teatre valencià*.

També el públic, amb el seu meravellós instint ho compregué això, i *La botifarra de la llibertat*, mostra especial d'aquell genre baix, fou riguda per força i aplaudida per respecte, però tots ens diguérem seguidament i a l'una: ventura que ben aviat els Conrat Roure i els Francesc Sales Vidal dignificaren el sainet català, ventura que en Vidal i Valenciano ja es prengué amb més serietat el conreu de la dramaturgia catalana, ventura que en Frederic Soler mateix canvià

tot seguit de procediments, que, si no, el Teatre Català no hauria estat altra cosa que un moment d'espontaneïtat d'un poble que feia plena abdicació de la seva dignitat nacional i solament es recordava de que era català quan s'entregava a les baixeses del mal gust o de la sàtira ínfima. Felïçment no passà aixís.

Una altra consideració ens suggereix l'acolliment fervorós i entusiasta que han merescut per part del públic totes les obres, indistintament, que fins ara s'han representat, pertanyents al «Cicle Històric». El menys maliciós convindrà en què el públic es troba dins el seu element amb aquelles produccions, i, en conseqüència, que li semblen estranyes, exòtiques, que no s'adapten als seus gustos i temperament, moltes de les obres que modernament escriuen els nostres autors.

Fins a quin punt és cert això? És que els escriptors dramàtics catalans han seguit una línia divergent amb el públic que havia d'escoltar-los i aplaudir-los, de manera que pròpiament no pot anomenar-se *teatre català* lo que no satisfaci aquells gustos i aficions, o no s'avingui an aquell temperament? I el que s'hagi contestat an aquesta pregunta en traurà una immediata conseqüència: o bé el públic català no s'ha educat a la mida que els autors duïen un manifest progrés a l'escena catalana amb les seves creacions depurades i exquisides, o aquests autors, oblidant-se de que escrivien per a un públic, i ademés per a un poble que principalment està treballant per a la seva reconstrucció nacional, s'han entretingut en produir hàbils mostres d'ingeni, però sense vida, ni color, ni flaire, com flors d'artifici.

Una contesta categòrica no la podem donar. Si la manca d'autoritat no ens ho impedís ens ho privaria el motiu de que aquestes afirmacions no poden fer-se sense un detingut i previ estudi preliminar; però sí que avençarem l'opinió de que els nostres autors, en el seu noble desig de perfeccionar l'art dramàtic català, de revestir-lo de nous atractius, de polir-lo i hermostrar-lo, de fer-lo digne de tenir-se com a esplèndida manifestació artística, tant excel·lent com la de qualsevulga literatura europea, segurament han oblidat quelcom que es devia principalment al públic català, que a tothora reclama els seus privilegis, que són les seves necessitats, o sinó es queda a casa.

Ens apremem a manifestar que aquest deure no l'entendem pas en el sentit de que els autors catalans descendíssim a satisfer les exigències d'un públic inculte; tampoc parlem del públic català, considerant-lo de tant trista condició. Però podeu aplicar al teatre lo que a tots els aspectes de la vida social d'un poble: que vinguin totes les innovacions que es vulguin, que es trasmudin tots els valors i que l'evolució de les nostres costums sigui contínua i persistent, però que obeeixin a una condició fonamental, que és de vida alhora, que tots aquests canvis i transformacions expressin sempre l'ànima del poble que les crea.

168

El teatre català deu modernitzar-se cada dia més, sí, és evident, de tal manera que no anem a rerassaga de lo que es fa en altres nacions que mereixen el calificatiu de cultes i d'avançades, però si n'aprenem la manera de fer, aprenuem-la per complet: creem un teatre català que respongui a la manera d'ésser, a les aspiracions del poble de Catalunya, que sigui català de soca arrel, que dugui el vestit com la moda ordeni o faci més plaent, però que l'ànima sigui una i que sigui eterna.

El cosmopolitisme, pres en accepció general i externament, és una paraula buida. Els pobles que han avançat són els que han tingut l'acert de concentrar totes les seves forces i aptituds en la creació d'una personalitat nacional; i quan aquesta és prou vigorosa i potent per a sobreixir del país en què ha estat produïda i s'escampa i s'encomana als demás pobles, és quan el cosmopolitisme adjectiva lo que originàriament i fins després és l'*ego sum* d'una raça al que hi presten acatament els més febles.

Ben equivocat aniria qui pretengués traduir els calmosos aplaudiments del públic català envers les obres primerenques del nostre teatre, en el sentit de que havien de recular a situar-nos en una època que, al fi i al cap, ja és passada i no és pas de plenitud de vida social catalana sinó d'iniciació tant sols: que Déu ens lliuri del llenguatge, arguments i efectismes d'aquelles obres primerenques! Però encara s'equivocaria més qui volgués fer-se sord a lo que vol i necessita el bon públic català, que és lo que enyora: l'ànima de la raça que bategava

potent i vigorosa en les produccions que constitueixen les albors del Teatre Català, per damunt de defectes, inexperiències i desacerts.

Ambrosi Carrion, «VII. El públic», a *El moment actual del teatre català. Conceptes*, *El Teatre Català*, 206, 5-II-1916, p. 87, i 207, 12-II-1916, p. 99 (fragment)²⁴¹

170

I ara entrem en un dels punts més perillosos de la present conferència, el parlar del públic, allà on tots hi som i on personalment a ningú li plau ser contat, perquè potser li sembla que abandona la seva individualitat i perd els drets del seu *jo*. El públic, és el qui en tot això hi té la part de la culpa més gran, i al que quasi podríem atribuir-la sencera. Perquè la institució dramàtica nacio[nal] d'ell rebia tota la força i en ell radica la raó de la seva existència. Quan deixa de ser-hi el teatre mor i no hi valen sacrificis ni esforços.

El nostre, té com tots plena i fins excessiva consciència dels seus drets, i tan sagrats són els uns com els altres. Que de la mateixa manera que pot exigir que no se l'enganyi amb obres indignes d'ell, també li podem exigir que no abandoni als seus artistes, quan aquest, per cansament, per trobar-se en període d'iniciació, o per altres causes,

241. Des d'inici de segle, alguns dramaturgs van publicar en la premsa periòdica les seves reflexions sobre el teatre català. Josep Piula [Josep Pous i Pagès] va escriure un parell d'articles amb el títol «El Teatro actual» a *Catalunya artística* (números 104, 12-VI-1902, i 106, 26-VI-1902) i Pompeu Crehuet publicà una sèrie de quatre articles titulada «Teatre Català» a la mateixa publicació (del número 125 -6-XI-1902- al 130 -11-XII-1902-). Tot seguint aquesta estela, Ambrosi Carrion (1888-1973) va donar una conferència al Foment del Teatre Català (8-I-1916) amb el títol «El moment actual del teatre català. Conceptes», que va ser publicada a *El Teatre Català* (del núm. 203, 15-I-1916, al 207, 12-II-1916). En sintonia amb l'actitud adoptada per la revista, Carrion assenyala una sèrie de factors que havien allunyat i desorientat el «nostre públic» en els últims anys: la «febre» per veure teatre en llengua espanyola (amb especial referència a la sarsuela) i el decantament cap a uns productes de consum cultural com el cinema, el teatre de vodevil, els cafès concerts i l'esport (futbol), «mentres el teatre català, no té sostre per a soplujar-se i no troba qui el vulgui escoltar». Carrion, un dramaturg en una situació d'atur forçós en aquells moments, tenia clar que el «poble que no sent el valor de la seva pròpia dignitat, no és poble, perquè no té dret a l'existència».

mentre siguin nobles i honrades, defalleixin o s'errin, que ell deu ésser el qui ha de marcar una orientació. I no volen dir aquestes paraules, que els autors deguin abandonar els seus drets i subjectar-se al gust anònim: aquests deuen imposar i els altres acceptar o no. Mes sempre noblement, amb entusiasme, sinó per l'obra del moment per tot lo que aquesta representa en la vida del poble i de la raça.

Moltes i diverses causes han ajudat a la desviació del nostre públic i això ha contribuït a que els mateixos autors no poguessin especialitzar-se i depurar-se en el seu treball, provant tots els genres, des de la Tragèdia, fins la comèdia insubstancial i el vaudeville pornogràfic. Mes la gent que anys enrere omplia les sales de teatre, s'ha dispersat, atret per el primer espectacle, banal i sense solta, en el que s'han deixat caurer sense veure que era un parany, per a atrapar incautes. Aixís com un temps portat d'un excessiu patriotisme va fer en un moment geni del qui sols temptejava, i amb una nit aixecà un home fins als núvols per a abandonar-lo uns anys després; aixís mateix avui dia defuig de tota mena de compromís, i creient-se potser enganyat no rendeix quan se'l crida a judici. I no veu que el que va enganyar-se va ser ell mateix i a ningú pot donar-li culpes que no té i que solsa-ment són d'ell.

Mes, referim-nos més cenyidament a la qüestió nostra. Ara, els factors que intervenen per a allunyar i desorientar a la nostra gent catalana, deixant de banda la qüestió espiritual, són diferents i ben estranys.

Entre ells hi contarem aquesta febre que hi ha a casa nostra per a veurer teatre en castellà.

És un abús intolerable, més per ara no hi ha pas remei.

Pot fer-se i fins bo, que es faci castellà ací a Barcelona, mes tot lo més deuria donar-se-li una importància com la que té una tournée qualsevol de companyies estrangeres. Mes ací, la nostra gent que al matí, acudeix al míting o a la manifestació catalana, no sent empatx al vespre d'anar-se'n a veure genre xic, o d'esgargamellar-se a la tarda contra un torero, en qualsevol de les innumerables places que a Barcelona hi ha per vergonya nostra.

Després, anys enrerere, deu, no més, Catalunya tenia una joventut entusiasta que es barallava al carrer defensant els seus ideals, i omplia tots els llocs on se verificava, qualsevulga manifestació de l'ànima catalana. Avui, la nostra joventut, i és vergonyós el dir-ho, sols sap de cupletistes, bordells i toreros, pegar puntades de peu a una pilota, d'omplir els cines foscos i propicis als jocs de mans i de llegir, com a literatura catalana el *Papitu*. I no és que jo vulgui que aquesta joventut sigui ascètica, tota plena de traves. Lo pitjor per a un home és renegar o oblidar-se de la seva virilitat. Mes entre els degenerats i els místics prefereixo als segons.

172

Pel teatre, per Catalunya, jo voldria una joventut, ja que en ella, és tota l'esperança que allunyant-se d'aquest terrible tant-se-me'n-dóna que la domina, es mogués a l'impuls d'un superior anhel, diferenciant-se d'aquells que creuen que no tenen que fer altra cosa que vegetar, matant el temps i divertint-se grollerament, negant-se a recordar que no sols de pa viu l'home i que hi han ideals (com el teatre un d'ells), representació de l'ànima nacional als qui tots ens devem, si sentim el valor de la pròpia consciència i la dignitat de tots els deures patriòtics. No és vergonyós que mentres el teatre català, no té sostre per a soplujar-se i no troba qui el vulgui escoltar, vessin els cafès concerts i teatres de vaudevill o de sarsuela estúpida a la madrilenya?

Doncs aquesta vergonya cal llençar-la a la cara de tot el poble de Catalunya, perquè se n'adoni de la taca immunda. I si aixís no ho fa, pitjor per ell. Que el poble que no sent el valor de la seva pròpia dignitat, no és poble, perquè no té dret a l'existència.

Ens hem descuidat de nosaltres mateixos i encara ens sembla que tenim dret a planyèns. Veritablement, no. El públic ha oblidat que tota la seva renovació espiritual, la deu als poetes i als dramaturgs catalans i que les veus d'ells va despertar-lo i la seva mà va ser prou poderosa, per a sostindre'l en el salt formidable que degué fer per a lligar els gloriosos temps de l'edat mitjana, amb els insegurs d'avui. I ara s'adorm en un plàcid lleure, pensant que ja ha fet prou. Si amb això s'accontenta té un ideal ben migrat. Mes no ho volem creure, no ho podem creure. L'ànima immortal de nostra raça tornarà a des-

pertar i serem lo que hem de ser. Veritat és que ens trobem en plena joventut, mes ai de nosaltres, si la malgastem! Serem com aquelles dones vicioses que als trenta anys són velles, pansides i repugnants per l'oblit que varen tenir de si mateixes. I quan se vol ser un poble, una nació, és que s'aspira a ser immortal, i llavors cal conservar una eterna joventut. Cuidem-nos doncs i respectem-nos, que aixís potser assolirem nostre desig.

Francisco Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona: Minerva [1917], p. 393-403 (fragment)²⁴²

174

El teatro catalán no ha sido jamás un espectáculo grato a las clases aristocráticas ni a nuestra burguesía elegante y banal. En el pueblo y en la menestralía ha reclutado siempre sus devotos más adictos y entusiastas, pero ha habido un momento también en que el arte dramático no ha respondido a los deseos de las multitudes. Una antinomia de gustos y aficiones se alzó como barrera entre el público y los artistas y mientras se discute si la frialdad de relaciones entre los dos elementos principales que constituyen el teatro, se debe a que el arte dramático se ha producido en forma superior a la comprensión general del espectador o bien si éste goza de una mayor y aventajada cultura sobre el dramaturgo y el comediante, nosotros intentaremos completar nuestras observaciones, con una impresión breve y sucinta de las circunstancias de carácter artístico y económico que pueden haber contribuido a agudizar el mal.

242. A *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Francesc Curet ofereix la primera valoració de conjunt del teatre català al llarg de la història amb un especial relleu al vuitcentista i a la producció modernista. Les pàgines finals del seu estudi, que hem incorporat a la nostra antologia, incidien una vegada més en la tipologia social del públic de l'escena professional barcelonina, especialment en relació amb el teatre en llengua catalana, i en els dèficits que arrossegava el teatre català: manca d'un empresari «culto, intel·ligent, conecor de los asuntos escénicos y de la psicología del público, que tenga tacto y sepa distinguir»; manca de preparació dels intèrprets; pobresa de mitjans en la presentació escènica; necessitat d'un director d'escena; desig que el teatre català pugui presentar a un públic al màxim de diversificat (i no circumscrit a un local) una oferta àmplia de propostes teatrals. Tanmateix, com es pot assolir un estat ideal per a l'escena catalana, si no es disposava ni d'un local per acollir l'art dramàtic indígena! Vet aquí la qüestió que plantejava Curet, justament quan el teatre català era a punt d'iniciar l'aventura empresarial d'Evarist Fàbregas amb Josep Canals al Teatre Romea, la més estable en el primer terç del segle xx.

¿A quién corresponde la responsabilidad; al público que se resiste a asistir con asiduidad a las representaciones catalanas y cuando lo hace paga mal o a las empresas y elementos artísticos que con sus mezquindades, errores y falta de respeto han aburrido y alejado de los teatros catalanes las grandes masas de espectadores?

Un crítico decía respecto a las empresas del teatro catalán: «Por pecados de la empresa, los autores no dan obras, se acaban los buenos actores y el público, que todavía conserva algún apego a las tradiciones de aquel teatro (el Romea), lo abandona ya harto de vulgaridades y disparates. Quien se yergue entre tanta ruina, satisfecho por haber sobrevivido el cataclismo, es el empresario. Quédale todavía como material explotable cierta parte del público, yacimiento perenne e inmovible de treinta años de espectáculos, grupo apreciable de obreros y *botiguers*, que sienten cariño por las paredes, el techo y los sillones y los palcos y aún más especialmente por los actores de aquel teatro y no dan gran importancia a la índole y mérito de las obras. El industrial venció al literato y rebosó su carro de trofeos con los últimos despojos del buen gusto...».

175

Sobre el mismo tema, pero refiriéndose especialmente a las interpretaciones, escribía otro cronista teatral: «No se comprendería tampoco que el público catalán huya casi de los teatros en que se representan comedias catalanas y llene otros, en cambio, donde pasa tan tranquila una noche entera oyendo insulseces o riendo a carcajada limpia chistes groseros, ajenos a la verdadera gracia. Y es que en los catalanes no encuentran casi nunca, o nunca, ese placer que una interpretación de las obras equilibrada y justa hace sentir al espectador; y es natural, el espectador se cansa, protesta un día... y al siguiente abandona el teatro, porque a todos sulfura, con plena conciencia en unos, en otros inconcientemente, ver, representar comedias como lo hacen nuestros actores».

Y esto se decía veinte años atrás, en una época de relativa prosperidad para nuestro teatro. Hemos creído oportuno traer a colación las mentadas opiniones, tanto por la justicia que encierran como porque nos aclaran muchas cosas que a primera impresión nos parecían

inexplicables. Efectivamente, se hizo todo lo posible, como propósito preconcebido, para fastidiar al público y obligarle a sentir malquerencia por el teatro catalán. De aquellas culpas viene que muchos generosos y loables intentos, de gran interés artístico y manifestaciones de carácter cultural y patriótico hayan fracasado, porque la gente teme ser llamada nuevamente a engaño y si alguna vez parece responder a la apelación de los bien intencionados, la fatalidad y los vicios ya inveterados en nuestra escena, destruyen en un momento la ilusión de una necesaria enmienda.

176

El teatro catalán espera todavía su empresario, hombre idealista, culto, inteligente, concedor de los asuntos escénicos y de la psicología del público, que tenga tacto y sepa distinguir. Que sea, sobre todo, hombre de negocios, pues la explotación del teatro es una empresa mercantil como cualquier otra, pero en el bien entendido de que la defensa de sus intereses ha de armonizar con la dignidad artística y el respeto que se debe a una institución que tanta influencia ejerce en la cultura.

Los actores han contribuido, asimismo, en gran parte, a la desmoralización de nuestro teatro. Poseyendo una intuición admirable y unas sorprendentes dotes de asimilación, que bien cultivadas les convertirían en artistas ejemplares, se han hecho, en general, insostenibles por su espíritu rutinario, temperamento díscolo e indisciplinado y horror al estudio y a la adquisición de conocimientos que completen su escasa preparación cultural.

Se ha alabado excesivamente el hecho de que nuestros comediantes pongan una obra en escena con pocos ensayos y que algunos reciten su papel con sólo haberlo leído un par de veces, pero a la postre todos somos víctimas de tales prodigios. El elemento predominante en las representaciones catalanas no lo es el primer actor que muchas veces no sabe mandar ni los corifeos que no quieren o no han aprendido a obedecer; la verdadera voz cantante es la del consueta que se desgañita a gritos, enterando al público de lo que después recitan los cómicos, fija la mirada en la comedia salvadora. No hay que hablar siquiera de la pobreza y mal gusto en la elección de la indumentaria

y la manera poco distinguida y embarazada en el porte y en el gesto, lo cual ha hecho hasta ahora casi imposible la aclimatación de la comedia moderna en nuestra escena. Habrán excepciones honrosas, existen afortunadamente y no las citamos para no herir la susceptibilidad de nadie; pero lo estimable en una representación teatral es el conjunto armónico de todas sus partes y estos casos aislados, más que agradar desconciertan y contrastan de un modo lamentable, como una voz bien timbrada y de una esmerada escuela, pierde todo su mérito y valor en la algarabía de un coro desafinado.

Y cuidado que con nuestros actores contemporáneos podría formarse una compañía notabilísima, tanto como la de cualquier otro teatro, si hubiera alguien con arrestos bastantes para disciplinar estas fuerzas rebeldes e indómitas como existen en nuestro retablo escénico, encauzando y dando adecuada educación a la aptitud de cada cual e infundiéndoles, sobre todo, a la idea de que deben estudiar, vivir con el mundo, romper el círculo vicioso de su rutina y apartamiento de la sociedad y convencerles de que la condición de primer actor no la dan el mando, las letras grandes del cartel, la extensión de los papeles, y el carácter simpático o principal del personaje, sino el acierto en hacer llegar al público, en forma emotiva, artística y convincente, las creaciones del dramaturgo en la mayor diversidad de tipos y situaciones.

En cuanto a los autores poca cosa más hemos de añadir a lo descrito en el transcurso de esta obra. Ellos han sido las principales víctimas propiciatorias de empresarios y pésimas interpretaciones. No puede acusársele de otra cosa que de no haber convivido con el pueblo, de no haber tenido el acierto de identificarse con el espíritu del público, estudiando sus gustos y necesidades y compaginado el valor artístico, la dignidad literaria y la habilidad técnica con el interés, la emoción y la amenidad. Al público de ahora, no puede tratársele como al de treinta años atrás, ni tampoco como al de otros países. La fisonomía y la mentalidad del pueblo de Barcelona han cambiado sensiblemente por la evolución de los tiempos, las influencias recibidas de fuera y las grandes e impetuosas corrientes emigratorias que

han venido a parar a nuestro país. El problema es de adaptación al ambiente y de encontrar nuevamente el punto de contacto del dramaturgo con el pueblo. No basta con contentar a la clientela adicta, a los centenares de abnegados que asisten al teatro catalán más por patriotismo que por gusto y fiar en la concurrencia eventual de los que tienen la sala de espectáculos por curiosidad o atraídos por el renombre de una obra que haya caído en gracia.

Precisa ganar para el teatro catalán la masa enorme de ciudadanos que llena los coliseos castellanos, y goza con el *vaudeville*, la comedia ligera, el melodrama truculento y la zarzuela vistosa y entretenida. Existe para ello un problema de difícil solución, independiente de la buena voluntad y del acierto de los autores; el que por ahora solo tengan vitalidad, y aun desmedrada y expuesta al fracaso, uno o dos teatros catalanes. La expansión cultural, las diversas y contradictorias modalidades de nuestro público y hasta las diferentes condiciones sociales y de educación, imponen la existencia de varios teatros de carácter, género y repertorio especiales. Medio siglo atrás bastaba un solo teatro, el Romea, para satisfacer todos los gustos, pero ahora no. Cada género o especialidad teatral, tiene su público, su concurrencia característica y bien determinada. Pretender que en un teatro único, con una sola compañía, se contente a todos, es la manera de no agradar a nadie. Componer un plan de campaña en el que figuren el drama rural y pintoresco, de nuestras tradiciones teatrales, la comedia selecta y delicada, el melodrama populachero, el *vaudeville* picante y malicioso, las representaciones clásicas y las obras ideológicas o de tesis, es una aberración, una olla podrida indigesta, algo híbrido y abigarrado, antiartístico y sin finalidad social alguna.

¿Pero como vamos a amplificar la esfera de acción del teatro catalán, atendiendo a todas las preferencias, si apenas contamos con una casa que albergue a nuestro maltrecho y vapuleado arte dramático, digno de mejor suerte y de mayor respeto?

Inmediatamente se plantea la cuestión económica que como siempre es el eje de todos los conflictos y problemas. El público de

teatro catalán paga las localidades a precios irrisorios, míseros, que si en los tiempos de Pitarra bastaban para cubrir los gastos de una compañía que cobraba jornales de peón caminero, ahora son enormemente desproporcionados con los sueldos que alcanzan los actores, y los cuantiosos desembolsos a que obliga el complicado servicio de un teatro moderno.

Por esta causa, no se establecen comedias serias, sólidamente constituidas, los actores desertan y hacen bien, atraídos por ganancias fabulosas y los autores deben resignarse a percibir emolumentos de oficial quinto de negociado.

No obstante, es cuestión de vital interés, de dignidad nacional, de decoro, procurar establecer bases sólidas para que cuando menos, el Teatro Catalán tenga casa propia, que cobije permanentemente y con holgura a nuestra Dramática para que jamás pueda dudarse de la firmeza de nuestras convicciones ni del valor positivo de nuestra cultura.

Quando todos nos dimos cuenta de que la situación triste y precaria del teatro catalán era un grave mal y nos avergonzaba a los ojos forasteros, al propio tiempo que quedaba interrumpida una gloriosa tradición y dejábamos a nuestro pueblo sin el levado cultural que necesita para nutrir su espíritu, comenzaron a sonar voces de alerta y los hasta entonces indiferentes se preocuparon de estudiar y proponer medios para que el Teatro Catalán se redimiera de su sopor y no fuese un elemento discordante con la prosperidad de gran número de instituciones culturales nacidas al calor del resurgimiento de Cataluña como pueblo consciente, reintegrado a su vida civil.

Nos hallamos en momentos de favorable reacción. Se han hecho detenidos estudios para erigir, con el apoyo de las corporaciones oficiales, el Palacio de la Dramática Catalana, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona subvencionan una «Escola Catalana d'Art Dramàtic», susceptible de mayor desarrollo y de fructíferos resultados, cuando el teatro catalán funcione constantemente con carácter orgánico y de acuerdo con las modernas exigencias del arte teatral. El pueblo comienza a hacerse cargo de que también es acto de elevado

patriotismo proteger una manifestación artística a la que tanto debe el nacionalismo. Durante seis años una Revista dedicada a enaltecer el Arte Dramático Catalán, *El Teatre Català* (1912-1917) ha defendido con vehemencia la causa de la restauración de nuestro teatro y han proseguido la noble cruzada entidades como la «Associació Catalana d'Art Dramàtic», el «Foment del Teatre Català» y el «Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria».

Inmediatamente, después de los clamores entusiastas y de fiebre proyectista han venido realidades, con el encauzamiento, acaso, del teatro catalán. El Teatro Romea, cuna del arte dramático de Cataluña, ha sido liberado de la servidumbre a la escena castellana, gracias a la abnegación y patriotismo de Evaristo Fábregas, raro ejemplo de desprendimiento en aras de una obra artística y cultural. En el coliseo Novedades, Enrique Borrás, el primero de nuestros actores, se restituye a la escena catalana. ¿Se conseguirá dominar la situación y establecer a base firme el Teatro Catalán, para que sea honra y motivo de orgullo para nuestro país? No queremos hacer vaticinio. ¡Hablen los hechos y ojalá haya llegado la hora propicia para la dignificación y solidez del Teatro Catalán, abierto al pensamiento y a la inteligencia de las generaciones venideras!

Sólo diremos que el Teatro no muere jamás mientras haya un pueblo viril, no resignado a las fatalidades históricas, que marche obstinadamente a la conquista de su ideal. Si el arte dramático decae es que la patria está en un trance peligroso; cuando el teatro florece, la nación es fuerte y su cultura se halla en período álgido. Procuremos no dar a nuestros hijos la sensación de que somos incapaces de continuar dignamente la historia de Cataluña.

Prudenci Bertrana, «El Teatre. Invasió de companyies madrilenyes. – La buidor del teatre castellà. – El suau provincianisme del públic barceloní. – Influència nul·la de la crítica catalana», *Revista de Catalunya*, 1, juliol de 1924, p. 92-95 (fragment)²⁴³

La tristesa que ens produeix la dolça actitud provinciana dels nostres conciutadans envers les obres i els autors importants, tampoc pot ésser objecte d'aquesta crònica.

Amb la mateixa aflicció ens arriba el consol. No ens engresquen els èxits del teatre castellà. Si haguéssim tingut el do d'ubiquïtat hauríem pogut assistir a dues o tres estrenes alhora, car les empreses sols refrescant el cartell arriben a fer suportable la xardor de les sales.

Amb aquests procediments se'ns ha exhibit tot l'equipatge intel·lectual confiat a cada companyia. Hem gustat del bo i millor i podem parlar amb coneixement de causa. La impressió que ens ha produït el conjunt és la d'un teatre insubstancial, barroer, tristament jocós.

Llevat d'alguns autors de consciència, els altres estiren la corda gruixuda de la facècia per extreure del pou rialles i moneda.

243. Prudenci Bertrana (1867-1941), que va exercir la crítica teatral a *Revista de Catalunya* (1927-1936) i a *La Veu de Catalunya* (1927-1936), va mostrar un interès especial per la situació específica del teatre espanyol en totes les seves manifestacions. En aquest cas, l'objecte de la seva crítica va ser la representació d'una sèrie d'autors espanyols propers a la tradició del sàinet, que contrastaven amb la d'altres –germans Quintero, Martínez Sierra, Marquina i Serrano Anguita. Com valoraran altres crítics, la presència de les companyies de teatre espanyol a Barcelona permetia apreciar dos aspectes de què estava necessitat el teatre català: companyies professionals de prestigi i diferenciades segons el repertori que oferien –còmic, comèdia de costums i alta comèdia–, una proposta àmplia de manifestacions literàries del gènere còmic més estripat –l'astracanada– al més elevat, el representat per l'alta comèdia, «que perduren com no poden perdurar les nostres, la qual cosa permet als intèrprets un estudi seriós i una compenetració perfecta amb els tipus i les situacions».

En Muñoz Seca, amb no importa quin col·laborador, va al davant. La broma d'En Muñoz Seca i del seu comanditari de torn, el mateix es basa en un fet macabre que en les tribulacions llastimoses d'uns miserables. *Su desconsolada esposa* i *Bartolo tiene una flauta* en són exemple, exemple d'un grotesc cruel, tot malabarístic i gens intencionat ni subtil. No obstant, la personalitat de l'autor, el seu cinisme sincer, calcat en aquestes dues obres, les posen damunt de *Los chatos*, estrenada darrerament per la companyia Alba-Bonafè a Novetats i escrita amb certes pretensions en col·laboració amb el senyor Pèrez Fernández. No hi ha manera de tolerar el senyor Muñoz Seca quan es disfressa d'home seriós o tràgic. *La dichosa honradez*, firmada per l'Arniches i un altre senyor que no recordem –la complicitat del qual, en definitiva, no és tan greu que mereixi premi ni càstig–, és també una obra banal i enfarfegada, però amb acudits més saborosos i dignes. L'Arniches dels grans encerts de saineter no s'hi albira pas en la tal producció, molt ben interpretada per En Valerià Leon i Maria Mayor, al Goya.

A l'ombra d'aquestes produccions han fet la viu-viu algunes comedietes insípides, entre les quals n'hi ha dues d'Honori Maura i una de Felip Sassone, totes tres ajustades al temperament i a la gentil entremaliadura de la senyora Bàrcena, la qual les ha salvades de la indiferència de l'espectador.

De manera que les obres característiques, els caps de brot de l'hort castellà, els grans èxits confirmats en cent i més vetllades pel públic madrileny, són les que acabem de dir. Des d'ara tenim la base fonamental on assentar un judici de conjunt.

El teatre castellà, seguint per aquesta ruta, se'n va als llims, per no dir al bordell. És un teatre de *juerga* trista, d'un tipisme ombrívol i degenerat, dintre el qual la *manzanilla* i el *peleón*, el *chulo* i el *tore-ro*, el cessant i la femella brava, l'embriac i la donzella cursi resulten imprescindibles.

No envegem aquests elements escènics; però si almenys es moguessin a so d'alguna cosa, si no fossin botzines de gramòfon al servei d'un plaga desaprensiu, si els tractessin compassivament i amb rubor patriòtic, tanmateix no esdevindrien tan enutjosos.

Aquests saineters responsables d'una tal màcula artística, semblen insensibles al bé i al mal. Són només col·leccionistes d'acudits, i observen la vida a través de llur dèria, i la mistifiquen i la reformen amb el cor sec i la consciència morta.

Tantes han estat les farses que hem hagut de suportar aquesta temporada, construïdes amb aquesta impertèrrita buidor, que les hem oblidades amb alegria.

Cal fer algunes excepcions. Els germans Quintero ens han ofert una obreta en un acte, *Vámonos*, molt ben observada i finament irònica, molt superior a *Mi hermano y yo*, que sembla escrita sense ganes. També En Martínez Sierra ha encertat en *Cada uno y su vida*, d'una amable transcendència i ben dialogada. *Cuando florecen los rosales* i *Una noche en Venecia*, d'En Marquina, mereixen tots els respectes. Potser la primera, escrita en prosa, no arribi a produir una gran sensació, ni la segona, escrita en vers, afegeixi un borrall de glòria al poeta de *El pavo real*; però són obres amb un segell de noblesa que les situa en lloc preferent.

El celoso extremeño, de Serrano Anguita, té un primer acte quasi impecable, i encara que després decaigui, cal no deixar-lo en el pilot. És possible que haguem comès algun pecat d'omissió. En últim cas, ni les nostres apreciacions ni les de tota la premsa de Barcelona comouen poc ni molt els autors. És l'opinió de Madrid la que els afecta, i són els balanços i les liquidacions trimestrals el que els enorgulleix o els aclapara. Llur prosàpia de cortesans els fa insensibles al criteri d'un crític província.

Per acabar hem de fer justícia als actors castellans, volem dir als que actuen en castellà. Llurs interpretacions són acurades i vives, i presenten les obres amb tota propietat i àdhuc amb riquesa. En això darrer, la companyia d'En Martínez Sierra sobresurt, com la que acabdilla En Valerià Leon, en l'obtenció de conjunts arrodonits i homogenis. El favor del públic l'han assolit Josefina Díaz d'Artigas i Catalina Bàrcena, la primera per la seva incomparable dolcesa que atrau i es fa simpàtica de tothom, i la segona per la seva ductilitat d'actriu especialitzada en ingenuïtats i picardies.

L'actuació de Simó Raso, Maria Mayor, Irene Alba, Leocàdia Alba, Eloisa Muro, junt amb els ja esmentats anteriorment i algun altre, deixarà un bon record entre el públic barceloní.

Tinguem present que en l'escena castellana les obres perduren com no poden perdurar les nostres, la qual cosa permet als intèrprets un estudi seriós i una compenetració perfecta amb els tipus i les situacions. Això sigui dit en honor dels artistes del teatre català, escarrassats, atrotinats i mal compresos.

Myself [Carles Soldevila], «El que vol la *élite* –posat que n’hi hagi», *D’Ací i d’Allà*, 126, juny de 1928, p. 185²⁴⁴

La darrera companyia francesa que ha passat per Barcelona ens ha donat representacions més que discretes: Monsieur Baur és, probablement, l’actor francès més complet que durant aquests darrers anys ha aparegut en els nostres escenaris. Les obres eren modernes i fins moderníssimes, puix que alguna no tenia ni un any d’edat, però no ajudaven a formar una gran idea de la dramàtica francesa, que, tanmateix, compta amb uns quants autors de primer ordre. No aspirem pas a fer la crítica d’aquestes obres; els nostres diaris l’han feta ja amb una oportunitat que nosaltres, a un mes de distància, no podem ambicionar... La perspectiva, filla de la distància, té, però, els seus avantatges. Mirem d’aprofitar-los.

Totes les obres que ens ha donat la parella Baur-Pascal eren francament fluïxes. *Jazz*, de Pagnol; *Monsieur et Madame Un Tel*, d’Amiel;

185

244. Carles Soldevila (1892-1967) va dur a terme una tasca notable de cultura-lització i catalanització entre els sectors de la burgesia barcelonina en diverses publicacions periòdiques, entre les quals *D’Ací i d’Allà*. Una de les seves preocupacions essencials era la de poder comptar amb un grup selecte que, recollint l’experiència del Teatre Íntim, assumís com a pròpies les propostes més modernes i/o arriscades des del punt de vista artístic de la dramaturgia estrangera, especialment. Soldevila no s’enganyava, però, sobre la realitat social i els interessos d’un públic potencial que es deixava seduir pel Grand Guignol i per la companyia Robinne-Alexander o pels *deshabillés* de Vera Sergine, però que no omplia més de «mitja sala» de les representacions de teatre de bulevard, disfressades d’avantguarda, de la companyia d’Henry Baur. Amb tot, aquest sector de públic, que comptava en el si de la societat barcelonina, acceptava de grat la «corda cínica» d’uns textos que no acceptaria si s’haguessin representat en català o en espanyol. Soldevila es planyia d’allò que ell mateix patia com a autor: l’acomodació a la realitat del públic que manté el negoci, perquè tampoc no hi ha cap garantia de continuïtat en aquest sector escollit, és possible que si s’oferís una obra autòctona d’aquestes característiques amb intèrprets catalans, l’elit ni tan sols acudiria a veure-ho.

Le greluchon delicat, de Natanson, el joveníssim autor jueu; *Vient de paraître*, de l'afortunat autor de *La Prisonnière*, no han revelat cap meravella al públic barceloní. Val a dir que aquest públic, que havia omplert la sala de Novetats per presenciar l'actuació menys que mediocre del *Grand Guignol*, que no deixa d'aclamar cada temporada la parella Robinne-Alexander i que s'encanta davant els *deshabillés* de l'extraprima Vera Sergine, ha fet el desmenjat davant el senyor Harry Baur i la seva tropa. Per què? No ho sabrem mai. La llei de les atraccions i de les repulsions teatrals és més difícil de descobrir que la quadratura del cercle.

186

En fi, si la mitja sala que ha assistit a la representació de les esmentades comèdies no s'ha entusiasmat, és evident que ha somrigut amb una complacència que les obres indígenes no aconsegueixen provocar sinó molt rarament. Les dames aristocràtiques que ocupaven llotges o butaques han trobat que allò era interessant, eixerit, espiritual. Els senyors que les acompanyaven han estat si fa no fa de llur parer. La crítica mateixa ha dit amb amabilitat les seves reserves... I en conjunt, l'atmosfera que es respirava als passadissos i al vestíbul durant els entreactes era no sols benèvola, sinó simpatitzant.

Heus ací la situació. Una *élite* social ens apareix més o menys enllaminada amb les petites invencions del teatre d'avantguarda, assimilades pel teatre del *boulevard*; basta que un hom faci sortir una fantasma, com en *Jazz*, perquè la faula més vella aparegui rejoyenida. N'hi ha prou que hom plantegi un problema excepcional, a ús d'especialistes, com el de *Vient de paraître*, perquè aquest públic triat exclami: «Té, una cosa ben trobada!». La corda cínica, que ni en català, ni en castellà, no fóra tolerada, obté un bell succés així que vibra en llengua francesa...

Heus ací la situació. No fóra una situació greu, si aquestes dues-centes o tres-centes persones que reaccionen així davant les importacions parisines, no comptessin dins la nostra societat. Però, el fet és que compten. Són, amb més o menys títols, una *élite*. Llurs opinions no són encara prou eficaces per omplir un gran teatre, ni potser per omplir vuit dies de carrera un teatret com l'Eduard VII o l'Atelier de

París, però exerceixen dins l'economia dels nostres èxits o fracassos una influència notòria. L'ur simple abstenció dóna a les actuacions catalanes un segell característic...

L'autor dramàtic, no menys que el director d'una empresa teatral, es troba davant dos camins divergents. Si tendeixen a congraciar-se amb aquesta minoria més o menys intel·ligent i sensible, perden tot contacte amb el públic *bon jan* que apuntala el negoci... Si van a conquistar el sufragi d'aquesta *élite* més o menys autèntica, es condemnen, en la hipòtesi més favorable a tenir una nit brillant, seguida de nits cada vegada més tenebroses...

Això en la hipòtesi més favorable. Perquè també pot ocórrer –i fóra molt humà i molt català que ocorregués– que la mateixa invenció que importada de París fa somriure les boques més delicadament acarminades de la nostra *hige-life* [sic], servida com a producte autòcton i amb l'auxili dels nostres intèrprets, no aconseguís ni tan sols cridar l'atenció dels escollits.

E[duard]. Nicol, «Abans de començar», *Revista de Catalunya*, 62, octubre de 1930, p. 168-169²⁴⁵

Quan escrivim aquestes ratlles s'estan ultimant els preparatius d'inauguració de les quatre temporades de teatre català que tindrem aquest any. L'any passat eren sis, i ja veurem com aquesta disminució numèrica significa, en un cert sentit, un guany. Dos d'aquells sis teatres moriren asfixiats pel bilingüisme. Aquestes exclusions espontànies han portat com a conseqüència una més concreta especialització dels quatre teatres restants.

188

L'any passat, tot desitjant el major èxit als sis teatres, advocàvem ja per aquesta determinació de gèneres, que és un factor d'ordre essencial en l'organització del teatre. L'especialització situa els autors i contribueix a formar els actors i orientar el públic, tant com la crítica mateixa pugui fer-ho.

Actualment, tenim dos teatres de Paral·lel (Espanyol i Talia) i dos de centre (Romea i Novetats). Els dos primers cultiven el vodevil,

245. L'article d'Eduard Nicol (1907-1990) demostra com, tot i la radiografia de l'escena professional barcelonina, amb quatre teatres dedicats regularment al teatre en llengua catalana, el públic se sentia més atret pel teatre espanyol «perquè creu trobar-hi un ambient més distingit i perquè hi troba realment més varietats d'obres i d'actors». Des d'aquest punt de vista, cal remarcar el Premi *Mirador* de teatre català, destinat a guardonar la millor peça de teatre català representada d'octubre de 1928 al març de 1929, que atorgava 2.000 pessetes a l'autor de l'obra. La votació es va fer als tres teatres que havien programat en català –Novetats, Espanyol i Romea– en les funcions de dissabte 23 i diumenge 24 de març de 1929. Es van recollir 3.272 butlletes. Van ser votades un total de vint-i-una obres. La guanyadora va ser *La florista de la Rambla*, d'Alfons Roure (849 vots) seguida per *Les llàgrimes d'Angelina*, de Josep M. de Sagarra (781 vots), *Qui no és amb mi...*, de Ramon Vinyes (321 vots), i *Els fills*, de Millàs-Raurell (233 vots). Vegeu els resultats: [s.s.], «Resultat del premi *Mirador*», 9, 28-III-1929, p. 1. Mig any abans de la proclamació de la II República, Nicol insistia un i altre cop en la diferència essencial entre les característiques de les produccions teatrals en llengua catalana i les realitzades en llengua espanyola. Una diferència que continuà vigent durant l'etapa republicana.

cadascun amb un matís diferent, però tots dos amb un públic assidu nombrós. A l'Espanyol hi ha una figura interessant: en Josep Santpere, que continua essent un gran actor a desgrat de la poca responsabilitat que li imposen el gènere i el públic amb què tracta.

Al Romea, que continuarà alternant els autors de casa amb les traduccions d'obres estrangeres, especialment de llengua anglesa, hi ha dues figures importants: la parella Maria Vila-Pius Daví, que són dos actors notables, molt ben compenetrats, alhora disciplinats i disciplinadors.

El Novetats continuarà essent el teatre conservador i prestigiós de sempre. La companyia que hi actua és prou coneguda perquè calgui dir que hi abunden les figures de relleu: Morera, Fornés, Gimbernat, Aimeric, Torrents, etc. Aquest any, a més, compten amb nous elements: Marta Fàbregues, i un jove, en Soler. És el conjunt que ofereix –imparcialment– més garanties de competència artística.

Al costat d'aquestes companyies regulars tenim l'Associació de Teatre Selecte, que de tant en tant ens donarà a conèixer alguna novetat, i altres companyies –com la que dirigeix en Lluelles, que farà una llarga temporada a Tarragona– que completen el nostre panorama teatral i li donen una apariència de normalitat, d'organització. Però la realitat és una altra.

La veritat és que el nostre públic es troba, en l'aspecte teatral, en un nivell de preparació inferior al que li podem assignar en altres aspectes artístics –musical, literari. Els nostres autors tenen –en general– una educació intel·lectual i social deficient. Els nostres autors rarament assoleixen el to i la qualitat exigibles. Els crítics... Però no m'escau a mi, ara, de parlar dels crítics, a favor ni en contra.

Al fons de tot això –un fons que es revela diàfanament– hi ha una qüestió de qualitat. La causa? A casa nostra tot és massa petit, i a més, tot es troba encara en període d'elaboració. El públic va a veure teatre castellà i no tria pas entre les companyies bones i les mediocres, les obres bones i les inacceptables. Hi va perquè creu trobar-hi un ambient més distingit i perquè hi troba realment més varietat d'obres i d'actors. Si Catalunya fos un país gran, els repertoris serien més

variats, no hi hauria com ara tants actors notables sense plaça en les nostres companyies, els repartiments serien més variats, i això permetria als actors de treballar menys i cultivar-se més, i les *tournées* oferirien una base econòmica als autors i als empresaris. Aleshores, potser els crítics serien també especialitzats i competents.

I veus ací com arribem a la mateixa conclusió de Carles Soldevila: el que calen són diners. Però diners d'una manera general; no s'entengui que una fortuna privada o diferents fortunes poden resoldre el problema. Ja fóra resolt; però el problema és prou complex i sobrepassa les possibilitats privades.

190

Amb tot, no cal dir com són profitoses les iniciatives com la que han tingut uns senyors –anònims, per ara– de construir un teatre català luxós i confortable. D'altres iniciatives podrien suggerir-se, tan viables com aquesta, i que anirien millorant sectors del nostre món teatral. Però ja entrem en el terreny de les solucions.

Solucions? Això exigiria espai, i ja ens hem hagut de limitar per a dir els quatre mots precedents. Poden oferir-se'n moltes, de solucions. Tantes com defectes poden trobar-se al funcionament de la nostra vida teatral. La solució general no existeix. El seu equivalent podria ésser la confiança i la bona voluntat per part de tothom. A desgrat de tot, el progrés del nostre teatre és cert. Una llei vital infal·lible el portarà al grau de maduresa que tots desitgem.

Anònim, «La crisi actual del teatre català»,
La Nau, 21-I-1931²⁴⁶

Aquests darrers s'ha parlat, amb molta insistència, de la crisi que travessa el teatre català. Per tal d'orientar els nostres lectors, en aquest sentit hem adreçat a les figures més representatives de la nostra escena –autors, actors i empresaris– les dues preguntes següents:

I –Què opineu de la crisi actual del teatre català?

II –Què creieu que caldria fer per a resoldre-la?

191

Heu-vos ací les primeres respostes rebudes:

Josep Canals

I –Que no existeix, o bé que si existeix no és mal d'avui; ha existit sempre. M'explicaré: Per la meua part i com a bon català desitjaria, per al nostre teatre, un nivell cultural semblant al dels millors teatres del món i una gran prosperitat artística i econòmica. Però això no

246. Josep Canals (1886-1935) va ser l'empresari que més es va esforçar per regularitzar l'escena catalana d'entreguerres. Va començar a col·laborar amb l'empresa d'Evarist Fàbregas al Teatre Romea (temporada 1917-1918), posteriorment va passar al Teatre Novetats (temporada 1926-1927) fins al gener de 1932 quan va abandonar el negoci per motius essencialment econòmics, tal com explicava en una entrevista: «El públic que va al teatre –i ens referim al cas concret de la terra nostra– hauria de deixar de banda la seva negligència i procurar que el teatre català aconseguís el nivell artístic que com a poble mereixem. Poc a poc les nostres sales han quedat desertes. El teatre Novetats ha hagut de tancar les portes per absència de públic. Apressem-nos, però, a dir que l'absència era justificada, de la mateixa manera que seria justificada l'absència de públic al teatre Romea, si no són a temps a emprendre nous camins» (*El Teatre Català*, 4-III-1932, p. 1). En la entrevista de *La Nau* que es va realitzar un any abans del seu abandonament, Canals, tot i fer una valoració positiva de la situació del teatre català, no es podia estar d'assenyalar la difusió d'altres manifestacions atractives per al públic com el cinema i el futbol.

vol dir que reconegui que el nostre teatre català està en crisi. No ha tingut una vida més intensa en tots els seus aspectes.

Si parlem de la part econòmica, solament puc dir que fa catorze anys que actuo fent exclusivament català, que totes les despeses que produeix l'actuació del meu teatre surten únicament dels diners que entren per la guixeta.

Això vol dir que econòmicament tenim vida pròpia, malgrat que avui aixecar el teló del meu teatre costa quinze mil pessetes setmanals. Ben diferent d'altres branques de la literatura i les arts nostrades, les quals han de menester de subvencions o auxilis particulars de bons patriotes per a poder sostenir-se.

192

He parlat, primer, de la part econòmica perquè la considero bàsica de tota empresa, encara que un teatre comptés amb mitja dotzena de Shakespeares o de Molières, ¿què en faria si econòmicament no pogués sostenir-se el negoci teatral?

Referent als comedians, puc assegurar-vos que són tan bons com els antics que avui recordem amb joia, amb l'avantatge a favor dels actuals que juguen el repertori vell amb la mateixa dignitat dels altres i el nou amb força perfecció, cosa que probablement no haurien fet els d'abans.

Autors, comèdies? No vull parlar-ne; solament sé que ara com abans s'estrenen obres interessants i que quan s'ensopega una obra que agrada, el públic acut en major nombre que quan hi ha al cartell una obra que solament passa. Exactament com abans i com sempre.

Resumint: crec que autors, comedians i públic tenen un nivell cultural superior al de la primera època del nostre teatre i que això fa que, malgrat potser les noves aficions demostrades pel públic (cinema, futbol, etcètera), aquest acut al teatre català en molt major nombre que en altre temps.

Tot això que no és teoria, sinó experiència, m'aferma en la convicció que no existeix la crisi de teatre català.

II –Des del moment que no crec en la crisi, aquesta pregunta queda contestada. Això no vol dir que tots plegats no fem tot el possible per

millorar i eixamplar la vida del teatre català i una de les coses que cal fer és no plorar ni lamentar-se constantment –puix que com hem dit no hi ha el per què– davant les manifestacions del nostre teatre.

Els plors i les lamentacions són signes de decadència i de mort, i la vida del teatre català deu cercar-se, com a arreu, en el seu desenvolupament a to amb la realitat i la vida general del país.

Sebastià Gasch, «Existeix un públic de music-hall?»,
Mirador, 149, 10-XII-1931, p. 5²⁴⁷

J. M. Planes deia en un dels darrers números de *Mirador*, a propòsit de *Tiana's Songs*: «Existeix a Barcelona un públic que només espera un espectacle de music-hall presentat amb bon gust i intel·ligència per a demostrar tota la seva simpatia». I afegia que aquest públic no troba l'empresari ni els autors que li donin el que demana.

Exacte. Tot això, fa temps que nosaltres no ens cansem de dir-ho i redir-ho. Aquest estiu, en plena temporada de *varietés*, hem tingut ocasió de dir-ho i repetir-ho, des de les pàgines d'un diari local. J. M. Planes ens forneix ara una magnífica avinentesa per a insistir. Insistim, doncs.

A Barcelona, existeix un públic àvid d'espectacles de music-hall. Un públic que omple constantment les sales que anuncien o revistes

194

247. Sebastià Gasch (1897-1980) va ser un dels crítics que més va insistir en els anys trenta en la necessitat de vertebrar un «music hall» català genuí, que recollís els antecedents sobretot de Ferran Bayés al Teatre Principal, amb la presència de figures com Maurice Chevalier i Mistinguett, i d'altres empresaris com Abelard Cots al Teatre Eldorado, Manuel Sugranyes en els locals del Paral·lel amb revistes d'èxit com *Kiss me*, amb llibret d'Amichatis i música del mestre Clarà. Els anys trenta, però, van modificar substancialment la situació amb la «invasió» de les companyies de revistes madrilenyes dels teatres Pavón i Martín, «que vénen a Barcelona cada estiu amb la interessada intenció de colonitzar-nos» (Sebastià Gasch, «Les revistes madrilenyes», *Mirador*, 181, 21-VII-1932). En termes semblants s'hi referia tres anys després Joan Tomàs: «De *Cri-Cri* a *Las Leandras*, de *Bric-à-brac* a *Las tentaciones*, de *Charivari* a *Los maridos de Lydia*. Aquest és el camí que hem fet. No em plau gens parlar de patriotisme. Però, per una vegada, deixeu-me confessar que, en el meu enyorament de les revistes del Principal Palace [Ferran Bayés], hi ha, potser, una raó patriòtica per damunt de totes» («A raig fet. Barcelona, capital de província», *Mirador*, 334, 11-VII-1935, p. 5). El mateix Joan Tomàs és autor d'una sèrie de quatre articles sobre «Possibilitat d'un music-hall», publicats a *Mirador* (números 280, 281, 282, 284, entre el 14-VI i el 12-VII-1934).

o *variétés*. Un públic, doncs, que, ben cultivat, esdevindria de fidelitat canina. I que produiria bons ingressos a tots aquells empresaris que es decidissin a oferir-li programes de qualitat. A un públic així, doncs, caldria mimar-lo, caldria afalagar-lo, caldria donar-li tot allò que demana.

Doncs bé: en comptes d'això, en comptes de procurar fomentar l'afició d'aquest públic i consolidar-la, el que han fet aquests senyors empresaris és desanimar-lo. I és donar-li music-hall a l'estiu. Només a l'estiu. Com si es tractés d'un gènere perfectament menyspreable, un gènere completament desnonat, al qual només s'ha de donar hospitalitat quan els teatres estan per llogar. Els nostres empresaris només conceben el music-hall com un recurs estival, que és tan digne de menyspreu com l'òpera barateta que ens serveixen a la canícula al Bosc o a les Arenes. I, no contents amb aquest olímpic menyspreu, només donen al públic el pitjor que troben per aquests mons de Déu, només li donen allò que únicament era contractat amb destins rurals. I així, magníficament inconscients, es dediquen a ensorrar un gènere que tants i tants diners els podria produir.

Els nostres empresaris ja donen excuses, ja. Excuses de mal pagador. Han sentit dir que el music-hall està en decadència. És un tòpic que fa anys que circula. Però se l'han cregut. No obstant, el music-hall no està en decadència. Fora d'ací prou que ho saben. Els crítics especialitzats que hi ha a l'estranger, les seccions fixes que dediquen els diaris estrangers a aquest gènere, demostren ben clarament que el music-hall, no tan sols no decau, sinó que cada dia té més acceptació. I és que el públic, cansat de la lentitud exasperant del teatre, cerca en altres llocs la velocitat, l'agilitat, la vida que necessita, que exigeix imperiosament. I per això va al camp d'esports. I per això va al cinema. I per això va al music-hall... El music-hall no està en decadència. Ni fora d'ací ni ací. A Barcelona menys que enlloc. I ho anem a demostrar.

Hem dit que els nostres empresaris només donen al públic music-hall a l'estiu. Doncs bé: malgrat aquests mals tractes, malgrat aquest menyspreu, malgrat tanta mediocritat, les sales que anuncien espectacles de music-hall s'omplen de gom a gom. No cal anar gaire lluny.

N'hi ha prou amb recordar els programes de music-hall que hem vist aquest estiu a Barcelona.

Doncs bé: en ple estiu, quan la gent prefereix l'Escullera o el Tibidabo als locals tancats, en ple estiu, malgrat la calor, malgrat la crisi teatral, totes aquestes sales aconseguiren plens imposants. Ara mateix: el Barcelona amb *Tiana's Songs* –malgrat les 16 pessetes butaca– s'omplí de gom a gom. Amb l'actuació d'Alady i Blanca Negri al Circ Barcelonès, el vell local del carrer de Montserrat ha conegut plens fantàstics, sense precedents. L'Edén s'omple cada nit... Els teatres, buits. Els cinemes, també. Però al sol anunci d'un programa de music-hall, el públic acut, amatent. El públic respon com un sol home. Si les sales s'omplen ara amb espectacles mediocres, fa rodar el cap de pensar les recaptas que farien els empresaris si oferissin espectacles de music-hall de primer ordre. I els nostres empresaris, què? Els nostres empresaris a la lluna.

En Bayés, fa uns deu anys, al Principal Palace, va fer una temporada de music-hall internacional que només fou apreciada per alguns intel·lectuals. En Bayés perdé diners. Car el públic d'aleshores estava encara terriblement podrit, terriblement intoxicat de teatre. Però en Bayés, avui, seria milionari. Car s'hauria adonat de la font d'ingressos que suposa avui un bon espectacle de music-hall. I en comptes de donar-nos, a l'estiu, les atraccions que fan les delícies, a l'hivern, del públic de dissabte i diumenge del Circ Barcelonès, ens hauria portat atraccions de fama mundial. Estiu i hivern. I En Bayés, avui, seria milionari. Però de Bayés n'hem perdut un. I no n'hem trobat cap més. Què hi farem! Pacència... Anem esperant.

Carles Capdevila, «Punts de vista. De teatre català»,
Mirador, 257, 4-I-1934, p. 5 i 8²⁴⁸

Catalunya hauria pogut tenir un teatre nacional, i, si literalment el té, socialment no l'ha tingut mai. Socialment el nostre teatre no ha passat de teatre dialectal. La condició de dialectal no ha impedit que algunes obres esdevinguessin del domini internacional. El teatre sicilià, posem per cas, ens en proporciona un exemple coetani al nostre teatre. *Cavalleria rusticana*, de Verga, ha estat traduïda a tots els idiomes europeus i ha servit de tema a una òpera famosa; malgrat d'això i de la difusió que han tingut altres obres, i de la curiositat que

197

248. En correspondència amb el que ja havia exposat en un altre article, «Als catalans els agrada de debò el teatre català» (*Mirador*, 163, 17-III-1932, p. 5), poc després del tancament de l'empresa de Josep Canals al Teatre Novetats, Carles Capdevila (1879-1937), en revisar la trajectòria del teatre català de 1865 ençà, arribava a la conclusió que el teatre no havia estat considerat mai pels catalans com una activitat artística o intel·lectual elevada o superior (com era el cas de la música), contràriament era percebuda com una manifestació de rang inferior, com un mer teatre d'aficionats. Així, a «Als catalans els agrada de debò el teatre català», ja denunciava que «no l'hem sentit [el teatre català] mai prou nacional per a exigir-li l'esforç, la preparació, la base, la jerarquia social i literària que tots els països, fins els que el creaven en èpoques tan modernes com nosaltres –Rússia, Hongria, Polònia, posem per cas–, reconeixien als seus teatres nacionals». En l'article que transcrivim, Capdevila anava més enllà. Paral·lelament al que s'esdevenia en l'àmbit de les publicacions en llengua catalana, el teatre català vivia una competència difícil i absolutament desequilibrada sempre a favor de la cultura que s'expressava en llengua espanyola. La solució passava per aconseguir que els lectors de premsa en català doblesin els qui ho feien en castellà, perquè això tindria les seves conseqüències en el teatre autòcton. En plena etapa republicana, Capdevila és un testimoni més de l'agreuament d'una escena catalana desarborada i notablement subordinada als criteris i gustos estètics de l'escena espanyola. L'acusació a les instàncies polítiques és rotunda: «El catalanisme no ha fet pas gran cosa pel teatre. Ha assistit a homenatges, ha figurat als enterraments excepcionals, ha fet acte de presència en algunes estrenes i es dóna per ben pagat de comptar amb unes quantes obres que han passat les fronteres, però mai no ha fet res per tenir un teatre de debò».

les companyies sicilianes –recordem el cas de Mimi Aguglia i Joan Grasso– com la de Musco han despertat en els públics de fora d'Itàlia, el teatre sicilià no és altra cosa sinó un teatre dialectal. Buscant antecedents més autoritzats, trobaríem el teatre venecià que a mitjans del segle XVIII produeix la figura de Carlo Goldoni, «l'avvocato veneziano», un dels pocs autors còmics que no sigui temeritat posar-lo al costat de Molière. Així i tot, però, aquest teatre no ha perdut mai la seva condició de dialectal.

198

Per molt que penseu, no trobareu un expedient prou bo per conferir-los el títol de nacionals; ni literàriament ni políticament en són ni podien ésser-ne; en canvi, el teatre català tenia tots els elements per néixer-hi i ésser-ho i no ho ha estat. És més: aquells teatres essent dialectals, dintre la seva àrea nadiua, tenien l'aparença i la qualitat de nacionals perquè han comptat sempre amb tot el complex social del poble que els creava. Cal mirar només els conflictes, els tipus i els ambients que Goldoni crea i explota per veure que en aquella fauna escènica copiosa es troben tots els elements socials de la vida veneciana: els de dalt de tot i els de baix; noblesa i plebs, burgesia rica i aristocràcia pobra, amb l'escreix d'una feminitat deliciosament complicada i colorida. En el teatre sicilià, es dona un cas anàleg, i tant l'un com l'altre teatre han atret i polaritzat, sense excepció de cap estament, la totalitat psicològica i sentimental del poble que els mantenien i els estimava.

No ha estat pas aquesta la vida del nostre teatre. S'ha dit que els catalans, els barcelonins, tenim una afició instintiva als espectacles. Això és cert; el teatre ens ha plagut extraordinàriament en totes les seves manifestacions, però els catalans han considerat sempre el teatre català en un pla d'inferioritat evident i ara en toquem les conseqüències.

Tots els tractadistes han convingut a fixar la data de l'estrena de *Les joies de la Roser*, de Pitarra, l'any 1865, com la de la fundació definitiva del nostre teatre, que l'any següent passava a establir-se al Teatre Romea. El costum de fer arrencar la història de la nostra escena d'aquella estrena, ha fet creure a la gent jove o poc documentada, que a partir d'aquell moment el teatre català com a tal fou una realitat vi-

gorosa amb arrels profundes en la societat barcelonina. Això és fals. Fins a l'any 1897, les obres catalanes hi foren alternades amb teatre castellà, de manera que de les vuit representacions que es donaven a la setmana, pel cap baix quatre eren castellanes. Tenim doncs que el nombre de representacions de teatre català, de l'any 1865 al 1897, arriba escassament a la meitat del total que es donaren al teatre Romea, que era la seu de la naixent institució.

Una altra dada reveladora. La gran actriu, glòria de la nostra escena, la senyora Anna Monner, ingressà a Romea l'any 1890, quan per certes incompatibilitats sorgides entre una part de la companyia i l'empresa, Fontova i altres figures de primer ordre passaren a Novetats. Doncs bé, la senyora Munné confessava que fins que es contractà a Romea no havia parlat mai en català a escena; havia representat sempre en castellà, és a dir, que la seva actuació com actriu de teatre català durà només uns tretze anys, degut al fet que una malaltia la inutilitzà prematurament. Durant aquests anys, però, si repassem llibres vells de l'administració de Romea, veurem que els programes de les funcions de les tardes dels dies de festa gairebé sempre eren disposats amb obres castellanes, i que la senyora Munné i Jaume Capdevila i molts altres artistes de la companyia triaven repertori castellà per a les funcions de benefici. Perquè cal tenir present que fins l'any 1897, a la companyia de Romea hi havia elements contractats per representar solament teatre castellà. Jo recordo haver-hi vist de criatura el primer actor de teatre castellà Vicente Miquel, que no parlava català.

Si això no fos suficient per situar-nos en un terreny sòlid, fixem-nos en la bel·ligerància que en altres aspectes els catalans hem donat al nostre teatre. Per de moment, els preus sempre han estat inferiors als dels que posaven les companyies castellanes o italianes de categoria, i si durant molts anys a les festes a la tarda es feia castellà, era perquè els empresaris volien assegurar l'entrada, i el català els l'hauria posada en perill, ja que al gros públic les obres dels nostres autors catalans no li deien gran cosa.

Aquesta servitud al teatre foraster i la poca consideració que es donava a la nostra escena, es descobreixen en altres fets. Barcelona

tenia un dels teatres més antics i sumptuosos de la Península: el de la Santa Creu, que després se'n digué Principal. Era un teatre eminentment barceloní, propietat de l'Hospital, amb una tradició gloriosa com a sala d'espectacles de primer ordre. Per què el teatre català no naixia o s'instal·lava en aquella casa que semblava la més adequada? Per què va haver-se d'aclimatar en aquell edifici sense història ni jerarquia ciutadana? Senzillament, perquè el Principal, l'any 1865, era el feu de l'aristocràcia rànica barcelonina i el Romea era un local sense cap aparença, situat entre dos mercats i en un barri de bullangues. Als assidus del Principal, és a dir, a l'alta societat barcelonina, no els va commoure gens l'aparició del teatre català; al contrari, li devien sentir un tuf plebeu que els el feia, si no repugnant, poc agradable.

I la burgesia, direu? La burgesia que s'anava fent amb l'impuls del maquinisme i l'increment industrial? Aquesta burgesia va fer una obra enorme, increïble, desproporcionada per la Barcelona d'aquell temps: el Liceu, inaugurat l'any 1847 i construït amb diners de la gent benestant de Barcelona. La ciutat que sabia edificar una de les millors sales d'espectacles d'Europa, vint-i-cinc anys després no pogué construir o dedicar un teatre ric i confortable al teatre català? Els fets ens diuen que no. Als barcelonins els agrada el teatre, els agrada tant que n'han batejat amb noms de grans artistes. El circ del carrer de Montserrat originàriament fou el teatre Ristori; hem tingut el teatre Gayarre, el Massini, el Calvo-Vico i fins el casal del nostre teatre nacional ha hagut de portar sempre el nom d'un comediant castellà cèlebre: Romea. El que no els ha agradat mai gaire ha estat el teatre català.

Les preferències dels catalans han estat per la música. Aquesta predilecció explica l'existència del Liceu i havia justificat l'esplendor del Principal. Simultàniament amb les primeres manifestacions de teatre català a l'època de La Gata, Clavé organitzava les seves masses corals; del gust de cantar en col·lectivitat, naixien l'Orfeó Català i el Palau de la Música Catalana, i quan un potentat barceloní, mecenes de les arts, com l'Evarist Arnús, volgué fer-se un teatre pel seu plaer amb tot el confort i el luxe possibles, el dedicà preferentment a la

música i per això l'anomenà Teatro Lírico. És cert que per aquella esplèndida sala desfilaren companyies dramàtiques de primer ordre castellanès i estrangeres, però també ho és, per desgràcia, que el seu propietari no pensà ni un sol instant en les possibilitats d'un teatre català.

Romea no fou l'únic teatre on es representà teatre català; al Principal, a Novetats, s'organitzaren temporades algunes de les quals foren positivament brillants; hi faltà sempre, però, l'esperit de continuïtat que es mantingué a Romea; per això quan es parla de la tradició del nostre teatre, tàcitament s'al·ludeix el Romea i els actors que durant molts anys trepitjaren aquelles taules.

Vegem què hi ha en aquesta tradició invocada tan sovint. He dit més amunt que aquell escenari no fou catalanitzat del tot fins l'any 1897, trenta-dos anys després de l'estrena de *Les joies de la Roser*. Si no s'haguessin produït intermitències, això faria un període de trenta-sis anys de teatre català; però el compte no és aquest. L'any 1911 s'estruncava la tradició, que no era represa fins l'any 1917. És a dir, les representacions exclusivament catalanes duraren catorze anys; després en vingueren sis que el català fou absent d'aquella casa i actualment torna a parlar-s'hi en castellà.

I això que diem de Romea, podem dir-ho dels intèrprets. Trobaríem ben pocs actors catalans que s'hagin consagrat exclusivament al nostre teatre. Dels de primera magnitud, potser només hi ha Iscle Soler i Fontova. Carlota de Mena, una de les actrius més eminents que Catalunya ha donat, treballà gairebé sempre en castellà; les seves interpretacions catalanes foren purament circumstancials. Si repassem la història artística de les dues figures més populars actualment, eixides del nostre teatre, Borràs i la Xirgu, veurem que el primer, en cinquanta anys de vida escènica, solament ha dedicat al nostre teatre una tercera part de la seva existència d'actor. De la Xirgu podem establir la mateixa proporció. Ingressada a Romea en la temporada de 1906-07, s'incorporava al teatre castellà en 1914 per no moure-se'n més. Tenim doncs que de vint-i-set anys d'actuació artística continuada, n'ha dedicat dinou al teatre castellà i vuit al nostre teatre.

Insisteixo en la suma d'aquestes observacions perquè són molts que ignoren aquestes realitats o les obliden, i d'aquí neixen els malesos que compliquen el problema i fomenten el mal humor i el pessimisme. Aquesta i no altra és la realitat del nostre teatre. Els que invoquen antecedents brillants i gloriosos són víctimes d'un il·lusionisme encomanadís que desorbita la qüestió.

I no obstant, és evident que existeix una literatura dramàtica catalana que en setanta anys ha produït més d'un miler d'obres de tots els gèneres; és evident que hem tingut i tenim comedians eminents, alguns, pocs, positivament grans; no es pot negar que hem tingut també empresaris prou intel·ligents per conduir un teatre amb fortuna, malgrat les enormes dificultats que per ésser empresaris de teatre català, sòrdid per naturalesa, ha calgut que superessin contínuament; i el que també és cert, per desgràcia, és la inapetència, la falta de curiositat del poble català per al seu teatre.

El teatre català ha tingut un públic, però no ha comptat amb un poble. Ha tingut un públic, una clientela captada d'una classe social poc exigent espiritualment i socialment, i encara aquesta clientela ha estat tan exigua, que representa una minoria insignificant. S'han donat períodes en què, per raons polítiques principalment, el teatre ha pres una significació més vasta, i això ha donat peu a moltes il·lusions; aviat, però, ha passat l'onada i el teatre ha tornat al seu nivell tristíssim.

Ara patim una d'aquestes depressions desesperadores; hem de pensar, però, que igual la passen els llibres i els diaris catalans. Teatre, llibre, diari són membres d'una mateixa proposició de civilitat i de cultura; no es pot satisfer-ne un sense que els altres dos no n'heguin una reacció favorable. El dia que hi haurà doble nombre de lectors de premsa catalana, fatalment doblarà el contingent dels que freqüenten el teatre català. Revifar-lo momentàniament no és impossible; el problema, però, és vitalitzar-lo tot evitant el perill de les recaigudes desmoralitzadores.

Com es pot obtenir aquest resultat, no ho sé, i em fa molta por que no ho sàpiga ningú. Remei no en sé cap; l'única cosa que puc fer és donar unes xifres que podran servir de base i de guia als que voldran intentar una provatura. Elles donaran una idea gairebé exacta de la part que el públic, més ben dit, tots els catalans, han tingut i poden tenir en l'estat del nostre teatre.

El cens de Barcelona passa del milió d'habitants; no crec que sigui exageració calcular que d'aquest milió de ciutadans, sis-cents mil parlen correntment el català. Bé, doncs; si el sis per cent d'aquests catalans sentissin per al teatre català la mateixa curiositat que senten pel cinema, el problema seria resolt, sense cap sacrifici ni generositat oficial. N'hi hauria prou que aquests trenta-sis mil catalans de Barcelona es comprometessin a anar una vegada al mes al teatre, perquè les temporades catalanes adquirissin una brillantor que no han tingut mai. I a aquest mai li dono un valor absolut. Mai.

203

És fàcil de veure-ho. A Barcelona, el negoci de teatre es compta per setmanes; els actors i les dependències cobren setmanalment i els arrendaments i despeses generals es capitalitzen igualment per setmanes. El cost setmanal d'una bona companyia catalana, tan homogènia i selecta com vulgueu, comptant-hi totes les despeses que implica el funcionament d'un teatre de primera categoria (Novetats, Romea, etc.) és de setze mil pessetes. Crec que tots els empresaris donaran aquesta xifra per acceptable sense regateig. Si voleu n'hi posarem divuit mil i el resultat sensiblement serà el mateix. Per la meua banda, amb setze mil pessetes setmanals assegurades, no vacil·laria a fer-me empresari.

Fem el càlcul a base d'aquesta xifra. El preu de les localitats a Barcelona, en els teatres amb companyies castellanes, és de cinc pessetes la butaca; traient el promedi del que paga cada espectador, sumats els d'entrada general, de localitats de segona classe i llotges, podem fixar en tres pessetes per persona l'import total dels ingressos per funció.

El cost de cinc setmanes, a setze mil pessetes la setmana, és de vuitanta mil pessetes, i trenta-sis mil persones a tres pessetes cada una fan cent vuit mil pessetes que, dividides per cinc, donen 21.600 pes-

setes. És a dir, que una parròquia de trenta-sis mil espectadors repartits en 35 dies, permetria fer unes recaptacions setmanals de 21.600 pessetes, que relacionades amb la despesa que hem fixat, deixarien un benefici de 5.600 per setmana.

Insistim: si el sis per cent dels catalans residents a Barcelona volgués dedicar un dia cada cinc setmanes al teatre català, tindríem temporades segures i no caldria sinó mitja dotzena d'estrenes per mantenir l'interès del cartell. No cal dir que aquest règim permetria una selecció d'elements, una disciplina que ara és impossible i una atenció en la presentació i interpretació de les obres que avui no se'ls pot dedicar. És més, si aquests trenta-sis mil catalans volguessin donar, no un dia cada cinc setmanes, sinó dos al teatre català, estaria assegurada la permanència de dues empreses, cosa que establint una racional emulació, contribuiria al millorament general de la nostra escena.

Damunt del paper la solució és fàcil i clara; cal només que trenta-sis mil ciutadans sentin curiositat solament –no se'ls demana entusiasme ni fervor– per veure i escoltar, sobretot escoltar, les obres dels nostres escriptors, perquè en un tancar i obrir d'ulls el teatre català entri en un període de plenitud sense precedents.

Hi són aquests trenta-sis mil ciutadans? L'experiència em diu que no hi són ni hi han estat mai. Com puc creure, doncs, el mite de l'afició dels catalans al teatre català, que no és sinó un miratge, un il·lusionisme, un bluf? Tota aquesta gent va al cinema una o dues o tres vegades a la setmana; no totes les pel·lícules li plauen igual; algunes els disgusten francament, però la setmana següent tornen al cinema amb aquella alegria. Per què no s'ha de concedir el mateix tracte al teatre català?

La situació és aquesta: si de cada cent catalans, no n'hi ha ni sis que estiguin disposats a dedicar una tarda o una nit cada cinc setmanes, és a dir, set vegades en una temporada de vuit mesos, al teatre, per què hem d'acusar ningú sinó els catalans mateixos de l'estat vergonyós de la nostra escena? Quina culpa hi tenen els comedians i els autors i fins els empresaris, si els catalans han volgut tenir un teatre sòrdid i ells mateixos l'han desqualificat amb la seva indiferència?

Per les xifres que acabo d'exposar, és fàcil deduir que es poden haver donat períodes d'una robustesa i d'una popularitat efímeres, i fins que el negoci pot haver estat profitós; econòmicament i socialment, tot plegat ha estat tan modest que no ha calgut sinó una mica de curiositat per saldar amb beneficis d'esperances i d'entusiasme; la realitat, però, aviat s'ha presentat amb la seva misèria congènita i han vingut depressions com la present. Els teatres forts, de tradició vigorosa, com el castellà, l'anglès o el francès, passen crisi, moments difícils, però no viuen agonitzants i desvalguts com el nostre perquè tenen tot un poble darrera seu. El nostre hi té i hi ha tingut una part exigua d'un estament modest. El catalanisme no ha fet pas gran cosa pel teatre. Ha assistit a homenatges, ha figurat als enterraments excepcionals, ha fet acte de presència en algunes estrenes i es dona per ben pagat de comptar amb unes quantes obres que han passat les fronteres, però mai no ha fet res per tenir un teatre de debò. L'afició catalana es limita al teatre d'aficionats i prou. Heus ací un altre miratge del qual parlaré un altre dia. Ara com ara, només volia demostrar amb fets que el nostre teatre ha patit sempre d'insuficiència vital, que ha nascut desnodrit i desnodrit ha viscut, perquè ha estat víctima de la defecció obstinada dels catalans, que l'han cotitzat constantment en un pla d'inferioritat. Avui la clientela que l'alimenta no crec que passi de deu mil persones; el negoci de teatre català s'ha de fer amb aquest públic insignificant. Jo demano trenta mil espectadors mensuals, i us asseguro que si surten hi haurà autors i actors i empresaris amatents. Simplement depèn d'aquests trenta-sis mil ciutadans –amb un contingent així ni es guanyen les minories en unes eleccions, ja veieu si és poca cosa– que la vida del teatre català sigui pròspera i positivament gloriosa.

Lluís Capdevila, «Teatre d'abans i de després del 19 de juliol», *Catalans!*, 5, 30-III-1938, p. 37²⁴⁹

1938. Febrer. Vint mesos de guerra. Agafem un diari barceloní, consultem la cartellera d'espectacles. I llegírem: «Cómico: *La pipa de oro*; Espanyol: *Un milionari del Putxet*; Novedades: *El ramo de la Fuensanta*, *El pájaro azul*; Nuevo: *Los claveles*, *La Dolorosa*; Principal Palace: *La casa de salud*, *Tu mujer es cosa mía*; Romea: *La chocolaterita*, *El orgullo de Albacete*; Tívoli: *El conde de Luxemburgo*, *La viuda alegre*; Victòria: *Serafín el pinturero*, *Don Quintín el amargao...».*

206

I sentiü, davant d'això, una gran estranyesa, un gran astorament. 1938? Vint mesos de guerra? Si sou un xic sensibles, si sou un xic intel·ligents, us semblarà impossible tanta barroeria. I si després penseu en les altres obres representades durant aquest temps –*La educación de los padres*, *La boda del señor Bringas*, *Luisa Fernanda*, etc., etc.– l'estranyesa i l'astorament s'accentuen.

I traieu aquesta amarga i llastimosa conclusió: el teatre també ha fallat, ha seguit encallat en el toll de vulgaritat i estultícia d'abans del 19 de juliol, no ha vibrat ni amb la revolució ni amb la guerra.

És cert que durant la tragèdia que va del 1914 al 1918 i que converteix els camps d'Europa en un espantós *spoliarium*, França no té un teatre de guerra.

249. El text de Lluís Capdevila (1893-1980) no pot ser més representatiu de la realitat de l'escena barcelonina professional del Modernisme ençà. Dos anys després del procés revolucionari que es va desencadenar a Catalunya, arran del cop d'estat d'un sector de l'exèrcit espanyol, tot continuava exactament igual en els escenaris professionals. La qüestió no era només que no s'haguessin produït manifestacions d'un teatre de caràcter social i/o revolucionari en plena socialització dels espectacles públics, sinó que es continuava oferint gairebé els mateixos productes a un públic eixalat, globalment decantat cap al teatre espanyol (líric o dramàtic) i més aviat girat d'esquena en relació amb un teatre català dels quals, a banda d'algunes traduccions, s'ésmenten títols de tan poca volada literària com *Un milionari del Putxet*, de Gaston À Màntua, o *Jugar a casats*, d'August Barbosa.

França, però, no havia sofert una revolució; França havia anat a la guerra sense passar per la revolució. I de la guerra havien nascut obres tan considerables com *Claror i El foc*, de Barbusse; *La vida dels màrtirs*, de Duhamel; un dels volums de *L'ànima encisada*, el que duu el títol de *Mare i fill*, de Romain Rolland. És a dir: els escriptors francesos havien sentit la guerra. Els escriptors espanyols –excepte els poetes Antonio Machado, Alberti, Quiroga Pla, Altolaguirre, etc.– no l'han sentida la guerra ni la revolució. I no l'han sentida –excepte uns pocs poetes: Gimeno-Navarro, Agustí Bartra, Ramon Vinyes...– els catalans.

En teatre ha passat el mateix. Quines obres ha produït la revolució? Quines obres ha produït la guerra? Crec que a Barcelona hi ha un Comitè Econòmic del Teatre. ¿Quines proves ha donat aquest Comitè d'haver sentit la guerra? ¿Què ha fet per posar el teatre al compàs de l'hora present, per a revolucionar-lo, per a dignificar-lo? Res, o gairebé res. Nosaltres tan sols recordem el *Danton*, de Romain Rolland, realitzat molt deficientment a Olympia, posat en escena amb indubtable bona voluntat, però amb poca intel·ligència. Valia la pena de consultar una obra que Paul Etell dedica a Fermí Gémier, crec que es titula *Propos de théâtre*, però no n'estic segur, i en la qual es parla molt extensament de la *mise en scène* de *Danton*. La cosa hauria rutllat més bé. I és que en el fons, en el teatre com en moltes altres coses, la Revolució tan sols ha estat una cosa externa, de pura fórmula.

No sabem si els nostres autors han escrit obres que s'adiguin amb el moment que tan intensament vivim, que s'allunyin de la carrincona comèdia burgesa. Sabem, però, que hi ha moltes obres més dignes de figurar en els cartells que no pas les que hi figuren. Quina companyia castellana ha intentat posar en escena alguna de les obres del poeta García Lorca? Àdhuc pensant en el negoci, no hauria estat un mal negoci. ¿Qui ha parlat de representar *Fuenteovejuna*, de Lope, obra de noble entranya popular, francament revolucionària, que els russos interpreten sovint i que ara, traduïda per Jean Cassou i Jean Camp, es representa a París? ¿Qui –si exceptuem Assumpció Casals, la nostra gran actriu, i Josefina Díaz, que, en funció de comiat, en donà dues representacions al Tívoli– ha ressuscitat *Nuestra Natacha*?

¿Qui ha pensat en *La tierra*, un drama de López Pinillos en el qual l'autor evoca escenes de feudalisme i de misèria espantosa al camp andalús? ¿Qui ha pensat en *Santa Marina*, del poeta Angel Làzaro?

A més a més, per als actors catalans i castellans hi havia moltes altres obres que, llastimosament, han restat oblidades: *Càndida* i *El fill del diable*, de Bernard Shaw; *Els teixidors de Silèsia*, de Gerard Hauptmann; *La vaga*, de Galsworthy; *L'escala de seda*, de Chiarelli; *Donogo-Tonka*, de Jules Romains; *L'epidèmia*, de Mirbeau; *Els destructors de màquines*, de Toller; *L'inspector* i *El matrimoni*, de Gógol; *El professor Storidgin*, d'Andréiev, i *La moneda falsa*, de Gorki; obres de molt més alta qualitat literària teatral, més autènticament revolucionàries, que *Has vençut, Monatkof!*, de Steimberg, representada al Teatre Circ Barcelonès, i amb les quals hauriem pogut palesar a la URSS que coneixíem i estimàvem el seu teatre.

També podia haver-se representat alguna cosa d'Ibsen: *Els puntals de la societat* o *Un enemic del poble*, com exemple. I s'haurien pogut donar unes representacions de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclan, encara que a Carles Riba Valle Inclan li sembla un «camelo». I, en lloc de *Miss Virtud*, si hi hagués hagut un guiatge noble i autènticament revolucionari, haurien pogut estrenar obres de tanta envergadura com *La font* i *Dinamo –The Fountain* i *Dynamo–*, d'Eugène O'Neill, i *El Metro –The Subway–*, d'Elmer L. Rice, ja conegut a Catalunya per la seva obra *El carrer –The Subway–*, té un to més accentuadament social –incorporada al teatre nostrat gràcies a la bona voluntat de Pius Daví.

I ja que tants homenatges fem a Mèxic i tantes lloances li dediquem, ¿no podrien representar-se *Pàscurco 137* i *Trópico*, de Maurici Magdaleno, i *Justicia, S.A.*, de Joan Bustillos Oro, mexicans, obres d'una modernitat i una potencialitat veritablement notables?

En lloc d'això, en lloc de tot això, *La viuda alegre*, *La pipa de oro*, *El orgullo de Albacete*, *Luisa Fernanda*, *Jugar a casats*. Teatre d'abans del 19 de juliol? El mateix –insubstantial, mediocre– de després del 19 de juliol.

És francament llastimós.

2. INSTITUCIONALITZACIÓ

Jaume Brossa Roger, «El Teatre Nacional de Noruega»,
Catalònia, 17, 31-X-1898, p. 261-263²⁵⁰

209

La tasca d'alçar teatres que siguin vertaderes institucions d'art i no mercats on tot se falsifica, obres, actors i públic, és una tasca que està despertant interès pertot arreu.

250. En el text programàtic del modernisme naixent, «Viure del passat», publicat a *L'Avanç* el 1892, Jaume Brossa (1875-1919) havia deixat ben clar el paper de guia de «les nacions del Nord». El referent de Noruega hi era citat explícitament com a exemple d'una nació que experimentava una profunda evolució que acabaria per transformar la societat coetània, en la qual haurien contribuït d'una manera decisiva els dramaturgs Henrik Ibsen i Bjørnstjerne Bjørnson. L'article que antologuem es publicà un any, el 1898, en què el teatre català començava a fer lluir «algunes poques guspines de llum» per l'efecte del revulsiu modernista. Tal com ha destacat Jaume Aulet, el 1898 és un any significatiu en l'escena catalana per la irrupció d'«una sèrie de components relacionats amb el modernisme» que hi encetaven un «incipient intent de modernització», molt més assumible per al públic català en la mesura que rebaixava els plantejaments inicials: la inauguració del Teatre Íntim d'Adrià Gual amb la seva obra *Silenci*, i la representació que va fer l'Íntim d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en una traducció de Joan Maragall; la publicació de *Lalegria que passa*, de Santiago Rusiñol; l'estrena de dues obres d'Ignasi Iglésias, *Els primers freds* i *Els conscients*, o la publicació d'*Els artistes de la vida*, de Felip Cortiella. Vegeu Jaume Aulet, «El teatre català durant l'any

A Inglaterra, on l'Estat no té cap intervenció material protectiva en els espectacles, a part l'estúpida de la censura, en lo qual aquella nació està més endarrerida que Espanya, hi ha molts elements que batallen per obtenir teatres municipals o nacionals, o simplement subvencionats pel Govern.

Un dels que estan pidolant contínuament l'apoi de l'Estat és el veterà Irving, qui, veient que no pot fer la competència an els marxants teatrals que conreen lo groller i l'art de saltimbanquis, voldria que el Govern li concedís la subvenció que a França s'ha donat a la Comèdia Francesa, a l'Òpera i a l'Odeon.

210

Últimament un gran nombre d'oradors, novel·listes, pintors, poetes, actors, músics i crítics inglesos han presentat una petició al consell del comtat de Londres perquè s'estableixi un teatre popular oficial. Fins ara l'èxit està lluny de tota probabilitat.

Per sa part, els wagnerians no són menys ambiciosos. Estarrufats per l'avenç que el wagnerisme ha fet a Londres des de fa pocs anys, no

1898. Un incipient intent de modernització», a Diversos Autors, 1898: *entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, vol. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 131-154. Fent un repàs a les escenes consolidades de referència, tant si es fonamentaven en la intervenció estatal –la francesa– com si depenien de la iniciativa privada –l'anglesa–, Brossa posava els fonaments d'allò que hauria de ser un teatre nacional com a «institució d'art» i proposava el teatre noruec com a model a seguir. A més de l'existència de veus poderoses com Ibsen o Bjørnson que –malgrat tenir de vegades dificultats per ser admesos per raons morals– incidiren en els avenços de la dramaturgia pròpia i universal, la construcció d'un teatre noruec *comme il faut* partia de la iniciativa privada, consignem-ho, no pas estatal. Com en altres àmbits de la vida política i cultural, Brossa reclamava a la societat catalana que prenguéss model i estímulo del que feien els seus homòlegs nòrdics, tant pel que fa a la configuració d'una dramaturgia nacional potent, exportable, com a la creació d'un teatre institució, nascut des de la base, que l'impulsés. En aquest sentit, l'«estat embrionari» de l'escena catalana obligava a començar per la creació d'una dramaturgia i la formació d'intèrprets –dues de les reivindicacions, com hem vist, més constants del debat teatral que parteix del Modernisme–, com a pas previ per constituir un *teatre nacional* homologable que els hostatgés dignament.

demanen res més que un teatre com el de Bayreuth. Desconfiant de l'Estat, fan constants treballs per a obtenir l'apoi de gent de diners, i a hores d'ara ja hi ha hagut un esperit empenedor que ha fet un pressupost alt, i està demanant subscripcions a dojo per a construir un Teatre Wagner a Richmond, prop de les margenades del Tàmesis, en els alentorns de Londres, lluny de la ciutat *aquilotada*, lloc placent i adequat per a anar a delitar-s'hi sentint la música del mestre.

En canvi, els que han treballat més per a la reforma teatral a Anglaterra, els fundadors de l'Independent Theatre i del New Century Theatre, malgrat el comptar amb actors eminents, amb artistes, amb esperits superiors que donen a conèixer lo estranger, i amb un incipient teatre anglès modern, estan completament descoratjats al veure com el públic els gira l'espatlla. Per què? Perquè l'Ibsen és massa septentrional per als inglesos, i perquè, sobretot, és massa immoral. Crec que el lector se quedarà espatarrat al dir-li que *Espectres* està prohibit a Anglaterra. Sols està permès representar aquella obra en privat.

211

I els ibsenistes de Londres, al veure que en la ciutat més rica del món no es troben diners per a fer un teatre genuí on l'art dramàtic siga de debò, giren els ulls cap al Nord, i es migren al saber que lo que ells no poden menar a fi acaba de realitzar-se a Cristiania, capital de Noruega.

Després del Palau Real, l'edifici més important de la ciutat és el teatre nou, no obert encara. Ha sigut construït en una via hermosa, enfront de la Universitat, i sa principal característica és la senzillesa.

En el frontó hi ha una inscripció en lletres dorades que diu: «Nationaltheater», i dessota tres plafons amb els noms següents: Ibsen, Holberg, Bjørnson. Holberg és el Molière escandinau. Encara que va passar la major part de la seva vida a Dinamarca, durant la primera meitat del segle XVIII, era noruec de naixença i per educació. De dit edifici s'han publicat ja dibuixos en un atlas de teatres moderns publicat recentment amb considerable èxit.

El teatre no pertany a l'Estat ni al municipi: se deu a la iniciativa privada, i sols pot rebre la qualificació de nacional en el sentit que

els fondos per a sa construcció procedeixen del públic de Cristiania, qui, al donar-los, abandonà tota esperança de recobrar-los en forma de dividendos. Això li treu tot caràcter d'especulació i li dóna la forma d'homenatge d'un poble a una de les arts més nobles, superiors i desinteressades.

Com que tots els que estimen l'art sense traves i aditaments mercantils hem acariciat projectes de construcció de llocs on aquell art tingués lliure esbarjo, penso que ha d'interessar a molts l'explicar com a Cristiania, ciutat d'últim ordre en l'escala del capitalisme, s'ha realitzat l'ideal que també és el nostre; ideal que les ciutats més riques del continent no poden portar a cap.

212

El teatre vell de Cristiania és un local atrotinat i incòmode, en el qual les temporades han acabat sempre amb dèficit, si el Municipi no s'encarrega de fer surar l'empresa. Fa cosa de quinze anys, en Bjørn Bjørnson, fill del poeta, tornava a Noruega després d'haver fet un llarg aprenentatge com actor i director de la famosa Companyia Meiningen. En el teatre de Cristiania figurava com a primer actor, i les produccions en què sobresortia eren *Richard III*, de Shakespeare (en mon sentir una de les obres que jo he vist més difícils de representar), i *Peer Gynt*, de l'Ibsen; però sa vàlua com a director d'escena era superior a sa vàlua com a actor.

Aleshores començava a escampar-se per Noruega un sentiment ambiciós que posseïa a molts contemporanis de l'Ibsen i Bjørnson; sentiment que consistia en voler un teatre que fos digne de la literatura dramàtica creada per ambdós autors. El fill d'en Bjørnson fou el campeó d'aquella tendència. Junt amb un altre literat i autor dramàtic, Ixgens Hans, va moure l'opinió per a demanar a l'Estat protecció pel teatre. El moviment fracassà.

Quasi tots els representants de les ciutats en el Storthing (Parlament) eren partidaris de la subvenció; però els diputats pels districtes rurals, que formen la majoria, preguntaven, amb raó, quin resultat en traurien els pagesos de que a Cristiania hi hagués un teatre nacional.

Aleshores Bjørnson proposà l'organització d'una empresa privada, en la forma d'una companyia per accions. Des del començament

son plan trobà un apoi generós pertot arreu. Les accions foren preses tot seguit, però creient tothom que el diner no tornaria. Afortunadament, l'Estat va cedir el terreny, i els promovedors de la idea van trobar-se en possessió d'un dels solars millors de la ciutat. Cinc anys endarrere va col·locar-se la primera pedra. Però la batalla estava sols en son començament. Per a la construcció del teatre no hi havia fons suficients, i per a obtenir nous recursos la comissió directiva va apel·lar al següent procediment enginyós:

A Cristiania hi ha dugues institucions públiques o semipúbliques, les quals estan obligades per la llei a destinar llurs beneficis a l'amillorament de quelcom que es consideri d'utilitat general. Aqueixes són la Caixa d'Estalvis i l'entitat que fiscalitza la venda d'esperits i licors. La Caixa d'Estalvis solament va contribuir per més d'11.000 duros anyals; en conjunt, més de 55.000 duros. An això es deu que s'hagi construït l'edifici, necessitant-se una suma considerable per a muntar l'escenari, decoracions, tapisseria, maquinària, etc.

213

Per a obtenir lo que faltava, en Bjørn Bjørnson tingué una idea feliç: fer una loteria. Però a Noruega les rifes estan prohibides, i per a organitzar-la s'hagué de votar una llei especial. Com si s'hagués fet solament pel teatre s'hauria topat amb molts obstacles, se proposà que el producte de la loteria es destinés als quatre fins següents: a la restauració de la catedral de Trondhjem, al Museu de Bergen, a la Institució Nansen, per a protegir la investigació científica, i al Teatre Nacional. D'aquesta manera, el projecte de llei fou aprovat i la rifa obtingué un gran èxit.

Dels beneficis tocaren al Teatre més de 135.000 duros, amb lo qual podrà completar-se l'interior de l'edifici. Sa inauguració està anunciada pel setembre de 1899.

Queda a dir quelcom sobre sa administració. L'edifici apareix com a propietat dels accionistes primitius. Aquests elegeixen un cos representatiu, el qual a son torn elegeix una Junta Directiva. Aquest comitè ha nomenat director general a Bjørn Bjørnson, qui en la part financera està ajudat per un vicedirector. La companyia que actuarà en el Teatre Nacional se compondrà d'elements sortits de l'antic

teatre de Cristiania. Lo que falta saber és si el Teatre Nacional respondrà a son objectiu o bé si, com totes les coses nascudes a l'ombra d'institucions oficials, serà sacrificat a la tradició i a la rutina.

Estic segur que el lector, davant d'una obra com el Teatre Nacional de Noruega, se farà la mateixa pregunta que jo m'he fet al recollir aquests datos: per què no hauria d'existir una cosa semblant a Catalunya?

Ah! Ens oblidem que la gent de casa, sempre amatent a subscriure emprèstits nacionals per obres d'incivilització, avesada a enllaminir-se amb valors que donin el 6 i 8 per 100, consideraria una bestiesa inconcebible donar capital per quelcom que tendeixi a enaltir l'art, la ciència o les lletres, però que no doni el benefici pecuniari.

214

Però, després de tot, potser no tenim dret a exigir tal sacrifici, ja que el teatre català (a part algunes poques guspines de llum que fan preveure un avenir esplendent) se troba en estat embrionari.

Així és: primer s'haurà de fer un «teatre» pròpiament dit, fent obrir pas, sisplau per força, pels joves que demostrin posseir una dramaturgia personal; després s'hauran de fer els actors, puix no els tenim, i lo de la «casa» vindria més tard, quan hi hagués algú que mereixés hostatjar-s'hi. En la producció de l'art, passa lo que algú ha dit sobre les construccions polítiques: no es fan, sinó que neixen i creixen.

Josep Morató, «La nostra escena. Cal donar-li ànima»,
La Veu de Catalunya, 13-VII-1905²⁵¹

Li manca un esperit, una ànima, al Teatre Català.

Mireu els nostres pintors i escultors què valen. Tots s'aprofiten del moviment artístic europeu, tots se l'assimilen, però un cop han fet provisió a Europa dels elements que necessiten per a donar llur art el bon to que li permet alternar amb el dels països que han arribat a un major grau d'avenç, el doten de l'esperit, de l'ànima de la terra. I així el seu art és seriós, és ferm, és característic, sense deixar de ser universal.

Mireu els nostres bons músics, els nostres grans músics. Fixem-nos, per no citar-ne de vius, en la personalitat d'en Clavé. La seva obra ens apareix grandiosa, forta, transcendental. És pel *Gloria a Espanya*? És per *Las galas del Cinca*?... Sóc llec en música, però m'atreveixo a afirmar rodonament que, si en Clavé no hagués produït el gavadal de cors d'esperit català que constitueixen la major part del

215

251. Des del catalanisme regionalista, el periodista i dramaturg Josep Morató (1875-1918) –vinculat des de 1899 a *La Veu de Catalunya*, primer com a crític teatral i després com a redactor en cap, i un dels autors que participà en les temporades del teatre líric català de 1905-1907– plantejava que, un cop anostrada la influència estrangera, es revifés el teatre català amb la pràctica d'un ideal patriòtic que permetria que autors i actors aixequessin el nivell artístic de l'escena. L'efecte revulsiu del patriotisme hauria d'anar acompanyat, segons Morató, de la creació d'una institució que, a la manera de l'Orfeó Català, dignifiqués el nostre teatre. Home proper als postulats noucentistes, Morató atacava implícitament la programació del Teatre Romea per lliurar-se al públic en comptes de fer art. És per això que reclamava la creació d'un teatre nacional que unifiqués la vessant artística i la patriòtica. Val a dir que, en l'enquesta que a propòsit del Teatre Municipal dugué a terme *La Veu de Catalunya* el 1907, Morató reafirmà la necessitat de bastir una institució teatral com una «obra nacional» en què s'impliquessin totes les corporacions catalanes perquè tot el país se'n beneficiés (J. Morató, «La Joventut i el Teatre Municipal», *La Veu de Catalunya*, 23-XI-1907, edició del vespre).

seu bagatge artístic, no hauria pas deixat el bon record que ha deixat ni hauria exercit cap mena d'influència. En Clavé és el gran Clavé en tant que la seva obra, conscient o inconscientment, tradueix quelcom de l'ànima catalana.

Doncs aquesta ànima és lo que manca al nostre teatre. I és que la majoria dels elements que el formen pateixen un erro gran. La majoria dels autors i gairebé tots els actors en absolut estan completament divorciats del moviment patriòtic que tanta influència ha exercit en la majoria de les branques de la riquesa i de la cultura catalanes. I d'aquí ve que el seu amor al Teatre Català s'amidi pel benefici material que els hi dona i per la mica d'aurèola justa o injusta que adquireixen entre el gros públic, al que desprecien així que se'ls ofereixen possibilitats d'un guany major.

216

No hi és, entre els elements que constitueixen el Teatre Català, l'ànima col·lectiva que deuria acoblar-los en una suprema aspiració. I no solament deixa de ser-hi en l'aspecte patriòtic, sinó en l'aspecte artístic, com ho comprova un fet que el menys observador haurà pogut notar i que es posa especialment de manifest en el gènere còmic, que és el que ha obtingut més predicament dintre el teatre del carrer de l'Hospital. Hi ha autor de veritable gràcia que malgasta les seves dots en la producció d'espatoxades i grolleries. Per què? Perquè *agraden* al públic *de la casa*. Hi ha actor d'extraordinari talent que es passa la vida fent tercerilles de putxinel·li i visatges de pallasso. Per què? Perquè el públic *hi riu*. I l'art?... Oh, l'art rai! Que vagi a la porra, l'art. El cas és fer-se aplaudir. I si el públic adquireix una mala educació en perjudici dels autors i els actors de bona fe que *arribin* després, no li ve d'aquí.

Doncs sí, senyors, que li ve. No n'hi ha prou de fer-se aplaudir a ultrança, sinó que cal fer-se aplaudir fent art. De lo contrari, malaguyant el nom d'artista que s'adjudiquen els que tal pensen, perquè no el porten legítimament i l'usurpen als que, sentint més amor per l'art, el respecten de la manera deguda, exercint-lo amb dignitat.

Què menys pot fer un artista que estimar l'art en si? Què menys pot fer un artista català que estimar l'art català i voler-lo ennoblir,

enlairat, triomfant? Quina aspiració més legítima poden covar tots ells, que no sigui la de contribuir cada u segons les seves forces a donar-li l'impuls que l'ennobleixi, l'enlairi i l'ajudi a assolir la glòria del triomf?

Qui pensi que fa obra meritòria fonamentant la incultura del públic amb espatotxades de mal gust, s'equivoca de mig a mig. Una frase buida però llampant per a captar un aplaudiment és una profanació; un latiguillo caragolat per a obtenir un esclat d'entusiasme bestial és un reneç artístic.

I, d'aquests renecs i d'aquelles profanacions, ja n'estem fins arran de barba.

Però què se'ls en dóna, als *culpables*, de que n'estiguem tips? Què se'ls en dóna de que el teatre de la terra permanegi encara avui en plena gatada i en plena carrincloneria? Què els fa que en qüestions teatrals ens quedem enrere?

217

Està clar que entre els autors i els actors hi ha excepcions: està clar que dintre el Teatre Català hi ha elements que respecten l'art. Però el mal és que ara com ara hi són en minoria i llur esforç queda anul·lat per la mala feina dels altres.

Doncs lo que s'hauria de fer fóra unir-los, els elements sans... Unir-los i reforçar-los amb altres de nous, per anar a la creació del genuí Teatre Català: el Teatre Català artístic, el Teatre Català patriòtic en el sentit més elevat de la paraula.

Ja hi ha servit prou, de passatemps insuls, la nostra escena. Cal ennoblir-la, aixecar-la de nivell. I, per a aconseguir això, s'ha de fer dotant-la d'esperit patriòtic. I, per a dotar-la d'aquest esperit, cal separar-ne els elements que es miren amb indiferència i fins amb hostilitat tot lo que sigui amor a la terra.

Ara com ara, el Teatre Català no té a Catalunya altra significació de la que tenen els actuals Coros d'en Clavé. És català per fora, però no encarna l'ànima de la terra...

I vet aquí que viu sense ànima.

Lo que hi ha és que, gràcies a Déu, al costat dels actuals Coros d'en Clavé, tenim un Orfeo gloriós i patriòtic.

Per què no crear, doncs, una institució consemblant que sigui respecte a Romea lo que l'Orfeo respecte als Coros d'en Clavé?

Si al punt a què han arribat les coses no s'intenta quelcom en aquest sentit, ni mai!

Bellpuig [Joan Torrendell], «Teatre Municipal Català. D. Àngel Guimerà», *La Veu de Catalunya*, 9-II-1907²⁵²

Causes de tothom conegudes varen llevar importància i actualitat a la proposició del senyor Duran i Ventosa presentada a l'Ajuntament i per acord unànim dels regidors acceptada. L'interès excepcional de la misteriosa tragèdia de les bombes eclipsà en absolut la curiositat del públic per l'assumpte artístic de la Casa de les Comèdies municipal. L'informador se n'adonà immediatament i suspengué la seva tasca.

Recuperada en part la tranquil·litat de la ciutat, i abans de que la febre electoral torni a distreure l'atenció de la gent en cosa de vital transcendència, vull aprofitar la clariana per a enfocar sobre aqueix tema d'Art Català la forta projecció de la llum intel·lectual i tota la

219

252. L'enquesta sobre el Teatre Municipal, promoguda per *La Veu de Catalunya* el 1907 i coordinada per Joan Torrendell (1869-1937), volia contribuir a la voluntat que expressà el regidor catalanista Lluís Duran i Ventosa d'«escollar les paraules de totes les persones que vulguin ocupar-se de la fundació del Teatre Català Municipal, principalment d'aquelles individualitats, representatives per la seva posició dintre dels nuclis artístics i per la seva reconeguda intel·ligència, [que] poden influir legítimament en el desenrotll de la idea fonamental i del projecte que després se presenti» (Bellpuig [Joan Torrendell], «Enquesta. El Teatre català municipal», *La Veu de Catalunya*, 16-I-1907, edició del matí). Les pàgines de *La Veu de Catalunya* donaren cabuda, com hem indicat en l'estudi introductor, a un ventall molt ampli de personalitats del moment, del qual antologuem només les respostes d'Àngel Guimerà, Adrià Gual, Apel·les Mestres i Josep Carner. Tot expressant la seva disconformitat amb les línies de programació del Romea, abocat a la comèdia de rialla fàcil –com és ara *Tot ha anat bé, és un noi* o *La marquesa de Stephanotis* (temporada 1906-1907), de Ramon Franqueza–, Guimerà apuntà dues de les constants del debat sobre el teatre oficial: d'una banda, la dimensió «nacional» que prenia la iniciativa i, de l'altra, la importància de la dignificació dels professionals i dels repertoris per mitjà de la creació d'un conservatori, que acompanyés la institució teatral, i de l'acollida de les millors companyies estrangeres perquè servissin de referent.

intensitat del sentiment patriòtic d'uns quants dels nostres homes representatius.

I l'informador ha volgut que el que comencés la marxa en la present enquesta fos el més respectable dels autors dramàtics catalans, l'Àngel Guimerà, a qui ben aviat el premi Nobel proclamarà, per damunt de tot el món, dramaturg eminent i glòria del teatre català.

L'autor de *Terra baixa* ja hi havia pensat detingudament amb les preguntes de la informació; aixís és que, al veure'm, de seguida hi va ésser.

—I què vol que li digui sobre la conveniència de crear el Teatre Català Municipal? Sí, una cosa vull dir-li abans de tot: que a mi em semblaria millor que se'n digués Teatre Nacional. Però, en fi, no ens barallarem pel nom. Vinga tal institució catalana com més aviat millor, i prou. Perquè l'actual...

—Què li sembla a vostè quin efecte produiria als estrangers intel·ligents?

—Doncs, miri, molt senzill. No em vaig atrevir a portar-hi a l'eminent actor Grasso, convençut de que ni ell per cortesia hauria sabut què dir-me, ni jo hauria trobat paraules per disculpar tantes llàstimes...

—I lo més desesperant és encara aquell bon públic que té una riarella tan fàcil, tan espontània...

—Sí, senyor: digne d'aqueixes funcions tan còmiques i d'uns autors tan còmics.

—Doncs bé. Jo crec que els primers agraïts a la bona intenció del senyor Duran, han d'ésser els autors, i els segons, els actors. El dia que aquestos tinguin el seu treball assegurat; el dia que els dramaturgs arribin a obtenir uns conjunts d'interpretació perfectes, segurament el públic tindrà obres i actors, que potser no serem nosaltres els coneguts, sinó que en sortiran atrets per circumstàncies materials que, vulguin no vulguin, influeixen en la producció artística d'un poble.

—Té moltíssima raó. Amb aquests sous i amb aquests drets... Crec que encara no es paguen els drets dobles aquí com al teatre castellà...

—Ara lo que també vull dir-li és que no tinc gens de fe en les Comissions o Junes, ni tant sols en les altes Direccions d'un o de varis. No: jo penso que l'Ajuntament hauria de treure a concurs l'arrendament del seu Teatre, si bé, com és natural, imposant al que el subhastés condicions clares i terminants. Jo no desitjo que s'imposin les obres, però, en canvi, demanaria que, segons les obres que s'admetessin, l'autor o els autors indiquessin els artistes indispensables per a assolir una perfecta interpretació. Perquè, cregui'm, és veritablement irritant que es pensin i escriguin drames que després no troben una justa representació a les taules, quan per aquí i per allà de Catalunya hi ha artistes en vaga que en tal o qual personatge estarien de lo més bé. D'això en resultaria, si l'obra tenia èxit, l'autor satisfet, actors posats en condicions de lluir-se, una obra ben representada, el públic que voldria veure una funció intensament artística, i l'empresari que faria el seu llegítim negoci.

221

—Ah! És que hi ha produccions catalanes que no han triomfat per falta d'una apropiada interpretació. Actualment, no escriuen certes obres per falta d'actors i sobretot actrius, amb les condicions necessàries. El teatre ciutadà, per exemple, està condemnat a perpetu fracàs.

—Una altra condició fóra indispensable: que al Teatre Català no s'hi representessin traduccions ni arreglos. En absolut.

—Però, i les grans obres, les universalment admeses?

—Quan tinguem grans actors, que els arribarem a tenir. No es pot obrir la porta per als autors de fama mundial, perquè de seguida en penetren altres que no són tan notables, i als pocs anys transigiríem amb qualsevol... Francament, no pot ésser. En canvi, sóc d'opinió que s'ha de concedir ampla facultat a l'empresari per a portar al Teatre Municipal companyies estrangeres. Per a mi, obtindria tota preferència aquell que contractés les millors d'Europa. Vet aquí unes escoles pràctiques per als nostres actors, per al nostre públic i per a tots nosaltres...

—I que no es podrien dar entrades gratuïtes als actors catalans a n'aquestes funcions estrangeres?

–Sobretot als alumnes del Conservatori. Adverteixi que sóc partidari de que el Teatre Municipal tingui casa pròpia; i naturalment, al fer-la, s'hauria d'enquibir-hi un local adequat per a Conservatori.

–I a on el col·locaria vostè, el teatre nou?

–Miri, també ho tinc pensat. Potser ningú s'hi ha fixat amb aqueix lloc. Jo el situaria a l'edifici de Sant Gaietà, edifici que, unit a unes quantes cases que té al costat, forma una «manzana». Ja s'hi fixarà. És un lloc que ademés de constituir una illeta, d'estar separada d'altres edificis –cosa que la Llei exigeix a tot teatre que ara es construeixi– se troba a un punt cèntric entre la Ciutat vella i l'Ensanxe, de molt trànsit, i a un carrer que està destinat a ser una gran avinguda de la Barcelona de demà... Està clar que hi ha llocs que en podríem dir més «brillants», però potser no reuneixin tantes condicions de «factibilitat» com el que jo senyalo... Tinguent en compte que l'Ajuntament ho ha de pagar. Les coses han de ser raonables. I jo em poso a la raó... I me digui: creu vostè que això del Teatre Municipal va de debò?

–Jo li responc que el senyor Duran i els seus amics del Consistori ho desitgen vivament pel bé de l'Art català, municipal o nacional, com vostè vulgui.

–No, pel nom no ens barallarem

I ens despedirem afectuosament, tot agraint a l'eminent dramaturg el temps que volgués dedicar a les preguntes de l'informador.

Adrià Gual, «Una enquesta. Teatre Municipal Català»,
La Veu de Catalunya, 13-II-1907, edició del matí;
 i 13-II-1907, edició del vespre²⁵³

Amablement interrogat per *La Veu de Catalunya* sobre el projectat Teatre Municipal, me complasc en emetre el meu criteri sobre les preguntes fetes, en el ben entès de que si no resulta encertat, no serà pas per falta de bon zel, ni menys encara d'entusiasme.

Demana, primerament, si es creu de veritable necessitat la creació de dit Teatre. Tothom, al meu entendre, contestaria a una tal pregunta de manera afirmativa; i m'atrevesc a dir jo, que crec en retard arribada dita idea en el cor del nostre Consell Municipal perquè, si fredament se mira o se segueix el procés del nostre Teatre, per força se trobarà en ell un cert aturament en moment determinat, fill, al

223

253. Adrià Gual (1872-1943) insistí en la necessitat d'una «institució» que fos també una «escola» de formació d'intèrprets, la qual no tan sols havia de dignificar professionalment els actors, sinó també havia de convertir-se –a diferència del que passava amb el Conservatori del Gran Teatre del Liceu– en un dels elements bàsics per a la dinamització artística del teatre català. Com intentà de fer amb l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, Gual exposà la importància que la «institució» teatral –el Teatre Municipal– que es volia crear vetllés per la dramaturgia catalana, acredités autors i actors, edificués una «tradicció indispensable» –tal com es feia en els països de dramaturgies consolidades– i fos un espai cultural de prestigi per a la societat catalana i especialment per a la burgesia (només cal pensar en la zona de la ciutat escollida: l'avinguda Diagonal del nou Eixample). Cal tenir en compte que, pocs mesos després, Gual dugué el seu Teatre Íntim al Romea, del 13 de desembre de 1907 al 21 de febrer de 1908, en unes sessions en què reposà obres de Jules Renard, W. W. Jacobs, Gabriele d'Annunzio, Henry Arthur Jones o Gerhart Hauptmann. Aquest accés de Gual al Romea pot interpretar-se com un intent de professionalització de la companyia i, alhora, d'actualització del repertori del coliseu del carrer de l'Hospital, que no tingué efectes visibles. No cal dir que la seva opinió sobre el projecte de Teatre Municipal Català de 1907 es troba en la gènesi de la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, el 1913, i de la proposta d'organització d'un Teatre Oficial de Catalunya, el 1931.

meu modo de veure, de les poques facilitats que s'han donat al seu desenrotllo, facilitats que ningú millor que la corporació municipal podia dar-li.

Aixís, doncs, no tan sols deu creure's de necessitat per lo que té que veure-hi l'art teatral, sinó també per a esborrar un descuit potser imperdonable i col·locar al punt que ens cal, l'esperit de cultura de què fem paga.

Barcelona no té definida la seva representació teatral. Compta amb teatres vells, en tots conceptes, amb altres d'improvisats, i darrerament amb sens nombre d'altres en el barri obrer, on s'hi serveix correntment la menja inculta d'acord amb la fredor arquitectònica de llurs edificis que a manera de magatzems del moll contenen públic.

224

Les classes dites riques troben en el Liceu una mena d'immens aparador on lluir les robes i els joiells; la que s'entén per menestrals, s'acobla en el teatre que du el nom de Català, per dar-se el gust de riure (llegat que els ve de lluny); la que per obrera s'entén, esbargeix en el «Paralelo» les fatigues del treball que l'aclapara... I, en els altres teatres, ara va de veres, ara va de broma, ara no va de res... A on, doncs, té d'anar la classe incalificada, la que veritablement cerca en el teatre un camí de cultura i d'emoció? A on té de fer cap aquesta classe composta d'elements dispersos i excepcionals de les altres anomenades, que es volen emancipar de la rutina i de la bestiesa?

Però aquesta pregunta, que pocs dies enrere podíem fer-nos amb greu tristor, avui tal volta no tenim com ahir el dret de fer-nos-la, ja que la proposició del nostre Consell Municipal apareix com un raig de llum i d'esperança; i tingui per ben cert aquesta comissió, que ja no tan sols els especialment interrogats en lo referent a dit assumpte, sinó tots aquells que ara com ara viuen per força allunyats de l'emoció teatral que reclamen, diran a la una que sí, que és altament necessària la creació d'un Teatre Municipal, com a primera fita d'una llegenda en l'avenir, interiorment encobrint l'acusació de que molt temps per endavant no s'hagués dut a cap tan alta, tan indispensable empresa.

En lo que toca a la segona de les preguntes, referent a si es creu més convenient adoptar a tal objecte un dels teatres existents, o bé

si és preferible construir-ne un, crec que lo segon és lo que cal, per semblar del tot impossible l'encaix en un teatre vell, de totes les idees i aspiracions noves que un tal propòsit deu portar en si.

Lo vell, quan no té un valor positiu, reflexe evident de lo que fou, resulta sempre inservible, contraproduent, i no dic menyspreuable, per no pecar de radical.

La idea és nova, és nou i jove tot lo que enclou, i per lo mateix té d'ésser nova i ben nova la closca que ho empari. I seguidament s'imposa la resposta a la tercera de les preguntes: l'elecció del lloc on pugui alçar-se aquest Teatre.

Ja que tirem per lo nou, crec igualment que el mateix criteri deu imperar en lo referent a dita elecció de lloc, tant més quan les demostracions eminentment artístiques deuen sempre transcendir en l'ordre de coses socials de la regió del món que les porta a cap. I és en aquest sentit que fóra d'un gran bé que, al propi temps que aquest proposat Teatre Municipal servís per a glòria i avenç del nostre art escènic renaixent, fos també de grans serveis per lo que toca a l'embelliment de la ciutat i a l'eixamplament de la seva vida activa.

Per aquestes raons, doncs, m'imagino el gran Teatre Municipal en plena avinguda dels costats per on la ciutat sembla invadir els assolats terrenys que, a manera de segon Eixample, demà patentisaran l'esforç d'una veritable vida moderna, i per això el veig heroic, sump-tuos, tot ell obra d'art, voltat de jardins de llum i aires sanitosos.

A l'Ajuntament no han de faltar-li medis per a adquirir un d'aquests terrenys, si és que no en posseeix algun, que s'hi escaigui en les delineacions de l'esperada reforma.

Queden, doncs, respostes les tres preguntes ben galantment endreçades al meu humil criteri, però no em puc estar de dir, que si bé en principi les crec atinades, estimo de gran interès fer algunes observacions d'ordre més transcendent, per a interessar de dret, ja no a l'edifici ni al terrer on aquest pugui aixecar-se, sinó als fonaments de la constitució artística d'aquesta empresa, quina sola proposició mereix ja de tothom l'aplaudiment més entusiasta. Me prenc aixís la llibertat d'anunciar un article en què ficant-me en lo que no em

demanen (llibertat només perdonable si es té en compte l'entusiasme que la impulsa), parlaré d'aquestes coses iniciades ara mateix, amb el bon desig sempre d'una propera i afortunada realització d'aquesta tan plausible idea.

Mercès sien donades a *La Veu de Catalunya* que m'ha honorat a l'interrogar-me en l'espera de comunicar impressions que em sento en el dever d'endreçar-li.

II

I ara és quan entro a parlar de coses que no em demanen.

226

El Teatre Municipal ja és un fet, i allà a la Gran Via Diagonal (poso per cas), on la ciutat s'enllaça amb els llunyans darrers conreus, des d'on s'oviren catifes de verd i arbredes centenàries, i les muntanyes se detallen enjoguassades, presidint el barri nou de senyoriats albergs i cases veïnals a la moderna, un màgic edifici, monument d'art, degut a la imaginació de benemèrit artista, s'hi aixeca majestuós i potent. Ell és el nostre Teatre Municipal. I després?

Jo no vull, no puc pensar, ni per un sol moment, que l'Ajuntament aspiri a posseir un edifici arrendable, llogable, contractable tan sols; jo vull creure que aspira més aviat a una institució, però... no ho sé del cert, perquè res ne diu, i és per això que jo m'avenço. L'existència d'un Teatre Municipal, sempre i quan no tingui per base una escola, és, al meu entendre, impossible d'aconseguir i, més que això, inútil.

Sé molt bé que la paraula «escola» podrà produir en certes orelles esgarrifances repulsives, com en les meves mateixes hi produiria si em referís per ella a l'encadenament d'ideals baix preconcebuts motllos i patrons; però no és en aquest sentit que ara l'uso. Me referesc només a la proporció de medis educatius que promoguïn actors, a una oberta de portes als que seriosament vulguin conrear l'art de l'escena com intèrprets dels creadors –i aquests de l'escola que vulguin, mentres sia sincerament artística.

Què en farem, d'un Teatre, si després ens trobem desprovistos de la seva mateixa vida?

És tot això molt més delicat de lo que a primera vista sembla, perquè si no sóc partidari de que els teatres nacionals, municipals o regionals tanquin en absolut llurs portes a tota manifestació estrangera o aparentment deslligada del seu propòsit d'arrel, crec, no obstant, que deuen comptar en absolut amb una força pròpia, sota la que es moguin tots els seus actes, que, al fi i al cap, seran els que li donaran el veritable caràcter i li procuraran el bé més positiu.

Però aquesta força no s'improvisa. Mal les dificultats fossin extremes per a arribar a la realització d'un edifici, serà sempre més aviat fet aquest que els elements que ampari, i, per lo mateix, jo estimo que l'Ajuntament deuria preocupar-se, a un temps que de lo que ara es preocupa en lo tocant a dit assumpte, d'una organització interior, com si diguéssim d'un plan cridat a majors transcendències per a l'art escènic i per a la cultura en general.

No tenim «família d'actors»: si algun actor surt bo i altres acceptables, són fills de la intuïció, i les més de les vegades, de la casualitat.

D'altra part, els autors —molts d'ells— sucumbeixen sota les exigències d'un públic incult o de les empreses mercantils, i quan no és aixís, llurs obres, aplaudides per unes poques dotzenes d'admiradors voluntariosos, se moren en el més desastrós dels obllits. Per què? Justament perquè l'art del teatre es troba mancat d'un lloc de defensa, perquè els elements van en trista dispersió, arrossegant una sort miserable, sense caliu... sense encoratjament de cap mena.

N'hi ha prou per a alcançar aquest caliu, aquest encoratjament, aquesta defensa, amb que l'Ajuntament aixequi un edifici que se'n digui Teatre Municipal?

No, si aquest edifici resta buit: sí, si aquest edifici, a manera de casa pairal, naix roblert de proteccions, per als que comencen, de respectes per als que acaben, i de facilitats per als que ja són sobre el camí de la lluita.

Veritablement, un paper com aquest, tan digne, tan paternal, ningú millor que un municipi pot oferir-lo als seus patrocïnats, i entre les obres benefactores que li són reservades, sembla ser aquesta una de

les que més llum pot portar a les esforçades testes dels individus que el formen; però justament per lo alta és delicada l'empresa, i no hi ha dubte que demana un sens fi de precaucions que reclamen temps, molt temps i reflexió ben sàvia.

Una de les mostres més patents, més tristes, de que un edifici per sí sol constitueix ben poca cosa, la tenim en el nostre Teatre del Liceu, teatre que en les èpoques que fou fet i refet, va ser-ho amb tots els progressos i posat al nivell dels del seu temps; i tant més és de notar que, quan falta l'ànima, la veritable ànima, això és, el criteri o cobla de criteris entusiastes i atinats, tota empresa fracassa, per quant en l'esmentat Liceu, que s'engalana amb un Conservatori i tot, per carència absoluta de totes aquestes qualitats no ha donat fruits en l'obra teatral, ni aquesta en la de cultura pública.

228

No és per dubtar un sol moment l'immens bé que una veritable fundació dramàtica municipal reportaria a casa nostra, però cal tenir present el sens nombre de necessitats que deuria atendre, i entre elles, i una volta descomptada la de cultura pública, li caldria posar en primer terme la que constituïria la dignificació dels actors i la respectabilitat dels autors, ambdues avui deixades de la mà de Déu.

Aquest sol punt és tan important que per ell sol demana tota una gestió reflexiva, perquè quasi enclou el fonament d'una tradició indispensable. La té la França, l'Anglaterra i l'Alemanya; la té la Itàlia i el mateix teatre castellà; fins els escandinaus han sabut implantar-la amb veritable bon sentit, i si es vol que l'edifici en representació d'un ideal se redreci altívol i floreixent, cal de tot punt que més ensota d'aquells fonaments que aguantaran les pedres mestres, se n'hi facin uns altres capaços de suportar i encloure tota una organització que tendeixi a lo que esbossadament indico.

D'aquí forçosament arrenca tot.

D'aquí, i no d'altra part, naix aquell misteriós respecte que sembla brollar de les parets de les catifes, de les mateixes poltrones del teatre francès, on tota una societat atenta, culta i entusiasta s'hi persona devota i elegantment per a admirar als mestres i llurs intèrprets; d'aquí l'encís d'aquells actors moderns quin atavisme artístic els vesteix a la

Valière amb pulcritud tan exquisida i galanura tal, que, triomfadora per damunt de tres sigles, evoca la presència dels Poquelins; i d'aquí també l'amor, el gran amor a l'emoció, que fa dels artistes la devoció del públic i del públic l'amistat dels artistes, fusió potent, com cap altra promotora de tot avenç, de tota victòria cultivadora.

Complicats poden semblar els medis per a arribar a una tal realització. Jo els crec senzills, però demanen esforç, i atenció seguida. Moment detallar-los no crec que ho sia aquest, ni sé si sóc jo el més indicat per a fer-ho. Massa he dit ja fora de lo que se'm demanava, i estendre'm més en aquestes consideracions podria semblar pretensió de donar lliçons a qui potser pot donar-me'n.

He dit tan sols lo que he dit, a mida d'observació abocetada, ja que de projectes només se tracta, i acabo repetint encara lo que en podríem dir la síntesi de les meves observacions. Cal preocupar-se del fonament moral en primer terme, si es vol alcançar l'estabilitat de l'obra que la nostra Corporació Municipal proposa.

Apel·les Mestres, «El Teatre Municipal. Parlant amb...»,
El Poble Català, 9-IX-1907²⁵⁴

L'eminent autor de *Margaridó* fa anys que no es mou de casa. Tot lo més, el seu passeig és pel passatge de Permanyer, quiet i senyorívol, i en el qual l'Heine català n'habita una de les torres.

Sabiem, doncs, de sobres on poguer anar a trobar al dibuixant-poeta. Cap al tard, quan el passatge començava a dormir-se a l'ombra, el reporter hi entrà. Allí, dret a la porta d'una reixa, hi havia l'Apel·les Mestres. Parlava amb unes senyores, parlava poc i parlava baix... El reporter s'hi atansà, i, saludant amb el barret, cridà a l'il·lustre poeta, el qual, amablement, accedí a ésser interrogat sobre lo del Teatre Municipal.

El poeta féu entrar al reporter a dintre casa seva.

Una cambra xica, amb les parets cobertes d'objectes artístics, ens serví d'escenari. L'espai anava enfosquint-se, les ombres dominaven. I quietament anà desgranant ses paraules l'Apel·les Mestres.

«—Oh! —exclamà amb brillantor en els ulls—, ens hauria de caure la cara de vergonya de no tenir encara el nostre Teatre Municipal. Ens hauríem d'averkonyir de que nostres autors, actors, escenògrafs i músics, estiguin orfes de casa pròpia.

A Barcelona tot ha crescut, amb tot s'ha pensat, però, i pena fa el dir-ho, ningú s'ha recordat de la reconstrucció del Teatre. Trobo que

254. Malgrat que visqués reclòs a la seva torre del passatge Permanyer de Barcelona, Apel·les Mestres (1854-1936) estrenà al Romea, amb una certa regularitat, durant els anys d'eclosió noucentista: *Sirena*, 1906; *L'honor*, 1906; *La presentalla*, 1908; *Els sense cor*, 1909. En l'enquesta sobre el Teatre Municipal, es mostrà ferm partidari de la seva creació, sempre que fos «absolutament català». Atenent als seus gustos polifacètics i a la seva concepció de l'art com a síntesi de totes les formes d'expressió, apostà perquè aquest nou teatre abraçés totes les arts escèniques. A més, considerà —com Guimerà i Gual— que calia adjuntar-hi també una escola de formació integral dels actors. Recordem que, dos anys més tard, Mestres va estrenar *Els sense cor* (1909), un matisat atac als joves lleons noucentistes.

l'hauríem de construir de pressa i corrents, sense donar allargaments a la cosa, com aquell qui, adonant-se d'haver comès una falta que l'avergonyeix, s'apressa a corregir-la amb actes que li retornin l'honra perduda.

A més, el teatre català, actualment potser no té actors prou adaptats per a la representació d'obres modernes. I se comprèn: la situació dels nostres actors és molt inestable i per mica que puguin s'afegeixen a una companyia castellana la qual els pot oferir més camp per córrer, puix que després de tota la Península, troben les Amèriques. Si els actors, doncs, tinguessin aquí quelcom de segur i sèrio, potser no es mourien i podríem arribar, així, a formar un quadro de bons actors, aptes per a la comèdia moderna.

–Fer-lo nou. Ara el lloc me sembla que no és pas tant interessant senyalar-lo. Qualsevulga lloc, tan sols que sigui un centre.

Realment, és un gran inconvenient la qüestió dels diners, puix que en un punt cèntric de l'Eixample els terrenys valen molt, però no es trobaria cap milionari que cedís en bones condicions els terrenys necessaris?

–...?

–Me sembla que aquest és l'assumpte que oferirà més dificultats. Per a donar satisfacció al públic, crec que lo millor fóra obrir un concurs, mes qui hi creu en concursos? I, en canvi, si s'encarrega el projecte a un determinat arquitecte, per més que s'encerti molt la persona a la qual s'encarregui, no faltaran disgustos i comentaris desfavorables a la designació.

I que no podria fer una mena de plebiscit, pel qual tothom intervingués en el nomenament de l'arquitecte que hauria de realisar les obres? O bé, no podria formar-se un tribunal, de criteri ben ample, format per regidors, autors dramàtics, actors, pintors, arquitectes, etc., i el qual fos l'encarregat de designar la persona que hauria de crear nostre teatre?

–...?

–Absolutament català. Hem de *fer el nostre teatre*, ajudant en lo possible a fer-lo gran i pròsper. Jo no puc pas ésser titllat d'exclusivis-

ta, puix que si alguna tara se'm senyala és precisament la diametralment oposta; però me crec en el cas de dir que el teatre castellà no té de menester de nostra ajuda, mentres que el català necessita de tota la protecció imaginable.

—...?

—A tota mena d'espectacles, el destinaria. Declamació, música, ball, etc. Hem de tenir en compte que del ball, del ball amb eurítmia, ne naix la mímica i que aquesta és la base de tot bon actor.

Ademés, hem de crear un teatre complet, enter. Hem de fer escenògrafs, tramoistes, en una paraula, hem de crear tots els elements que integren un teatre, puix que avui de tots n'estem mancats. Si tenim en compte que la comèdia moderna no dóna gaire camp per córrer a l'escenografia, comprendrem la necessitat de destinar el nou Teatre a tota mena d'espectacle, per a poder, així, protegir el desenrotllo de la pintura escenogràfica.

I encara: moltes vegades a Barcelona no s'han pogut posar obres de gran espectacle, o bé, si s'hi han posat, no han triomfat, pel fet de que entre nosaltres no tenim elements per a fer-les. Vegi's, doncs, la necessitat de fer un Teatre per a tota mena d'espectacles.

—...?

—D'una manera inseparable, crec que el Conservatori s'hauria d'unir al Teatre. Però entenem-nos: el Conservatori que creem no té d'ésser com tants altres Conservatoris. El nostre té d'ésser d'una ensenyança integral: començant per ensenyar als alumnes d'urbanitat, s'ha d'acabar donant-los-hi una cultura literària, de la qual, desgraciadament, n'estan molt mancats en general els nostres còmics, tot passant per l'ensenyança de la història, de la indumentària, etc. I, així, estant íntimament lligats el Teatre i el Conservatori, alguns alumnes d'aquest podrien anar debutant en aquell rebent les millors de les lliçons.

S'havia enfosquit del tot. Hi hagué moments que el repòrter parlava amb el genial artista estant casi bé a les fosques. Un instant, cridat per una veu de dona, l'Àpel·les Mestres sortí de la sala, tornant a entrar tot seguit amb un paper enrotllat a la mà i, a l'entrar, obrí, de pas, una làmpara elèctrica.

Drets tots dos, dessota d'ella, l'autor de *Poemes de mar* desenrotllà el plec. Els ulls se li il·luminaren davant d'una làmina colorida: el número 2000 de *La Campana*! Tot el rostre demacrat d'aquell gran artista se desbordà en alegria. Febrosament fullejà el número extraordinari del popular periòdic, promovent a cada firma i a cada dibuix exclamacions de goig, que semblaven evocar lluminoses recordances d'una joventut massa aviat marcida...

Xènius [Eugeni d'Ors], «Glosari. Del Glosador als noucentistes», *La Veu de Catalunya*, 30-IX-1907²⁵⁵

Avui arriba a terme el temps concedit per a una informació pública sobre el Teatre Municipal. I jo encara no he vist enlloc publicades les opinions que sobre l'assumpte puguin tenir molts dels representants literaris més lluïts de la generació nova; aquells als qui, en altres països, se sol anomenar vagament *els joves*, i als que nosaltres –hàbils nominadors, com a bons mediterranis que som– diem, més concreta i esclaridorament, «els noucentistes».

234

I això que, idealment, un Teatre Municipal no pot ser sinó *cosa nostra*. –Cal no oblidar-ho: de feia un poc temps les generacions catalanes venien sent, en sa general direcció d'esperit, *antioficialistes*. La seva concepció del viure era romàntica; son déu, *lo espontani*; son ídol, «*la iniciativa particular*»... Desconsideraven Institucions, Acadèmies, Escoles. S'encisaven amb l'individualisme saxó, abominant de l'estatisme llatí; en lo teatral, per exemple, juraven per un Antoine, en contra d'un teatre francès... –Com lligar això amb el projecte d'un Teatre Municipal, i, més i tot, d'un Conservatori?... La paraula sola «Conservatori» no hauria sonat, no fa massa, massa temps, com una heretgia?

255. Com hem comentat en l'estudi introductori, la intervenció d'Eugeni d'Ors (1881-1954) motivà la participació en el debat sobre el Teatre Municipal d'una colla de «joves» escriptors atrets per la seva crida. Des del «glosari», Xènius no s'estigué de criticar la (pressuposada) desídia dels modernistes envers tot allò que fos oficial i, en contrapartida, de proclamar la consigna contrària, pròpia dels «noucentistes»: la institucionalització del teatre català seguint els models clàssics, sobretot francesos. Paral·lelament a l'enquesta, Ors apostà també per la creació d'un Teatre Municipal que permetés que «els ciutadans poguessin dir-se en possessió d'un *dret al Teatre*» (Xènius, «Teatre gratis», *La Veu de Catalunya*, 25-III-1907). En sintonia amb les demandes coetànies i la seva croada civilitzadora, també advocà per la construcció, a Barcelona, d'«un bon teatre» que fos un pol d'atracció per als viatgers cosmopolites d'arreu del món (Xènius, «Sense festa major», *La Veu de Catalunya*, 28-IX-1908).

Som nosaltres els qui hem dut a Catalunya els aires que han renovellat l'ambient. Només dins aquest ambient nou, poden viure les institucions d'alta i autoritària normalitat, que avui copiem dels altres pobles... Per què, doncs, callem nosaltres? Per què no diem la nostra? Per què no es llencen, en aquest assumpte concret i en altres, a la intervenció, encara que sigui teòrica, els qui tant han intervingut en l'espiritualitat general?...

Senyor Duran i Ventosa, mon insigne amic: el Glosador s'atreveix a demanar-vos una ampliació en el plaç de l'enquesta pública aquella. Vós trobareu la manera de fer-ho. –Escriptors del Noucentisme, mos brillants amics: jo voldria que, si es concedís l'ampliació, hi diguéssiu la vostra, sobre els projectes d'un Teatre i d'un Conservatori municipals... –A intervenir, a intervenir!

Josep Carner, «La joventut i el Teatre Municipal»,
La Veu de Catalunya, 16-XI-1907²⁵⁶

Teatre Municipal –sí, més que Nacional–. Aqueix bell Teatre que es projecta ha d'ésser, més que d'una Nació que crea, d'una Ciutat que educa a la Nació perquè creï demà.

En tota la literatura dramàtica catalana s'hi troben casos isolats d'inspiració i acert, però no pas una veritable dramaturgia. Estem en un temps èpic i primitiu, de gentes conglomerades i uniformes mogudes per un vent profètic; no és hora encara del «teatre nacional». Joestic convençut de que la ciutat ha de donar a la nostra gent catalana els espectacles triats de totes les civilitzacions i tots els pobles, avivant-li el sentit de bellesa, purificant-li la força emotiva.

Aquest magisteri de la Ciutat és importantíssim, gairebé diria essencial. El Teatre és cosa sagrada; és una festa religiosa-nacional, com ho entengueren sempre els tràgics grecs, i Shakespeare, Calderón, Wagner, Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio. I mentres nosaltres no haugem arribat a la plenitud dels temps, a la formació (que ja va començant-se sense que ens n'adonem) dels grans mites nous, a les complexes jerarquies socials (en lloc d'aqueix to uniforme de menestralia) al monstruós desbordament d'activitats de la capital tentacular, no podem donar una festa religiosa nacional de Teatre amb caràcter propi, i jo insisteixo en que la tasca més fonament catalanesca en

236

256. Seguint la crida orsiana, Josep Carner (1884-1970) participà en l'enquesta sobre el Teatre Municipal de 1907 amb una exposició diàfana de l'ideari noucentista a través de *a*) l'aplicació del civilisme, previ a la creació de la «nació», que educés estèticament el poble, i *b*) la importació del bon teatre estranger –els clàssics i els contemporanis universals– que fes possible disposar de models exemplars per confeir una dramaturgia nacional. Pel que fa a l'edifici, la proposta d'encarregar-lo a Antoni Gaudí, d'ubicar-lo a l'avinguda Diagonal –com també havia suggerit Adrià Gual– i de posar-ne la direcció a mans dels dirigents de la Lliga Regionalista mostra clarament l'adscripció al projecte políticocultural que tenia Ors i Carner com a principals ideòlegs.

el camp teatral està en eixamplar el nostre horitzó, en impulsar el nostre heroisme i la nostra generositat, amb les més genials obres estrangeres, que enriquiran el nostre temperament, i a l'ésser traduïdes a nostra llengua la faran flexible, matisada, exquisida. Si estés a la meva mà, jo encarregaria el teatre a don Antoni Gaudí, perquè ell és el nostre arquitecte religiós per antonomàsia. Pel lloc, sóc partidari de la Gran Via Diagonal, que consent l'hermosa perspectiva i la gran desfilada de carruatges. Dirigiria la Institució del Teatre Municipal una Junta composta principalment de polítics. Sigui'm permès designar, entre els que jo amaria veure-hi, don Enric Prat de la Riba i don Ildefons Suñol, excel·lents per dur a bon terme una aital obra de magna educació col·lectiva.

237

Crearia, millor que un Conservatori, Acadèmia, on hi donarien cursos i conferències, talents de totes les disciplines artístiques, i els millors actors estrangers, la vinguda dels quals, i de ses companyies, fóra dever de la Junta promoure i completar. Potser també fóra oportú enviar joves actors i pensionats a terres estranyes.

Xènius [Eugeni d'Ors], «Glosari. L'I»,
La Veu de Catalunya, 14-XII-1907²⁵⁷

L'I. –Vull dir: «l'Íntim», el Teatre Íntim. El Teatre Íntim és l'obra de l'Adrià Gual. L'obra de l'Adrià Gual és així com una barca. I l'Adrià Gual és: «un home que sap guiar la seva barca».

Com la de Sant Pere –guardades les proporcions degudes–, la barca d'en Gual «fluctuat et non emergitur», atravesa les tempestats sense enfonsar-se... –La travessia ve sent dura, d'ençà de son començ. L'han omplerta mil episodis, dignes d'una aventurosa novel·la de viatges, a lo Juli Verne. Sovint la nau ha fet falsa ruta. De vegades s'ha esgarriat entre els temporals; o bé ha pres el llom d'una ballena pel Cap de Bona Esperança; o bé ha cregut acostar-se a una illa salvadora i s'ha trobat, al ser-ne a la vora, amb un núvol, mixte de llagostes i de mosquits. Alguna volta s'ha declarat l'escorbut en la tripulació, i ha calgut llençar els cadavres per la borda, sense més dispendis funerals. Ha anat molt curta la galeta, més d'una volta i més de dos. I no ha faltat tarda sinistra, en què, arribats a l'últim extrem, els passatgers han estat a punt de devorar-se els uns als altres.

Sobre tants perills ha obtingut victòria la voluntat d'aquest Capità Hatteras, que es diu Adrià Gual... –I encara hi ha algú que troba malament que ell hagi inclòs ses inicials pròpies, amb les de «Teatre Íntim», en el segell de la institució!... I doncs, què? El qui ha salvat

257. Tal com posa de manifest aquest article, l'opció estètica orsiana –com també la de Carner– esdevenia el *teatre d'art* que, a l'escena catalana, era representat pel Teatre Íntim d'Adrià Gual. Naturalment, l'aposta modernitzadora de Gual, adreçada a unes minories selectes –tot i que s'obria, com hem apuntat, a sessions més comercials–, havia de ser ben rebuda pel Pantarca. En diverses gloses, Xènius es féu ressò de l'activitat del Teatre Íntim i del seu director, bo i elogiant l'opció estètica de Gual. Vegeu, per exemple, els articles sobre Gual que Ors publicà a *La Veu de Catalunya*: «Per a què aprengué Adrià Gual», 14-VII-1906; «L'Adrià Gual», 15-XII-1906; «Teatre gratuït i teatre econòmic», 24-III-1908, i «El cas Gual», 6-XII-1910.

la barca, ¿no tindrà dret a que clarament hi consti son personal patronat? En Gual ha volgut subratllar, i ha fet bé, que el Teatre Íntim està baix la seva advocació; i que ell –no Talia, ni Euterpe, ni mitus que hi valgui–, és la veritable Musa de la casa.

La mejor musa es la de carne y hueso...

Además –fixeu-s'hi–, aquesta combinació d'inicials té un avantatge: A. G., amb T. I. poden llegir-se: AGIT... –AGIT: «fa». Excel·lent divisa. –El Teatre Íntim és una institució d'acció. L'Adrià Gual és un veritable home d'acció. –Així jo n'he dit la lloança.

Alexandre Plana, «Del teatre català. De la unió dels autors. Del Teatre Municipal», *El Poble Català*, 25-IX-1911²⁵⁸

240

La secció d'anuncis d'espectacles en els diaris pren altre cop l'aire acostumat i en lletres grosses se fa saber en el públic les noves companyies i les noves obres que, amb més detall i amb tota la varietat possible de color, anuncien els cartells per les cantonades. La temporada està a punt de començar-se. Però lo que per nosaltres té un més fort interès, lo del teatre català, resta encara en la penombra dels projectes, després de la viva maror produïda per un incident prou conegut. La indelicadesa d'un empresari amb un il·lustre autor, la diferència sorgida entre el senyor Franquesa, que ha monopolitzat diverses temporades l'escena catalana, i l'Ignasi Iglésias, que ha donat al nostre teatre dies de glòria, la manca de tacte d'un pobre senyor i la força d'impulsió que hi ha sempre en l'ànima d'un poeta, han remogut les aigües mortes de l'anomenat problema del Teatre Català donant-li aquesta vegada una orientació nova. Si bé ja de temps semblava que un moviment de dignitat, d'estima pròpia, havia de produir-se entre

258. Des de les pàgines d'*El Poble Català* (1910-1914), Alexandre Plana (1889-1940) seguí l'actualitat teatral durant els primers anys de la dècada dels deu i –tal com fa palès també l'article que reproduïm– emfasitzà la funció eminentment social del teatre, el qual havia de reflectir les lluites del present, «totes les variables coloracions de l'ànima col·lectiva» (Alexandre Plana, «Romea. *Burgeseta*, comèdia en tres actes dels germans D. i V. Corominas», *El Poble Català*, 3-X-1910). Partint de la topada d'Iglésias i Franqueza, Plana encoratjà la constitució del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans com un mitjà per renovar el teatre català i, alhora, establí un lligam entre el projecte de sindicació dels autors i la necessitat de disposar d'un Teatre Municipal. La creació d'un teatre subvencionat generosament pel consistori barceloní era, segons Plana, una qüestió prioritària per poder disposar d'un bon repertori d'obres, tant catalanes com estrangeres, i d'una formació idònia dels intèrprets per mitjà d'un conservatori que n'assegurés una formació adequada. Vegeu, sobre Alexandre Plana, Iolanda Pelegrí, «Pròleg» dins *Teoria i crítica del teatre*, d'Alexandre Plana, Barcelona: Institut del Teatre, 1976, p. 7-20.

els nostres autors enfront l'absurda tirania d'un paradoxal empresari, el moviment sols s'havia iniciat però sense arribar-se a un efecte positiu, ofegant-se tota iniciativa de revolta en l'esperit individualista que semblava haver-se refugiat en el món de l'art. Estrenar l'obra pròpia, l'obra tot just acabada, era –per a més d'un– una obsessió que no li deixava pensar en el moment actual de l'escena catalana, sense comprendre fins a quin punt en el teatre l'interès col·lectiu és el fonament de l'interès individual, de que sense una forta organització del teatre nacional les obres isolades perden llur vàlua. Per als autors catalans, el present i l'avenir del nostre teatre nacional, com a cosa viva que no és *Els vells*, ni *Terra baixa*, ni *Lalegria que passa*, ni *La morta*, ni les velles obres encara en projecte, sinó l'esperit de fervent entusiasme del poble català per aquelles escenes on retrobi vibracions de la seva ànima, ressò de les seves tradicions, espurnes de la cosa futura somniada; és a dir, aquestes obres i totes les altres i totes les obres possibles dintre un marc de presentació escènica i d'interpretació que facin amables les nits del Teatre Català.

El teatre és l'expressió pura de l'art social d'avui com pogueren ésser-ho en altre temps els temples i com potser demà ho seran les enormes simfonies d'un Wagner deslliurat de les llegendes. En el teatre, la força isolada, l'esforç individual són absurdes. En el nostre temps devem entendre per absurde lo inútil, lo que no té eficàcia. I fins ara la història del nostre Teatre és una relació d'esforços individuals, que s'han esmortuït després d'una bella florida, com el noble esforç de l'Adrià Gual amb el Teatre Íntim, o han dut el carro de la nostra dramàtica fins atollar-lo en el carreró brut, pudent i sense sortida de les traduccions de les *Dame aux camélias*, de *La pesca dels llagostins*, de les *mise en scène* horribles amb què foren ultratjades la temporada última *La reina jove* al Principal o *La verge boja* al Romea. Per manca d'unió entre els qui senten desitjos de renovar l'atmosfera en què viu el nostre Teatre Català, per un cert fons de desconfiança mútua, per temença a que l'esperit d'una nova capelleta ofegués l'entusiasme de l'obra de renovació, per l'imperi d'una tàctica d'individualisme, de «mirar cadascú pel seu costat», la força social del nostre Teatre ha

restat anys i anys deturada, sense veure-s'hi –per altra banda– solució possible. És trist que si s'ha produït a la fi un moviment instintiu de solidaritat entre els autors catalans hagi sigut provocat per una causa tan petita com la indelicadesa d'un pobre senyor empresari, ingenu admirador de les traduccions castellanès. Un moviment de significació tan intensa per a l'art de Catalunya sembla que hauria de tenir un altre origen.

Però ja és frase vulgar de que les petites causes són a vegades la clau dels grans fets històrics, socials, literaris. Si Ruiz de Alarcón, el discret comediògraf del Segle d'Or del teatre castellà, no hagués sigut geperut, potser no hauria escrit *La verdad sospechosa*, i sense ella no tindriem *Le menteur*, admirable, de Molière. Ara mateix, a Castella, la noble esplendidesa pecuniària i d'entusiasme dels actors Guerrero-Mendoza està provocant un renaixement del teatre en vers, que semblava atùit per a un segle. Tinguem, doncs, l'esperança de que la petita causa de l'incident Franquesa-Iglésias produeixi l'efecte imponderable d'una estreta solidaritat artística, de la naixença entre nosaltres d'un sentiment i una consciència col·lectives del Teatre Català, d'una nova orientació que posi d'una vegada sobre el camp de les discussions, tot i cada un dels problemes fonamentals que integren la complexa qüestió de la vida del nostre Teatre. Tinguem tots un moment d'àmplia i franca sinceritat per a senyalar els defectes que s'haurien de corregir, de preveure els obstacles que podran dificultar la futura obra col·lectiva. Després d'aquest període d'agitació que amb el banquet anomenat d'autors dramàtics podríem donar per clos –com va dir l'Ignasi Iglésias– parlem amb una serena calma d'optimismes, de les línies, la forma, la tendència de l'organització del nou Teatre, o millor dit, de la propera temporada que ha d'obrir-se amb aquell esperit de solidaritat, amb aquell sentiment de força col·lectiva.

Després d'aquest primer aspecte de la qüestió, després de la unió necessària entre els més directament interessats en mantenir viu el foc del Teatre Català ve un altre aspecte: el de l'organització. Amb quina forma d'administració i amb quin sistema de direcció artística obtindriem autors i públic la major garantia possible?

Per una banda, els autors siguin els que siguin, tant els d'anomenada com els desconeguts, tenen dret a que llurs obres siguin ben jutjades. Hi ha pels dos sistemes, de direcció unipersonal o per comitè, arguments en pro i en contra. A la Comèdia Francesa hi havia un Comitè de lectura però en 1901 fou de sobte suprimit pel ministre d'Instrucció Pública, encarregant-se de la direcció artística un sol home, en Jules Claretie. En aquí mateix s'ha assajat això dels comitès, però no d'una manera formal. El fer-se càrrec d'una obra amb sols sentir-la llegir, abans de representar-se, és una facultat que rarament se troba. No és fàcil trobar un especialista que fixi l'èxit probable d'una obra. Imaginar-se una obra en son conjunt i en sos detalls, en son moviment i en son efectisme, veure d'un cop d'ull la construcció anatòmica de l'obra i comprendre la seva fisiologia, la manera com s'hi expressa un tros de vida humana, això és lo que caldria en un home per a fer-lo director. I no és cosa que es trobi fàcilment. Sols aquell qui provi aquesta facultat podria aspirar a la direcció del futur teatre. Perquè si se té la fortuna de trobar-se'l, és preferible al sistema de comitè que és més inútil com més nombrós se'l forma. Però com a garantia de serietat seria convenient que fos un comitè de tres individus, és a dir, lo més limitat possible, el qui es fes càrrec de la nova temporada independent.

243

I aquest element directiu, amb quins medis deuria comptar per a realitzar la seva tasca? Això ens du a la qüestió, avui triomfanta, del Teatre Municipal. La qüestió aquesta és el resum d'altres tres, la de l'edifici, la del pressupost, la de la intervenció de l'Ajuntament en la direcció i administració del teatre. La primera és la d'efecte més perdurable, la que mira a l'avenir: a Barcelona ens manca encara un bell edifici que vingui a ésser per a la dramàtica lo que és per als concerts el Palau de la Música o per a les exposicions el local dels Faians Català. El Principal i el Romea són lletjos, vells, incòmodes, sembla que hi pesi una tradició de nyonyeria i esquifidesa, que hi dissoni tota veu atrevida, tota iniciativa de renovació, que siguin teatres per a «anar passant» i que tingui per lema l'indignador «Ja n'hi ha prou». Cal aixecar el nou edifici segons els moderns sistemes de construcció, que

facin agradable l'anar-hi, per la sensació de cosa nova, de comoditat, de «nou règim». Jo fins crec que el nou edifici tindria una influència sobre la manera de produir dels nostres autors. La forma millor potser seria una forma mixta de contribució del Municipi i dels particulars: una societat per accions amb garantia municipal.

En el pressupost anual de l'Ajuntament no cal dir que deuria figurar-hi la subvenció per a cada temporada, amb obligació de l'empresa de donar un número fixo de representacions, un mínim d'estrenes d'autors catalans, un mínim d'estrenes d'obres estrangeres –com a element complementari– i un altre d'obres clàssiques. Si el poc èxit d'aquests darrers és degut sempre a la misèria de la representació amb les quantitats de què podria disposar la direcció s'obtindria un resultat contrari. La subvenció faria possible també lo que més ens cal per a assolir l'èxit pecuniari: la formació dels actors en un Conservatori on se fes desaparèixer aquest instint d'anarquia i d'anquilosament, alhora que malogra les millors facultats naturals de molts, on s'eduquessin en una severa escola de disciplina verament artística, la manca de la qual és avui l'obstacle més gros per a l'organització de temporades. Amb una bona escola d'interpretació se resoldria una de les deficiències de què pateix l'escena catalana: l'ausència d'harmonia en el conjunt de les companyies dramàtiques, la poca gràcia en el moviment, la discreció en el vestir tan essencial com la discreció en el dir i en el gest.

Totes aquestes reformes –o més aviat innovacions– en els costums i organització del Teatre suposen els naturals dispendis que sols amb una forta subvenció podran reunir-se. I, per a regularitzar-la, per a fer-la productiva, cal que es pensi seriosament –i sembla que anem pel camí– en què el Teatre Municipal és l'única solució possible. En lo que fa a la intervenció de l'Ajuntament en l'administració i direcció de l'empresa, als seus límits, garanties i condicions, intervenció justificada per la subvenció i fins necessària si no es transforma en un obstacle més, és matèria prou complexa, en la qual fixarem l'atenció més endavant quan el projecte comenci a traduir-se en pla d'organització definitiva.

Manuel Folch i Torres, Apel·les Mestres. *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Memòria de la Junta Directiva, presentada a la Junta General Ordinària celebrada el dia 30 de juny de 1912*, Barcelona: Avel·lí Artís, 1912 (fragments)²⁵⁹

Des de feia força temps que estava en l'esperit de tots el convenciment de la necessitat de la unió dels autors dramàtics catalans per a poder, amb l'acoblament de tots, fer valdre els drets i la consi-

259. La constitució del SADC es produí oficialment en una reunió que tingué lloc a l'Ateneu Barcelonès el 24 d'octubre de 1911, en la qual s'aprovaren els Estatuts i es designà la Junta Directiva de la nova entitat. El precedent d'una iniciativa similar, cal anar-lo a cercar en l'Associació d'Autors Catalans (1885-1887) que reuní diversos dramaturgs, entre els quals Àngel Guimerà, Francesc Ubach i Vinyeta o Ramon Picó i Campamar, per fer front bàsicament al monopoli exercit per Frederic Soler al Romea. Com passaria amb l'experiència sindicada, l'associació d'autors acabà, després de dues temporades, com el rosari de l'aurora. La *Memòria de la Junta Directiva* que hem extractat detalla la gènesi del SADC, el funcionament intern i els resultats de la iniciativa. La sindicació dels dramaturgs catalans trencava el monopoli empresarial i reobria el projecte de construcció d'un teatre municipal. Tot i disposar, de bon començament, d'un ampli suport d'afiliats –bona part dels dramaturgs en exercici–, l'organització de la primera temporada al Teatre Eldorado, que gaudí del suport econòmic de l'Ajuntament de Barcelona, revelà les dificultats de gestió i de projecció d'una empresa que no disposava de teatre propi, que havia de mirar d'aconterar els dramaturgs sindicats amb un reguitzell d'estrenes difícils d'assumir, que no sabé atreure el públic al teatre i que, al capdavall, de seguida tingué problemes econòmics. Anys més tard, Francesc Curet, que visqué en primera línia –com a director de la revista *El Teatre Català*– la creació del SADC, atribuï a la manca de suport social el fracàs de l'empresa: «el “Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans”, creado para poner fin a las demasias de empresarios poco escrupulosos, daba representaciones en uno de los teatros más céntricos de Barcelona ante una concurrencia de una docena de espectadores, siendo lo más chocante que ni los abonados ni los que gozaban de pase a favor se dignaban traspasar los umbrales del Teatro Catalán. Bochorroso» (Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, p. 386-387).

deració de què són mereixedors enfront dels traficants del Teatre Català, de tots prou coneguts, que durant anys i anys el monopolitzaren, atents sols a la conveniència de llurs interessos personals i a l'entronitzament d'una autocràcia que s'anava fent més irritant i intolerable cada dia.

D'aquest estat de coses ne patien principalment els autors catalans no sols en llurs interessos artístics i econòmics, sinó fins en la pròpia dignitat, subjectes com estaven totalment a la tirania de les al·ludides empreses, que, amb tot i tenir en ells la base principal de llur negoci, els feien objecte de tota mena de vexacions i de desprecis. Aquests empresaris, sense haver-se arribat mai a fer càrrec, sinó tot lo contrari, de que administraven un patrimoni comú i no una botigueta pròpia, s'erigien, sense cap solvència literària, en jutges inapel·lables de les obres dels autors, imposaven criteri en els repartiments, les presentaven no com moltes d'aquestes obres requerien, sinó com els aconsellava llur egoisme, els hi donaven els assaigs que tenien per convenient, prescindint del tot del criteri, i moltes vegades fins de les reclamacions, dels autors i dels directors; fixaven arbitràriament els drets de representació, i, com se suposa, sempre més baixos de lo que era de llei; i no ens cal que concretem respecte d'aquests punts ni d'altres que passem per alt, perquè a un auditori d'experimentats ens dirigim, ja que tots nosaltres, qui més qui menys, hem patit del mateix mal i en coneixem els efectes.

I en semblant situació visqueren els autors catalans temps i més temps, sense que ningú gosés a escometre l'obra de llur agermanament, per més que tots i cada un d'ells estiguessin ben convençuts de que era aquest l'únic medi de poder-se fer valdre.

Tots coneixem també prou bé les causes que impossibilitaven, o almenys feien dificultosa la realització de l'empresa; mes totes elles poden reduir-se a l'atmosfera de recel que pesava damunt dels autors catalans, els quals, malgrat tenir interessos comuns a defensar, se miraven mútuament com a enemics, i, sense fer esment dels llaços de companyerisme que devien ajuntar-los ni de l'alta de l'ideal artístic i patriòtic que els feia produir, vivien acoblats en capelletes i petits

cenacles, classificats per encasellaments polítics, quan és lo cert que ni ara ni mai la política ha tingut que veure res amb lo que, per la seva naturalesa, és perfectament compatible amb totes les modalitats de pensament en lo que pertany a l'ordre social.

Emprò, malgrat totes les suspicàcies, i fins malvolences potser, que dividien els autors, contra llur actuació isolada que va fer infecunds llurs esforços individuals per a l'obra col·lectiva, cap d'ells, quan fou curull el munt dels desacerts dels que malmenaven el Teatre Català, va fer-se l'esquerp en acudir a posar remei a lo que encara podia tenir-ne, si tots hi aportàvem la nostra bona voluntat.

I fou tant més alta, tant més noble, tant més gloriosa, la solidaritat dels autors dramàtics catalans, quant no va produir-se en defensa d'interessos personals directes, per legítims que aquests fossin, ni per respondre als afronts que gairebé tots havien patit en llur dignitat, sinó per salvar d'una mort inevitable la nostra escena nacional, que definitivament anava a tancar-se després d'haver portat, durant els darrers anys, per mal cap dels seus explotadors, una vida raquítica i miserable que produí l'allunyament dels actors de vàlua, la manca d'estímul en els autors, suplantats com se veien per arranjadors graponers i traductors d'ofici, i l'allunyament absolut del públic dels nostres espectacles.

El Teatre Català anava a morir, almenys en sa forma de manifestació que podríem dir-ne oficial, i per això sí que no devien passar-hi els autors, que per tantes altres coses havien passat.

I l'agermanament d'ells vingué; i fou l'espurna que va encendre el polvorí la injúria feta a un company il·lustre per un marxant d'art dramàtic que no hem d'anomenar, injúria que era, de passada, un afront a tots els autors de la terra; injúria que va fer vessar el vas de la nostra paciència i sumissió, i que ens vàrem proposar que fos l'última que rebéssim i la primera a la qual donguéssim deguda resposta.

Espontàniament va sorgir entre els autors la idea d'aquell missatge de desagravi a don Ignasi Iglésias i la resolució de retirar el repertori a l'empresa culpable de l'al·ludida desatenció; vingué després aquell àpat de solidaritat artística que acabà d'encendre l'entusiasme en pro

del projecte de la sindicació dels autors i de la deslliuració del Teatre Català del monopoli de què era objecte, en tant que dintre de l'Ajuntament barceloní, a proposició del senyor Iglésias, aleshores regidor, se començava a donar forma de viabilitat al projecte de construcció d'un teatre municipal i es consignava en pressupostos una quantitat per a fer una temporada de Teatre Català.

Les circumstàncies eren, doncs, sumament propícies per a donar forma efectiva i permanent a tan bells entusiasmes, i, sense deixar que passés aquell escalf, ni que es refredessin novament les corrents d'harmonia i de bona amistat que apropaven als autors, s'escometé i realitzà la constitució del *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans*.

248

Tals varen ésser lo que podríem dir els prolegòmens de la nostra existència corporativa; anem ara a veure com s'ha desenrotllat el primer període de la nostra actuació social.

Previs els corresponents treballs d'elaboració, alguns d'ells força penosos, perquè el bon desig no sempre encaixa amb la possibilitat, el dia 24 d'octubre de 1911 va quedar oficialment constituït el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans en el local de l'Ateneu Barcelonès. En aquella reunió memorable varen aprovar-se els Estatuts que són llei de la nostra corporació, i varen ser designats per a formar la Junta Directiva els senyors següents: don Apel·les Mestres, president; don Pompeu Crehuet, vicepresident; don E. Martí i Giol, tresorer; don Avel·lí Artís, comptador; don J. Pous i Pagès i don Josep Morató, vocals, i don Manuel Folch i Torres, secretari.

En aprecí als mereixements que reunien, varen ser nomenats presidents honoraris de l'entitat els eminents autors dramàtics don Àngel Guimerà, don Santiago Rusiñol i don Ignasi Iglésias, i socis honoraris, en atenció a llur caràcter d'autors degans, els senyors don Josep M. Arnau i don Albert de S. Llanas.

Bon punt la Junta hagué pres possessió, va fer-se compte de que tenia al davant un assumpte urgent a resoldre, com era el de l'organització d'una temporada de Teatre Català, per a la defensa dels prestigis del qual s'havia constituït el Sindicat; així és que, tot just omplertes les formalitats legals, complimentades les corporacions

oficials administratives, de les quals podíem esperar-ne l'auxili econòmic, i presentats els nostres respectes i oferiments a la Societat d'Autors Espanyols i a l'Associació d'Artistes Lírics i Dramàtics de Barcelona, amb les quals devíem lligar relacions, tenint com tenim amb elles similitud d'interessos, i comunicada així mateix la constitució de l'entitat a l'Associació de la Premsa Diària de Barcelona, representativa del més important element de publicitat i propaganda amb què podíem comptar, vàrem abordar el problema de què portem fet esment, començant per demanar al Municipi la consignació en favor del Sindicat –lo qual vàrem obtenir– de les 30.000 pessetes que s'havien inclòs als pressupostos per a fer una temporada dramàtica catalana, i nomenàrem una comissió encarregada de formular unes Bases per al bon regiment de la campanya en projecte, lo propi en l'artístic que en l'econòmic.

249

Aquesta comissió, composta dels senyors Iglésias, Roca i Roca, Pous i Pagès, Crehuet i Martí i Giol va complir amb gran urgència i meritíssim zel la seva important comanda, encara que més endavant el contacte amb la realitat vingués a fer convenients algunes modificacions a les Bases de referència, que en res alteraren, emprò, llur substancialitat i bona orientació.

Després d'aquest primer pas indispensable, i concedit per la Junta general un vot de confiança a la Directiva per a la realització de les Bases esmentades, varen nomenar-se dues comissions del seu sí, una de les quals emprengué gestions prop de don Joan Gumà, arrendatari del teatre de Catalunya (Eldorado), per a veure de conseguir l'esmentat coliseu per al Sindicat, mentres l'altra es dirigia, no sens profit, a persones que, a la circumstància de llur bona posició econòmica, reunien la de ser bons patriotes i aimants de la nostra cultura general i de l'art dramàtic català especialment, per a demanar-los llur concurs pecuniari.

Aquestes gestions, llargues i engorroses, com és de pensar, varen durar fins a últims de gener, en qual època teníem ja ultimat el compromís de coempresa amb el senyor Gumà, estipulades amb l'Ajuntament les concessions mitjançant les quals corresponíem a la sub-

venció que ens havia concedit, i l'oferiment de diferents particulars d'una quantitat que s'apropava a unes 25.000 pessetes, la qual devia ingressar en el capital social en calitat de compte en participació.

Al propi temps el senyor Martí i Giol, delegat per la Junta Directiva an aquest efecte, havia començat les gestions per a la formació del quadro de companyia, havent hagut de lluitar amb les dificultats que suposava la circumstància de l'avançat de la temporada i la no menys entrebancadora que ens creava el fet d'haver-se prorrogat la contracta d'alguns elements que tenien ajustats altres empreses i amb els quals comptava el Sindicat, després que haguessin acabat llurs compromisos.

250

Tants destorbs haurien sigut prou per a desanimar a qualsevol que no hagués tingut la fe que teníem nosaltres en el bon reeiximent de la nostra empresa, majorment quan de tot arreu rebíem demostracions de simpatia ben encoratjadores; així és que, aconsellats no sols pels nostres entusiasmes, sinó per consideracions ben dignes de ser tingudes en compte, vàrem fer-nos superiors a totes les dificultats presentades i que s'anaven presentant, decidint, contra tot, tirar avant el nostre primitiu projecte de començar a actuar dintre d'aquella mateixa temporada.

S'havia fixat per al dia 24 de febrer la celebració de la funció inaugural, i fins pocs dies abans no va ultimar-se la formació de la companyia, que, nodrida més tard amb alguns elements secundaris que el treball d'algunes obres havia fet de necessitat, va quedar constituïda per les actrius senyores Emília Baró, Elvira Fremont, Antònia Verdier, Dolors Pla, Ramona Mestres, Pilar Castejón, Carme Roldán, Pepeta Persiva, Carme Buixadós, Carme Huguet, Pepeta Mestres i Carme Gumà; i pels actors senyors Jaume Borràs, Josep Bergés, August Barbosa, Lluís Blanca, Carles Capdevila, Rafel Bardem, Ramon Tor, Avel·lí Galceran, Andreu Guixer, Eduard Torres, Ramon Martori, Jaume Donato i Lluís Baró. Les funcions de director varen ser encomanades a don Jaume Borràs.

En aquells propis dies va constituir-se el Comitè de Lectura, per a formar el qual havien sigut nomenats don Josep Roca i Roca i don

Emili Tintorer; essent-ne individus, a més, per dret propi, el coempresari don Joan Gumà i don Josep Pous i Pagès, representant del Sindicat prop de dit coempresari, per a qual càrrec havia estat nomenat també de poc.

I va acabar aquell laboriosíssim període preparatori amb una reunió de sobretaula al restaurant Martín, a la qual varen ser convidats els crítics de la premsa local, els quals, per boca del senyor Pous i Pagès, foren imposats dels propòsits del Sindicat, de les orientacions que tenia a seguir, dels seus optimismes presents i de les seves esperances per al pervenir.

Tal com s'havia acordat, la temporada va obrir-se al teatre de Catalunya el dia 24 de febrer, component el programa inaugural l'obra de l'Iglésias *Flors de cingle*, i l'estrena del sàinet d'en Burgas *Torre Torretes*, a les quals seguiren, durant la temporada, les titulades *El pintor de miracles*, d'en Rusiñol; *L'estiuet de Sant Martí*, de l'Apel·les Mestres; *El tresor*, d'en Morató; *Marinesca*, d'en Colomer i Fors; *La germaneta*, d'en Folch i Torres; *La Verge del Mar*, d'en Rusiñol; *Nausica*, d'en Maragall; *La forastera*, d'en Parellada; *Lesbojarrada*, d'en Muntañola; *El despatriat*, d'en Rusiñol; *El gran Aleix*, d'en Puig i Ferrer; *En Joan Bonhome*, d'en Pous i Pagès; *Desamor*, d'en Puig i Ferrer; *Vint anys després*, d'en Bonavia, i *Dissabte de Glòria*, d'en Folch i Torres, totes elles estrenes, per haver imposat les circumstàncies que la campanya es fes a base d'elles, criteri que s'observà fins als quatre darrers dies de la temporada, en els quals, com a homenatge als nostres primers autors senyors Guimerà, Rusiñol i Iglésias, varen representar-se llurs respectives obres *Terra baixa*, *La mare* i *Foc nou*.

[...]

Malgrat lo manifestat, no podem, emprò, passar en silenci que els resultats econòmics de la nostra primera temporada han representat per a nosaltres una veritable decepció, tant més si es té en compte que la campanya, considerada baix el punt de vista artístic, va superar amb excés totes les esperances, ja que la companyia, que molts

reputaven de fluixa en el seu conjunt, va suplir aquesta deficiència, si realment hi era, amb la disciplina i lloable esforç de què varen donar repetides proves els artistes, conseguint interpretacions realment excel·lents; i lo propi pot dir-se de les obres estrenades, ja que, si cap d'elles –i m'atenc al judici general de la crítica– no va conseguir un èxit estrident, totes s'aguantaren en els termes d'una discreció ben estimable, i fins pot dir-se que algunes sobrepassaren aquest límit, deixant de banda l'esplèndida *Nausica*, de l'immortal Maragall, de mèrits prou positius –fins prescindint del gloriós prestigi de l'autor– per poder-se considerar com una de les pàgines més brillants de la crònica del nostre teatre nacional.

252

De la cura amb què foren ensajades, dirigides i presentades totes aquestes obres, en especial aquesta de què acabem de fer esment, res cal dir-ne, perquè ni els més enconats detractors del nostre Sindicat han pogut negar-la. I amb tot, com us hem dit abans, els resultats econòmics de la campanya han sigut ben desconsoladors, per raó de que els nostres esforços, amb tot i haver sigut molts i presidits per la més bona voluntat, no han sigut prou per arribar a interessar el nostre públic, que sembla com empedreït en la seva indiferència d'anys per les manifestacions del nostre art dramàtic, per causes que no són d'aquest lloc estudiar.

Emprò de la mateixa manera que, rendint-nos a l'evidència, confessem aquesta decepció, perquè entre família ens trobem i no ens hem d'enganyar, també hem de declarar que la liquidació del negoci teatral no ha sigut tampoc tant dolent que pugui en justícia calificar-se de fracàs, com alguns l'han calificada lleugerament, amb major raó si es considera que una part principalíssima dels cabals esmerçats ho han estat en l'adquisició de material escènic, que segueix representant pel Sindicat un actiu ben estimable, i en l'honrada presentació que s'ha donat a algunes obres que requerien esmerçaments extraordinaris, lo qual és un indubtable crèdit a assignar en el nostre haver artístic, tan important i respectable com l'econòmic.

Un senzill examen dels comptes de la liquidació de la temporada us donarà la prova de la veritat de tot quant portem dit respecte

an aquest extrem, motiu pel qual deixem d'insistir-hi. Fóra cansar massa la vostra atenció, i potser, ben mirat, el motiu no s'ho val, fer esment aquí d'altra mena de contrarietats amb què hem hagut de lluitar, originades unes per la impotència i pel despit i altres per l'esperit anticatalà i el faritzeisme.

[...]

Així mateix, comunicada oficialment al Sindicat per don Joan Gumà la seva negativa de continuar en la coempresa del Sindicat, ens desfeia bona part de la feina que havíem pogut creure solidada, ja que ens obligava a modificar la nostra constitució administrativa i a gestionar a corre-cuita l'arrendament del teatre on hagués d'actuar el Sindicat al començar la tardor.

253

[...]

Referent a teatre, totes les nostres gestions varen estrellar-se davant la dificultat insuperable d'estar ja compromesos per a la temporada vinenta els de l'interior de la ciutat, no quedant-nos, per lo tant, més que dos camins a seguir: el de renunciar, almenys de moment, a la nostra actuació, i el d'allotjar-nos en un dels teatres suburbans: l'Espanyol, del Paral·lel, únic de què podíem disposar, en condicions assequibles, havent estat criteri unànim de la Junta Directiva primer, i quasi unànim de la Junta General després, acollir-nos an aquesta darrera solució, en espera d'ocasió oportuna de què es presenti lloc més convenient per a les manifestacions del Teatre Català, i no diem més digne, perquè el fet d'anar a domiciliar-nos en un barri popular no és ni pot ser un desprestigi de la nostra institució; i en quant als resultats econòmics que s'ocasionin del canvi, no serà passar-se d'optimista l'esperançar que no seran més dolents que els que hem obtingut de la nostra actuació en el cor de la Barcelona aristocràtica.

Lluís Duran i Ventosa, *El Teatre de la Ciutat*,
 Barcelona: Publicacions de l'Escola Catalana
 d'Art Dramàtic, 1921, p. 7-15 (fragments)²⁶⁰

254

Tots els organismes socials han d'interessar a tots; però, això amb major motiu ha de succeir en aquells organismes socials que per un cantó o altre tenen relació amb allò que a tots, directament o indirectament pensant o no com nosaltres, els preocupa; que no podem oblidar que el poble català viu un moment de renaixença, que el poble català està refent la seva personalitat, i tot el que siguin elements de la vida social tindran sempre relació immediata amb aquesta renaixença nacional. I per això, el que en altres països, el que en altres pobles ja constituïts, ja formats definitivament, solament interessa a un determinat sector de la vida nacional, a Catalunya ha d'interessar a tothom. Per això el teatre, pel que de social té, pel que de nacional té, ha d'interessar a tots els sectors de la nostra vida nacional.

Però, dintre les complexitats de tots els organismes col·lectius, no sé si vosaltres haureu reparat alguna vegada que n'hi ha pocs de tan

260. El projecte del Teatre de la Ciutat, que tingué els seus orígens en la proposta de creació d'un Teatre Municipal del 1907 promogut pel mateix Lluís Duran i Ventosa (1870-1954), suposà la primera concreció d'una política teatral moderna. Fent costat a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic creada el 1914, Duran i Ventosa –regidor per la Lliga Regionalista i organitzador de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona– exposà en la conferència inaugural del curs 1921-1922 de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic el projecte d'un teatre de domini municipal amb vocació nacional, com el que tenien bona part de les grans ciutats europees o americanes. La seva proposta posava la confiança en l'actuació conjunta de l'«estat incipient» –la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona– perquè erigissin el Teatre Nacional Català. Segons sembla, el Teatre de la Ciutat es trobava en una fase prou avançada: ja tenia una ubicació concreta (a la Via Laietana, enfront de l'edifici de Santa Àgata) i ja havia dut a terme un concurs en què es presentaren diversos projectes arquitectònics exposats al públic, el 1922, al Palau de Belles Arts. La situació històrica creada per la dictadura primoriverista estroncà la iniciativa municipal.

complexos com els que es refereixen al teatre. Perquè, quan aneu a comptadoria d'un teatre o a taquilla i per unes quantes pessetes us donen un seient en el teatre i espereu que s'aixequi el teló, no us féu càrrec, la majoria de vosaltres, del conjunt d'esforços, de la complexitat d'elements que ha estat necessari aplegar per a poder vosaltres anar a passar dues o tres hores d'esbarjo i entreteniment. Sembla que no és res, que es desenrotlla sense esforços tot, i, no obstant, tot és preparat. Però, senyors, quina preparació ha hagut d'haver-hi!

Perquè un teatre no és solament l'obra dramàtica. Bé podríem dir que l'obra dramàtica és el fonament del teatre, és la pedra angular de tot l'edifici simbòlic del teatre. Sense obra dramàtica, el teatre no existiria, i és l'obra dramàtica la que pot resistir les dificultats del lloc i del temps; és el que es manté a través de l'espai.

255

Del teatre grec no en queda sinó runa d'edifici: l'obra dramàtica grega queda encara vivent. Sòfocles continua encara representant-se avui, després de tants de segles.

L'obra dramàtica és ço fonamental: no hi haurà possibilitat que existeixi un teatre nacional sense que l'obra dramàtica vingui a fer-lo necessari.

Però l'obra dramàtica s'ha de desenrotllar en un local; l'obra dramàtica necessita un edifici: el teatre, en les diferents formes que ha adoptat durant la història aquesta institució. Fins quan es representava l'obra dramàtica a l'aire lliure, tenia necessitat d'un principi de local, hi havia un edifici-teatre en una forma o altra.

El temps ha fet cada dia més complicada aquesta necessitat.

Però l'obra, després, s'ha de representar. A més a més del concurs d'un edifici, l'obra dramàtica necessita de tota la pareneria escènica: l'obra de l'escenògraf, cada dia més complicada; però, al mateix temps, com a auxiliar de l'obra dramàtica, és cada dia més imprescindible en el teatre modern.

Però l'obra dramàtica també necessita qui l'exerceixi, la desenrotlli o representi d'una manera plàstica: necessita de l'obra dels actors.

Però, a més encara, no acaba aquí, sinó que, en aquest conjunt d'elements tan difícils de reunir, se n'hi ha d'afegir un altre: el públic.

Perquè, sense la compenetració del públic amb el teatre, no podria haver-hi teatre nacional.

I bé podríem afegir a aquests elements, si bé forma part d'aquest últim factor, el crític, la part de premsa, perquè la premsa, mitjançant la crítica, ha d'ajudar que cada dia es faci més perfecta l'obra del teatre.

Vegeu si es necessiten elements per arribar a constituir aquest organisme que s'anomena «Teatre».

L'Escola Catalana d'Art Dramàtic, constituïda sota els auspicis de la Diputació de Barcelona, primer, avui Mancomunitat, i de l'Ajuntament de Barcelona, té com objecte primer, immediat, la instrucció i educació del factor actors. Però no cregueu, per això, que tota la seva esfera d'acció quedi limitada a preocupar-se que els actors sàpiguen interpretar els seus papers i els sàpiguen posar a les taules d'un escenari. És que per a educar es necessita una complexitat d'elements. No és l'actor un simple senyor o senyora que es presenta a recitar; l'actor ha de fer-se càrrec que va a representar un personatge que l'autor dramàtic ha creat i ha de mirar de posar-se en el lloc mateix que l'autor li ha assignat.

I per això es necessita una complexitat d'educació no fàcil d'obtenir, i és un mèrit gros que l'Escola pugui mostrar el profit que han pogut treure'n els distingits alumnes que hi assisteixen.

Però, per arribar a tot això, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic no pot preocupar-se ni es preocupa únicament de fer actors, sinó que es preocupa del conjunt, per aquest entrellaçament de tots els elements del teatre amb tots els altres elements esmentats. I no em refereixo solament a aquests (aspiració natural i lògica), ja inclosos en el programa, amb què l'Escola Catalana d'Art Dramàtic ve complint, sinó que em refereixo a aquells elements imprescindibles per a un bon ensenyament: em refereixo al museu del teatre, a la biblioteca dramàtica. Aquests elements són complement imprescindible dels elements que constitueixen l'ensenyança que s'ha de donar a l'actor. L'Escola no pot tenir encara avui aquests elements que aspira a tenir, i no podem dubtar que el Patronat (i jo n'estic convençut) li concedirà,

dintre un terme més o menys curt, i li facilitarán la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, tots els elements necessaris perquè l'Escola pugui estar proveïda d'aquest museu i d'aquesta biblioteca. Però no em refereixo a això concretament, sinó a tots els altres problemes que suscita en tot moment tota vida de teatre.

[...]

He fet referència abans a un fet: que d'ençà que existeix el teatre s'ha necessitat un local. Aquest local ha anat canviant de manera d'ésser amb les necessitats i perfeccionament que han anat apareixent en el curs de la història del teatre.

Quina diferència no hi ha dels teatres complicadíssims d'avui, d'Alemanya, Anglaterra, Estats Units, als teatres grecs i fins dels teatres en què es representaven les obres de Shakespeare!

Hi ha la necessitat d'un teatre, i Barcelona, malgrat els esforços meritoris, cal reconèixer-ho, d'algunes iniciatives particulars, especialment en aquests últims anys, Barcelona, dic, no compta amb teatres suficients per a l'allotjament del seu teatre nacional. Hi ha molts locals per a teatre, però hi ha pocs teatres en la ciutat de Barcelona. Però per fora, els que no simpatitzen, com és de suposar que simpatitzeu vosaltres, amb la idea del teatre nacional, diuen: –Què té que veure l'Ajuntament de Barcelona amb el teatre? –Què! Què hi té a veure? Examinem-ho.

És un fet, senyors, que art i negoci casen molt difícilment; és molt difícil que puguin unir-se les perfeccions a què ha d'arribar una obra artística i fer negoci. És difícil aconseguir les dues coses alhora.

En algunes ocasions, propietaris d'immobles volen aixecar un teatre: generalment són gent rica que saben fer un ús socialment bo del diner, i dediquen el seu capital per a teatre. Els que facin això, els que es facin empresaris de teatre, pensaran poc amb la renda del seu capital, potser no es preocuparan gaire de si el seu capital els proporciona o no els rendiments que obtenen els que dediquen el capital a altres negocis; però això són casos isolats; no es pot exigir en una

ciutat com Barcelona, de prop d'un milió d'habitants, que tots els teatres siguin propietat de rics que vulguin tenir per luxe un teatre o que siguin empresaris que tant se'ls en doni del negoci i del capital o diner que esmercin en aquesta empresa. Les excepcions no poden ésser tingudes en compte en casos d'aquest ordre.

Doncs bé; si no podem confiar, d'una manera ferma i segura, que la iniciativa particular pugui aixecar a Barcelona un teatre amb les condicions que són necessàries per elevar a la dignitat deguda al teatre català nacional, qui ha de fer-ho?

Aneu pel món; visiteu les grans ciutats de l'estranger, i trobareu per tot arreu que us ensenyen un edifici que sobressurt dels altres; i si pregunteu quin edifici és, us diran:

–«És el teatre nacional»; «és el teatre imperial» (quan hi havia imperi); «és el teatre reial». –Gairebé no hi ha ciutat important d'Europa o d'Amèrica que no us ensenyi, almenys, el teatre municipal.

Prescindint del teatre municipal, perquè ens trobem amb el cas actual; però en el curs de la història, en aquests països, eren els Estats, o directament o mitjançant la seva representació sobirana, uns pel mitjà del rei, altres pel mitjà dels grans ducs, altres pel dels emperadors, els que aixecaven teatres perquè volien protegir l'art dramàtic. Era l'Estat mateix, pel mitjà de la seva representació, dic, el qui feia aquesta obra, el qui tenia no sé si dir-ne l'altruisme, generositat o clarividència de protegir l'art dramàtic. Però, a Barcelona, podem esperar que sigui l'Estat el qui aixequi un edifici per al teatre nacional?

No podem oblidar els canvis i vicissituds de la història, i hem de fer que s'hi fixin els eters rondinaires: Barcelona, cap i casal de Catalunya, està en una situació especialíssima per als problemes d'aquest ordre. En altres països on els pobles estan constituïts en un Estat que directament els representa, molts problemes de la vida municipal afecten la vida de l'Estat. I permeteu-me aquest incís: el que succeeix amb els parcs públics havia de succeir amb el teatre. Totes les ciutats europees tenen parcs públics que han costat pocs diners: eren grans propietats dels reis, i els reis, començant a sentir

remors revolucionàries, les donaren al poble; el mateix feren grans senyors, i d'aquesta feta han passat a ésser propietat dels municipis grans parcs perquè els pobles poguessin disposar d'aquest esbargiment, i heus aquí que els municipis no han hagut de gastar milionades per aquest servei, perquè s'han trobat a les mans grans propietats per a serveis que se'ls havien de concedir. Però Barcelona, que no ha tingut reis amb grans propietats que podessin cedir-les-hi, ni altres mitjans, s'ha trobat en el cas d'haver de fer sacrificis immensos per adquirir aquestes propietats. El mateix succeeix amb el teatre: si aquí hi hagués un Estat nacional, l'Estat hauria de crear el teatre nacional, perquè l'Estat és la representació de la Nació, és la nació mateixa en l'aspecte polític, i llavors seria el govern nacional català qui aixecaria aquest edifici. Si no el tenim de moment, si Catalunya no disposa d'aquest Estat, qui ha de suplir aquest defecte, qui ha de substituir l'Estat per aquests efectes? No hi ha altre remei: que ho faci l'Estat incipient, que tot just té set anys de vida: la Mancomunitat de Catalunya; o l'Ajuntament de Barcelona, que, com a representant de la ciutat que és cap i casal de Catalunya, ha hagut en tantes ocasions de representar el paper de la capitalitat, paper que és molt honorós, això sí, però també molt car.

I per això, senyors, és indubtable que, o bé Barcelona ha de renunciar a tenir un teatre que pugui ésser un estatge digne del seu teatre nacional, o aquest teatre nacional l'ha de fer l'Ajuntament de la ciutat de Barcelona. I, en dir l'Ajuntament de la ciutat de Barcelona, ja comprendreu que no vull dir que precisament hagi d'ésser amb un capítol del pressupost municipal; que ho faci d'acord amb la Mancomunitat i que sigui la Mancomunitat i que ajudi el Municipi, que es creï un organisme intermediari, etc., això és incidental. Ço fonamental és que hi ha d'haver un edifici, un palau del teatre català aixecat per la ciutat de Barcelona mitjançant el seu organisme representatiu. I, si no, aquells que ho propugnen, aquells que ho neguen, aquells que entenguin que això és una disbauxa, que ens diguin com pot resoldre's aquest problema amb solució més senzilla, més barata i més còmoda.

Els qui ja fa anys que ens interessem per aquest problema, sabem que no la trobaran.

Deu fer uns tretze anys que diversos companys que llavors formàvem part de l'Ajuntament vam presentar una proposició a l'Ajuntament de Barcelona perquè estudiés d'una manera directa el problema del teatre català. S'obrí una informació, a la qual acudiren moltíssims intel·lectuals de Barcelona, moltíssims elements que s'interessaven per aquest aspecte de la seva vida social; però tots convingueren en la necessitat que fos l'Ajuntament qui arribés a realitzar aquesta obra.

[...]

260

En l'obra del teatre, la persistència de diferents, de molts elements que han seguit interessant-se per aquesta idea fa que avui, al cap d'alguns anys, poguem presentar-la a vosaltres demanant ja el concurs directe de l'opinió de Barcelona per a la seva realització immediata. Perquè aquells passos més difícils, aquella obra de germinació obscura, sota terra, en què l'opinió pública podia fer-hi ben poca cosa, ja està feta. Ara ha entrat ja el problema a les vistes del públic; avui és ja el poble de Barcelona qui ha de decidir, en definitiva, si vol que es converteixi en obra aquest ideal.

[...]

A vosaltres, que sou representació del poble de Barcelona, us interessa més saber que l'Ajuntament de Barcelona té destinat ja el terreny en què ha d'aixecar-se el futur Teatre Català. És un solar de la Reforma. Per què? Jo vaig ésser un dels que amb més tossuderia sostingueren la idea que el Teatre Nacional Català s'aixequés en un terreny municipal de la Reforma, per moltíssimes raons: entre altres, perquè nosaltres, els qui formàvem part de l'Ajuntament, havíem de pensar sempre amb aquest entrellaçament amb què viuen totes les coses del món, i no havíem de pensar solament en la major o menor comoditat del públic que hagués d'assistir al teatre, sinó que l'elecció

d'un teatre municipal havia d'ésser un dels elements d'embelliment d'aquest tros de Barcelona. Perquè, fixeuvos-hi: la Reforma és la ciutat vella que vol convertir-se en ciutat nova, com un símbol de l'obra de ressorgiment nacional que tractem de realitzar: tractem de fer una nació nova, progressiva, que es pugui posar dignament al costat de totes les nacions progressives del món. Volem fer d'una Barcelona vella una ciutat bella, formosa, i per això volem adornar-la amb monuments artístics. I quin monument millor podia escollir-se que el Teatre Municipal, el teatre que el mateix Ajuntament de Barcelona havia de construir?

I per això s'escollí, entre aquests solars, un dels més ben situats, a l'encreuament del carrer ja obert avui de la Gran Via Laietana, amb aquest altre carrer que ha d'anomenar-se de Pere III i ja pròxim a obrir-se; carrer que tindrà una amplada de trenta metres, travessant la ciutat de Llevant a Ponent; que serà un dels carrers més escaients que tindrà cap ciutat d'Espanya.

En aquest encreuament de carrers, davant de l'edifici de Santa Àgata, que simbolitza dignament la Barcelona vella i l'antiga nacionalitat catalana, s'haurà d'aixecar aquest edifici que vindrà a dir el que Barcelona vol ésser, tenint el teatre nou que tots aspirem que sigui el teatre de la futura, progressiva i esplèndida nació catalana.

Allí, en l'encreuament d'aquests dos grans carrers, es troba un espai de terreny d'un centenar de milers de pams: tindrà el doble del que tenia el teatre de Santa Creu, i en aquest solar és on s'aixecarà el teatre que ha de pagar la ciutat de Barcelona.

[...]

L'Ajuntament de Barcelona s'ha preocupat que aquest teatre sigui, en tot el possible, un teatre model, perquè no es tracta pas solament d'un cobert on anar a soplujar-se un teatre: es tracta de construir un edifici que pugui servir d'ensenyament de tothom; en el qual puguin anar a aprendre-hi els particulars que vulguin construir un edifici-teatre per al llur negoci, que sigui en tot el possible un teatre tan bo

com el millor del món. Serà això? No ho sé. Això és de l'esdevenidor; però aquest és el nostre desig; el desig que té no sols el Patronat de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, sinó tots els que simpatitzen amb aquesta idea; és la voluntat que té l'Ajuntament de Barcelona i que tenen tots els elements que han contribuït a fer que aquesta obra donés passos de gegant. Per a tots, l'ideal hauria d'ésser que, així com avui tots els que s'interessen per coses de teatre recorren a les ciutats d'Alemanya, Estats Units, Anglaterra, i veuen allí tots els progressos de l'Art Dramàtic en el seu aspecte plàstic, pugui venir un dia que tot el món vingués a visitar Barcelona i els assedegats de progrés podessin dir: –A Barcelona hi ha un teatre municipal que el dia d'avui és el més avençat que es coneix. [...]

Adrià Gual, «Els petits cenacles», *La Revista*, 191-192, setembre de 1923, p. 158-160 (fragment)²⁶¹

Quan ens determinàrem a fundar el nostre Teatre Íntim (fa alguns anys), amb la intenció d'emancipar-nos de la disciplina desmoralitzadora que ha vingut a bastir el criteri equivocat de les actuals manifestacions teatrals, lluitàvem només amb la força acceptada d'unes empreses –molt poques– que no creien fer cap mal fet el mal que feien, i uns pocs autors, seguidors sincers de les ximpleries, que distretament havien confós amb el Teatre. Aleshores ens dèiem: «A la volta d'uns anys això haurà canviat, i home de teatre que es manifesti, combregarà en el nostre altar». Han passat bona colla d'anys, i per més que també han passat per nosaltres, resulta còmic adonar-se que nosaltres veiem les coses amb aquell mateix anhel

263

261. Gual defensà en aquest article la vigència de la iniciativa de Teatre Íntim –de «petit cenacle», en la seva terminologia– que inseria en un moviment escènic d'abast internacional, el del «teatre d'art». Durant la primera postguerra europea, el «teatre d'art» experimentà una revifalla a través de companyies de referència al teatre europeu com la de Georges i Ludmilla Pitoëff. Vint-i-cinc anys després de la inauguració del Teatre Íntim (el 1898), Gual continuà defensant la seva proposta i aparellant-la al model d'Aurélien Lugné-Poë. En un altre article, publicat uns mesos més tard a *La Veu de Catalunya*, Gual considerà que, en uns moments de «desorientació», es feia més justificada que mai la represa del Teatre Íntim, una «institució davantera de petits cenacles teatrals»: «Quan, anys enrere, el Teatre Íntim féu la seva aparició, s'apoià, de manera perfectament fonamentada, en un gest de protesta endreçat a la rutina professional incontestable, i a l'abandó, per a no dir a la prevenció terrible i sistemàtica vers tot allò que de casa, o de fora, presentés caires d'inquietud regeneradora. Avui, passats alguns anys, en adonar-nos que les causes que motivaren l'aparició de la nostra institució no tan sols perduren, sinó que en molts dels seus aspectes s'han tristament accentuat, i que el nostre entusiasme per combatre-les se sent disposat a l'acció, ara més que mai entenem que seria un pecat abandonar el sant camí de la protesta pel mitjà d'una actuació que de temps tenim acreditada de voluntariosa i abnegada» (Adrià Gual, «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya*, 8-III-1924, edició del matí).

d'emancipació, encara més necessari avui que aleshores, i bona part d'elements nous neixen vells als nostres ulls, perquè apareixen del primer moment completament tarats dels mals o les herències velles. [...]

En els moments de fundació del nostre anomenat Teatre Íntim, el de Lugné-Poë, a París, li feia parella, i aquell a París i el nostre a Barcelona hissaren senyera de redempció. D'això són molts els que deuriem estar-ne enterats i no n'estan. Perquè val a dir que tant com tenim la vista fina per descobrir les coses de fora casa, som curts de vista per adonar-nos del que tenim a quatre passes.

264 Sí: l'*Oeuvre* a París i l'Íntim a Barcelona (no diem allò de *modèstia a part*, perquè ens faria escapar el riure) varen ésser davanters de la bona nova, contra l'opinió dels arribats.

Antoine, que havia simpatitzat amb el *petit cenacle*, tingué après la visió del càrrec oficial, i acabà amb un dèficit de tres-cents mil francs a l'Odeon.

Lugné-Poe ha seguit una vida artística d'alts i baixos, però encara viu. El Teatre Íntim pot dir-ne altre tant, i pot dir també que ara es disposa a manifestar-se de nou, perquè veu que té encara missions a complir.

Posteriorment als nostres intents, Reinhardt; els cenacles anglesos –escassos els altres disseminats per Alemanya– han portat com a conseqüència la derivació dels petits cenacles a l'ordre del dia, especialment a França, és a dir, a París, i com és natural, aquí han pres ja uns aires, per moments, tan antipàtics com els teatres d'exploració, perquè no fan altra cosa que anar-los a la saga, amb la disfressa però de cosa excepcional, i ja ens trobem en el cas dels perjudicis ocasionats per l'esforç que es deriva de l'acreditament d'una marca qual-sevol, és a dir, que ja tornem a caure del costat de la incomprensió, de la terrible i atüidora incomprensió, que com una maledicció pesa damunt de l'art més generós que posseeixen els homes.

Es troba en l'ambient la necessitat del *petit cenacle teatral*, això és ben cert; s'ha demostrat a totes llums que la sola esperança d'un públic en l'avenir, no pot ésser altra que la que provingui del petit

cenacle, i si bé és cert que són encara molts els que no se'n saben avenir, val a dir que són poquíssims els *petits cenacles* perfectes –si és que n'existeix un. [...]

És precís fomentar el *petit cenacle*, entre altres raons, i fins podríem dir com una raó cabdal, per a tractar de veure si, en la intimitat més acurada, podem treure en clar què ens cal per tal d'assolir una fisonomia veritablement nacional en el fet de Teatre; si ens cal insistir-hi, o determinem d'un cop per sempre si no val la pena d'amoïnar-s'hi més i cada un resta facultat per a tirar obertament pel seu costat, sense formes retòriques emparadores d'un *bluf* que fa pena. Perquè el cas del nostre Teatre és únic al món.

Codorniu [Joan Cortès], «La República i el Teatre»,
Mirador, 128, 16-VII-1931, p. 5²⁶²

Pregunteu a un autor:

– Què prepareu per la pròxima temporada?

– Jo? Ara per ara res –us respon.

I afegeix:

– Amb això de la República, sabeu, un no està per res...

266

No es tracta d'una fantasia nostra. Feu l'experiència vosaltres mateixos, si podeu. I a no ésser que, sobtadament, els autors hagin canviat de criteri, veureu que l'adveniment de la República ha alterat profundament el ritme de l'activitat dels nostres autors teatrals.

Al cap i a la fi, és natural. El capgirament del nostre món polític, les altes i baixes, les mil sorpreses que us reserva cada dia, han d'influir forçosament en l'ordre de les idees dels homes que es dediquen a la literatura. Aquesta influència, ara per ara, no té pas l'aire de derivar vers els camins d'un art nou, com ha passat, per exemple, amb la Revolució russa. No. La nostra República no ha produït, ni era natural que produís, un moviment, endavant ni endarrere, en l'ordre de l'art i de l'estètica.

262. Com a crític teatral del setmanari *Mirador*, Joan Cortès (1898-1969) exposà l'efecte trasbalsador que tingué la proclamació de la República per al món de la cultura i del teatre en particular, però també la necessitat de deixar enrere els entusiasmes polítics per posar-se a treballar de valent. D'entrada, constatà que el teatre no havia creat prèviament una estètica nova que s'adigués amb la conjuntura política republicana. A més, en plena crisi europea de les arts escèniques, remarcà que es feia més imprescindible que mai una política teatral generosa per a l'escena catalana que permetés de superar la inèrcia del sector i la crisi endèmica que patia. El seu escepticisme inicial s'anà confirmant amb l'evolució de la política teatral republicana que, com hem indicat en l'estudi introductori, no pogué acomplir els grans reptes que s'havia plantejat.

Els nostres escriptors, ciutadans al cap i a la fi, es veuen arrossegats per aquest corrent polític que omple les cases i els carrers. L'emoció ciutadana que estem vivint des del 14 d'abril ha acaparat el pensament i l'atenció de tota la gent. És difícil, molt difícil, sostreure's a aquest moviment emocionant que empeny tot un poble a la recerca del seu destí. El literat no pot evadir-se de l'atmosfera carregadíssima que cada dia fan més densa els altaveus de l'actualitat. Per això els autors de teatre diuen:

—Amb això de la República, sabeu, un no està per res...

Seria exagerat, és clar, de donar a aquest fenomen, al cap i a la fi racional, una importància desproporcionada. Es tracta, fet i fet, d'un accident passatger, que no ha pas d'alterar fonamentalment la vida de la nostra producció dramàtica. Ni els escriptors ni els que no ho són hauran de decidir-se, un moment o altre, a considerar que les aigües han tornat al seu molí i que l'època del míting permanent ha passat. A la tardor, els escenaris obriran les seves boques una mica polsoses i bé caldrà omplir-les d'una menja o altra, com més bona sigui millor.

Per això, les empreses de teatre català es preocupen des de fa dies de la preparació de la pròxima temporada. I, com cada any en aquesta època, s'anuncien grans novetats i uns decidits propòsits de renovació. Malauradament, ja estem una mica acostumats a aquestes bones disposicions estivals i, per tant, tots els escepticismes són permesos.

Una de les grans preocupacions dels empresaris, en el moment actual, és la crisi del teatre, que, amb més virulència que mai, s'estén de cap a cap d'Europa. S'ha parlat molt de crisi i ha arribat un moment que la paraula ha arribat a perdre el seu valor exacte. De totes maneres, es pot afirmar que ara la cosa va de debò, i sols un inconscient pot atrevir-se a dubtar o malfiar-se de la seva presència. La crisi es fa sentir com no s'havia sentit fins ara. No cal pas que citem l'exemple de París, de Londres i de Berlín, on els empresaris criden com uns desesperats i s'acosten a l'Estat perquè, *in extremis*, prote-

geixi la barca trontollant del teatre. A Catalunya mateix, tenim la trista prova del desastre econòmic que acompanya totes les *tournées*, sense excepció. Companyies que, per una mena de tradició immovible, tenien assegurat el negoci de les representacions estivals, es troben ara, per primera vegada, que tots els càlculs han fallat i que, població darrere població, el teló s'aixeca davant d'unes sales deses- peradament buides.

–Què hi farem! –diuen–. És la República.

–No. No és sols la República. Hi ha alguna cosa més que aquesta explicació massa fàcil, massa simplista.

268

Han arribat uns moments de prova. Els empresaris, si volen llançar-se a la lluita, no poden anar-hi amb un fatalista somriure als llavis. És l'hora d'intentar de debò –de debò!– un esforç gran, generós, ple d'audàcia. La política de *l'anar tirant* ja no és més viable. Tots plegats tenim l'obligació de no tancar els ulls davant la gravetat del moment. No hi han gaires camins a triar. És qüestió de jugar fort, o de no jugar.

Joan Cortès, «Del Teatre Oficial», *Mirador*, 134, 27-VIII-1931, p. 5²⁶³

Ara més que mai, a Catalunya –car amb la represa de les nostres activitats col·lectives en un sentit plenament autòcton, ens hem de trobar amb la manca d'un grapat de coses–, haurem de sentir la necessitat d'una escena oficial amb tot el que a ella contribueix i amb tot el que d'ella es deriva.

Aquesta necessitat, hem de creure que, tard o d'hora, serà degudament atesa, ja pel nostre municipi –i fins pels d'altres ciutats de Catalunya–, ja per la Generalitat.

És clar que, en teatre –com en tantes altres coses–, no podem pas comptar amb una tradició clàssica nacional en la qual emmirallar-nos, de la qual poder pendre exemple, a la qual ésser deutors de bastir la nostra feina actual damunt un sòl que fos més sòlid que no la improvisació o les aficions passatgeres dels autors, dels crítics o del públic contemporanis.

Una comunitat com la nostra, per la qual es pot dir que gairebé fou perduda del tot la riquíssima florida del Renaixement, el lluminós progrés del qual tan desgraciadament coincidia amb la posta de la seva activitat nacional, estroncada quan tot just havia començat a apuntar;

263. Amb la instauració del govern autònom català, Cortès reivindicà també la necessitat d'una escena oficial que disposés del suport de l'Ajuntament de Barcelona o de la Generalitat de Catalunya i que els rescabals del dèficit congènit d'una tradició clàssica nacional que no podia servir de mirall i d'un públic que no acabava de donar suport efectiu al seu propi teatre. Pel que fa a les dificultats per establir una escena oficial, el crític del setmanari *Mirador* es fixà en un aspecte poc atès pel debat sobre la institucionalització de l'escena catalana: la constitució d'un repertori, modelic i ambiciós per a tots els agents (dramaturgs, actors, públic), que hauria de pouar de les millors tradicions clàssiques de les escenes europees de tots els temps. Els plantejaments de Cortès tenen molts punts de contacte, com es pot comprovar, amb l'article publicat per Joan Oliver al setmanari *Meridià* en plena guerra (Oliver 1938).

un poble com aquest nostre que, després, minimitzat pel cesarisme austríac, tot el que en ell era autèntic i viu, hagué de deixar passar el segle d'or de les literatures de l'occident d'Europa sense altra vida social que aquella que li arribava per un incert reflex de l'oficial que el governava, tan lluny d'ell i tan postissa de cap a peus, quan no hostil, a la personalitat d'aquest; una nació com la nostra que, més tard, ofegats ja completament en ella tot pensament i tota acció sota el despotisme borbònic i amb ajut de l'abaltiment col·lectiu que sofria, amb prou feines si rebia un petit ressò de les inquietuds del temps de l'Enciclopèdia, hauria estat un miracle que avui es trobés amb una vida col·lectiva afinada i perfecta en totes les seves activitats i disciplines.

270

I una de les activitats on ens hem de trobar amb un retardament més evident és natural que sigui el teatre, l'art social per excel·lència. No ens podríem pas trobar amb un teatre d'aquells de gran tradició, d'una bona tradició; d'aquells que obliguen les entitats oficials a fer tots els esforços possibles per donar-los tota la importància que es mereixen, a subvencionar sales d'espectacles perquè es dediquin exclusivament –o principalment– a la representació de les seves obres, a subvencionar escoles i conservatoris per tal de tenir gent apta per a aquesta comesa, per tal que aquella tradició no s'estronqui i mantenir-la sempre. Un teatre d'aquells representa alguna cosa en la vida civil d'un país, i la seva manca a casa nostra és el testimoni més fefaent del llarguíssim eclipsi que ha sofert la nostra vida nacional.

Car el teatre, com hem dit, és l'art social per excel·lència. Tant com exemple és mirall. Si va a la multitud, també ha eixit d'ella. Per ella neix, d'ella viu i per ella treballa. Un teatre sense públic en una època o altra de la seva existència és una cosa sense sentit. El públic li és tan necessari com a l'oratória, civil també.

I no l'espectador, no l'aficionat, no el devot, sinó el públic, la multitud. A ella es dirigeix, i no a cada individu isolat –com fan les altres arts–. No a l'ànima particular de cada un de nosaltres, sinó a l'ànima col·lectiva que formem entre tots. L'espectador podrà ésser *ell mateix* –i fins convé que ho sigui– davant una pintura o una escultura, en llegir una poesia o una novel·la, sentint música. No ha de renunciar

cap qualitat, cap atribut, cap característica del seu esperit per poder lliurar-se plenament a la contemplació de qualsevol d'aquelles obres i experimentar el gaudi que se'n derivi. Però l'espectador teatral, si vol sincerament arribar a aquest resultat, cal que prescindeixi del tot d'ell mateix i es fongui amb tots els altres espectadors.

És per això que trobareu molts esperits aristocraticistes i convençuts de llur refinament que us parlaran del teatre amb un cert menyspreu, i amb repugnància i tot. Per aquests, el millor teatre és el que es llegeix; però, en veritat, el teatre que es llegeix ja no és teatre. —De totes maneres, això no vol dir que el millor procediment per a fer-se càrrec d'una obra teatral no sigui llegir-la.

Deixant de banda els múltiples problemes que en tots els aspectes planteja la qüestió de l'establiment d'una escena oficial a casa nostra, d'organització, pecuniaris, urbanístics, etc., podríem pensar amb allò que és la cosa principal i que potser és la que menys ha preocupat cada vegada que s'ha tractat d'aquest assumpte —i no són poques!—: el repertori amb què s'hauria de mantenir aquest nostre teatre oficial.

Parlem de repertori perquè creiem que un teatre d'aquesta naturalesa ha de treballar a base d'ell. No pot ésser un teatre de temptatives, puix que això no s'apartaria completament de la seva funció i el portaria a ésser el mateix que un teatre d'empresa particular.

Hauria d'ésser un teatre que ens servís d'escola a tots; el mateix als actors que als autors i que al públic; un teatre que en comptes de donar petites satisfaccions, servir petites vanitats, donés un gran exemple i servís una gran ambició.

Destinat principalment a representar aquelles obres que tots sabem que són bones i que ben segur no tindrien un èxit crematístic prou important perquè una empresa particular s'arrisqués a la seva representació, aquest teatre, lliure de les exigències de la concurrència mercantil, podria encaminar-se, i hauria d'encaminar-se, més a orientar i a educar que no a satisfer els gustos immediats d'uns i altres.

Però per això ens hauríem de de[se]ixir bon tros del nostre cofoisme i anar a cercar fora de casa allò que hi trobéssim, que no seria

pas poc; puix si bé és veritat que seria cosa altament desitjable que aquest teatre oficial català pogués aspirar ja de bon començament a ésser un organisme de *consagració*, com són generalment els teatres oficials d'altres països; és a dir, una escena dedicada a treballar amb obres que formen part o es considera que poden ja formar part de la riquesa artística nacional, hem de reconèixer que –salvant les degudes i comptadíssimes excepcions– en aquest respecte som ben pobres.

Podríem saquejar a mans plenes el riquíssim fons que formen els clàssics francesos del segle XVII, el teatre isabelí anglès, els grecs i els llatins, els italians i els alemanys, etc., amb la traducció de molts dels quals ja tenim bona feina feta, que només s'hauria d'adaptar al dia, per fer-nos un bon repertori, que hauria d'ésser no abundós, però sí ben triat. Amb unes quantes obres d'aquestes, presentades amb dignitat i consciència, és amb el que hauria de treballar principalment el nostre teatre oficial, almenys en el seu començament, i tots hi guanyaríem prou.

La llàstima és que, només per poder començar, hauríem de tenir ja primer de tot una escola de la qual poguessin sortir els actors per a aquestes representacions, i això és cosa que no es crea pas del no-res ni amb totes les subvencions i proteccions oficials del món.

Andreu A. Artís, «Un teatre subvencionat»,
Mirador, 181, 21-VII-1932, p. 5²⁶⁴

Tot just a inicis d'estiu i ja s'anuncien dos fets importantíssims per a la vinent temporada de teatre català. Un d'ells sensible a tot ésser-ho, car és la renúncia del senyor Josep Canals a constituir-se, per ara, en empresari de la nostra escena, la qual cosa vol dir la liquidació total de la formació de Novetats. Liquidació total, diem, perquè la disgregació d'actors va ja iniciar-se la temporada passada. El teatre del carrer de Casp, abandonat pel públic, ha fet poc després centenària en els cartells una obra lírica castellana. Pobres de les nostres pretensions autonòmiques, si haguéssim de recolzar-les amb l'argument d'un teatre!

L'altre esdeveniment a produir-se la temporada vinent, sembla que serà el funcionament d'un teatre català subvencionat. El cas tampoc és rigorosament inèdit, car la companyia del Teatre Romea ha pogut prolongar la seva actuació fins a un límit honorable gràcies a l'ajuda econòmica de la Generalitat. La nostra primera corporació no volgué que passéssim per la vergonya de veure com justament en aquest any de revivament patriòtic, els dos únics teatres catalans tancaven llurs portes en ple hivern. La subvenció, modesta, marcà la intenció. Ara, creiem que ja està nomenada una Ponència amb l'encàrrec d'estudiar la manera de portar a terme els propòsits del conseller de Cultura de la Generalitat en relació amb el teatre.

273

264. El periodista Andreu A. Artís (1908-2006), col·laborador habitual del setmanari *Mirador*, valorà la situació coetània del teatre respecte a les empreses i les companyies que podien programar en català i exposà la situació crítica en què es trobava l'escena catalana, després de l'abandonament de Josep Canals (Novetats) i el suport oficial que necessitava la companyia Vila-Daví (Romea). Artís posà l'exemple de la campanya teatral duta a terme per Margarida Xirgu al Teatro Español de Madrid, de caràcter públic, però, a diferència d'altres crítics i comentaristes teatrals, es posicionà en contra de la subvenció oficial perquè, al seu entendre, només contribuiria a apuntalar empreses privades en fallida i a afavorir un sector elitista de dramaturgs poc amatents al seu públic.

Aquest fet que pot semblar encoratjador, mena a reflexions serioses. En un país normalitzat, el funcionament d'un teatre oficial significa la conservació de l'essència més pura de l'art nacional; és un resguard que posa el teatre a cobert dels alts i baixos pecuniaris i de les influències mercantilistes. És, doncs, una institució lloable i de necessitat primeríssima. Banc de proves, escola d'actors, satisfacció de directors, realització de fantasies... L'Estat, que atén tant i tants diversos aspectes de l'espiritualitat pública, no pot menysprear la branca teatral. Un teatre subvencionat, posat a mans de gent solvent, és sempre un exemple.

274

Aquest és el caràcter que a gairebé tots els països del món presenten els teatres oficials. Podríem cercar exemples llunyans, però preferim sempre posar-ne del costat de casa. Ha estat la protecció dels poders públics –a part, naturalment, el bon gust d'una gran actriu– allò que ha permès que en el «Teatro Español» de Madrid fossin exhumades en aquesta darrera temporada certes obres clàssiques castellanes.

Aquesta funció que en podríem dir de valoració de la qualitat, és la que també ha estat assignada a la «Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos» que en la propera temporada menarà a Madrid una campanya de teatre líric.

Ara, nosaltres apuntem: a Catalunya pot dibuixar-se un pla de teatre subvencionat amb les característiques mateixes dels altres països? Rodonament, no. O sí no fixem-nos tan sols en allò que ha portat la Generalitat pels camins del teatre, allò que ha determinat els seus propòsits, i veurem que no és altra cosa que el bon intent de substituir-se a les empreses privades que es troben en fallida.

Un teatre subvencionat, a casa nostra, no farà altra cosa que desfermar i fer viables totes les pensades antiteatral. Entre les moltes desgràcies de què pateix la nostra escena, cal posar a primer pla l'allau de poetes, novel·listes i crítics que s'han sentit comediògrafs i que no han aconseguit res més que amargar llur humor i avorrir el públic. Seran ells els qui veient-se recusats per les empreses particulars acudiran als teatres oficials brandant la bandera de l'art i de la

selecció, i seran ells els que s'hi veuran les obres posades. I seran ells, perquè a casa nostra ens falta la tradició, ens falten les obres que són pedra de toc per a jutjar mèrits, i seran ells, sobretot, perquè a la direcció dels teatres subvencionats hi haurà gent de la mateixa corda; hi haurà poetes, novel·listes i crítics amb una obra teatral entravessada al pap.

El teatre català, el teatre d'un poble, no pot viure i menys desenrotllar-se en conserva. Per bona que sigui la qualitat de l'esperit de vi, en aquest cas la xifra de pessetes. Un teatre florent és producte de la selecció natural; és el sediment que hi queda després de llargues anyades de teatre mercantilista i de cara al públic. Creure que ara nosaltres començarem l'edifici pel terrat, i que tot serà obrir unes portes oficials com deixar a la posteritat sis obres mestres per temporada, és un error.

O si no, el temps ens ho dirà.

Carles Soldevila, «El temps ens ho dirà»,
La Publicitat, 17-XI-1932²⁶⁵

Entre les moltes invitacions que rebo dels amics i dels lectors per a descabdellar determinats temes, abunden les que volen que m'ocupi d'afers de teatre. La veritat és que els complac ben poques vegades. Tinc la persuasió que el mal del nostre teatre exigeix moltes més accions que no paraules. I les poques paraules que m'han semblat útils per orientar l'acció, temps ha que les he dites i les he repetides. A què traurà cap la insistència?

276

Els nostres poders públics no tindran altre remei, si conserven una guspira de sentit païral, que plantejar-se greument aquest problema: «Volem tenir teatre i, en conseqüència, n'organitzem la protecció eficaç o renunciem a tenir-ne i tolerem que en un parell d'anys s'esventi el petit caliu que resta a hores d'ara?».

Aquesta és, fet i fet, la disjuntiva. En aquest moment històric no hi ha cap país a Europa que hagi deixat de comprendre com el teatre es vincula a l'existència nacional i com és necessari, enmig de la crisi, l'auxili de l'Estat. No cal recordar l'enorme importància adquirida per l'art dramàtic a la URSS. Mussolini, a hores d'ara, posa en planta un vast mecanisme protector. Els alemanys lluiten desesperadament per mantenir intactes les subvencions als seus teatres municipals i de l'Estat. França i la Comuna de París despenen uns quants milions de francs cada any per sostenir l'Òpera, l'Òpera Còmica, l'Odeon i altres institucions menors. El Govern de la República espanyola ha

265. Carles Soldevila, que havia reflexionat a fons sobre la situació de l'escena catalana coetània, oferí una de les formulacions més diàfanies sobre la necessitat d'una protecció pública del teatre català, com s'esqueia en les escenes europees, oi més tenint en compte que no disposava d'un estat. Segons que sembla indicar Soldevila, la imminència d'unes institucions pròpies no era cap garantia per al teatre català, si els dirigents polítics no prenien consciència de la ineludibilitat del suport oficial.

entrat resoltament per aquest camí amb la forta subvenció destinada al Teatre Líric i la creació de companyies ambulants d'amateurs que duen als pobles i als llogarrets la flor del teatre clàssic, amb un succés felicíssim.

I si els pobles adults, sense problemes de reivindicació nacional, realitzen aquests esforços, com podríem nosaltres plegar-nos de braços refiats de la iniciativa particular que enlloc abasta i que per a Catalunya s'ha manifestat importantíssima?

No ho sé pas. O més ben dit, ho sé, però em ve malament de dir-ho perquè en boca d'un autor dramàtic totes les sentències màgiques, relatives a la dita conducta, poden semblar un esplai de mal humor personal.

Tanmateix, no cal que empri el vocabulari de Jeremies ni el de Napoleó. Puc, tranquil·lament, abandonar a l'avenir la feina de formular judicis brutals i planys garfidors.

Ja veurem què serà d'aquí vint anys una Catalunya amb Estatut, amb un anomenat govern propi, amb un seguit de serveis annexats, amb molts rètols en llengua materna, però totalment submergida pel cinema estranger, pel teatre castellà i per la literatura forastera!

Ja ho veureu o hi haurà qui ho veurà. Sota insígnies més o menys autòctones serà la Catalunya dels «no catalans».

Alejandro Plana, «La protección al Teatro Catalán. Por la dignidad de la escena», *La Vanguardia*, 21-VII-1935²⁶⁶

278

La nota publicada por el señor consejero de Cultura de la Generalidad sobre la ayuda a prestar al teatro catalán ha producido, según parece, un cierto desencanto entre los que más directamente se interesan por la vida de nuestra escena. Estos elementos debían dar por descontado un auxilio económico, en cuantía mayor o menor, y prestado en términos que estimularan, entre los posibles empresarios, la preparación de una temporada teatral para el próximo otoño. La declaración del señor Durán y Ventosa no puede ser más explícita. Es contrario a la subvención en la forma que se concedió el año pasado. Cree que el teatro catalán puede reverdecer sus buenos tiempos sin necesidad de que las empresas tengan un carácter oficial. Más aún: estima que este apoyo sería una confesión de impotencia del genio catalán, cuando ha sido reconocida la personalidad de nuestro pueblo. En cambio, se muestra inclinado a premiar a quien haya demostrado un esfuerzo digno de ser tenido en cuenta. En lugar de una subvención previa, se premiará a quien o a quienes hayan realizado la

266. Alexandre Plana evidencià el decalatge que hi havia entre els plantejaments d'una política teatral com la que es plantejava de dur a terme Duran i Ventosa, en ple bienni negre, i la realitat de l'escena catalana que, per la seva feblesa estructural, exigia especialment que fos protegida per la Generalitat. Com a conseller de Cultura, Duran i Ventosa s'havia mostrat contrari al sistema de subvencions a les companyies establert pel seu antecessor, Ventura Gassol, tot confiant que el teatre català podia sobreviure sense el suport oficial. L'article de Plana posà de manifest l'optimisme excessiu de Duran i Ventosa envers la indústria teatral i apostà per una bona coordinació entre les institucions catalanes, ço és, la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, que facilités una millor gestió dels diners públics destinats al teatre. Pel fet de ser nomenat assessor del conseller Duran i Ventosa i de formar part, ni que fos per poc temps, del Comitè del Teatre del Departament de Cultura, el seu testimoni revela que coneixia el tema des de dins i que podia donar-ne una opinió acreditada.

mejor temporada de teatro en catalán. Este criterio del señor Durán y Ventosa se basa en un impulso de sano optimismo y en un alto concepto de las posibilidades y fuerzas de nuestra escena. Un extranjero que desconociese el pasado y el presente de nuestro teatro, al leer la nota del consejero de Cultura se haría, a buen seguro, la siguiente composición de lugar: En el pueblo catalán, el teatro ha sido, durante largos años, una institución llena de vida. Ha contado con empresarios que han sabido obtener, junto a un éxito moral, un buen provecho económico. Tres o cuatro escenas, tal vez más, han actuado simultáneamente, con cuadros de actores excelentes, con obras de mérito variable, pero siempre del gusto del público. Todos los géneros se han cultivado con igual fortuna, desde el drama en verso hasta la comedia ligera. Este teatro había tenido una vida regular, sin tropiezos ni dificultades mayores, hasta que ha llegado un momento en que no ha podido escapar a los efectos de la crisis económica que todo lo invade. Los empresarios, temerosos de perder su dinero, han pedido ayuda a quien puede dársela, pero el consejero de Cultura está muy en razón al exigirles que no desmayen en su esfuerzo, que continúen con sus propios medios la gestión de los años pasados. Bastante hace con anunciar que el mejor esfuerzo será premiado en su día.

279

Esta composición de lugar resultaría tristemente falsa. El hecho de haber sido reconocida la personalidad de nuestro pueblo no ha modificado los factores de ninguno de nuestros problemas espirituales. Tal vez ha contribuido a aflojar la tensión de los resortes patrióticos. En el libro y en el teatro hay evidentes señales de este aflojamiento. Desde 1931 se ha ido reduciendo aquel núcleo de entusiastas que suplían la falta de libertad política con suscripciones a editoriales determinadas o con abonos a ciertas tertulias de teatro. Tal vez no se hojearon nunca los volúmenes adquiridos y es posible que la atención prestada a las obras representadas fuese tan débil que no resistiese el menor intento de reincidencia. Pero todo esto no tiene una importancia general. Esto ocurre aquí y casi en todas partes. La energía espiritual de un pueblo, que puede reflejarse en su arte escénico o en su producción dramática, no está sujeta al co-

eficiente que se señala por el número de sus admiradores de incondicional fidelidad. En todas partes, el Estado ha de suplir las fallas y las omisiones de las masas.

Como tantas veces se ha dicho, el teatro merece un trato igual al que se dispensa a otras manifestaciones de arte. No se cierran los museos por mínima que sea la recaudación obtenida por entradas, como no se disuelve una banda municipal porque sólo tenga oyentes a título completamente gratuito. No se interrumpirán las publicaciones de un centro de estudios aunque produzcan un saldo negativo. Se acepta por anticipado, y como inevitable, ese resultado contrario. ¿Por qué se exige otra cosa del teatro? Seguramente que los años con balance desfavorable son en mayor número que los que rindieron beneficio. Dejemos al margen aquellos tiempos en que las obras catalanas y castellanas alternaban en el cartel, y aquellos otros en que el éxito venía determinado por causas enteramente ajenas a la calidad literaria de las obras representadas. Aun en temporadas de relativa continuidad, podrían recordarse tantas concesiones al mal gusto, tantos momentos de franca idiotez y grosería, que no hacen deseable la vuelta a aquellos tiempos. Ahora tenemos todos el deber de contribuir a que nuestras manifestaciones de arte tengan la mayor dignidad posible. Ha de prescindirse más de lo que queda en el ayer, para pensar, con más libertad, en el momento presente y en las cuestiones que se nos plantea.

Las que suscita la actual situación de nuestro teatro las resumiría en esta forma: a) ¿Interesa a Cataluña la producción teatral? b) ¿Es viable esta producción sin un teatro abierto a ella? c) ¿Puede preverse ahora si habrá o no una temporada de teatro catalán sin subvención de ninguna especie?

*

Podría preguntar el lector quién me da vela en este entierro. Lo puso en mis manos la Consejería de Cultura, al encargarnos a mi amigo Carlos Soldevila y a mí un primer proyecto de bases para proteger el

teatro catalán y al designarme, después, vocal del Comité del Teatro. Es de advertir que antes que el actual consejero tomase la decisión, acertada a mi ver, de disolver este Comité, me había dado yo por dimitido, haciendo constar en acta mi radical disentimiento de la forma en que se desarrollaba la temporada oficial. Conviene recordar, en descargo del Comité del Teatro, que, a partir del momento en que se votó la subvención, pasó a la categoría de puro fantasma. No fué consultado ni intervino en nada. Ninguna responsabilidad le cabe en los resultados obtenidos, a menos que se estime que el silencio es una forma de asentimiento y de colaboración.

Creo que la experiencia de este primer ensayo de intervención oficial habrá pesado mucho en el ánimo del señor consejero de Cultura. Estaría de completo acuerdo con él, si no pesaran más en mi ánimo las tres respuestas a dar a las tres anteriores preguntas. Porque creo sinceramente que el cuadro de nuestra vida espiritual quedaría falto de un elemento esencial si la producción dramática se interrumpiese, cuando menos en apariencia, por faltarle la base imprescindible de una escena. Bien es verdad que no sería ésta la primera interrupción sufrida. En vida de Guimerà, de Iglésias y de Rusiñol, se vió más de una vez transcurrir el año sin que un sólo teatro actuase en catalán con una continuidad relativa. Si se repitiese el caso, sería más lamentable ahora de lo que fué entonces. Sería mayor el desprestigio en las circunstancias presentes. Por esto creo que nuestros organismos de gobierno no pueden desentenderse del problema sin caer en contradicción.

Contradicción sería dejar abierto este vacío de un año sin escena catalana, cuando en el presupuesto de la Generalidad se sostiene, pongamos por ejemplo, una llamada «Institució del Teatre», aunque sea con la cifra modesta de 37.000 pesetas. Aunque no sea muy conocida la actividad de esa institución, al parecer tiene la misión de estimular las escasas vocaciones que se manifiestan para el arte escénico. Si estas vocaciones no han de tener un cauce de viabilidad, pasando a una escena cualquiera, ¿para qué serviría aquella institución? No es que pidamos que se disuelva. Todo lo contrario.

Convendría que se ampliase y reformase para asegurar su eficacia. Pero la lógica más elemental exige que lo secundario corra la suerte de lo principal.

No podría avanzar una línea más en esta digresión sin reconocer la patriótica intención del señor Duran y Ventosa y la perfecta consistencia de su punto de vista en esta cuestión. Me permitiré, no obstante, hacer observar que no peca por acción, sino por omisión. Me atrevo a conjeturar que razones de delicadeza y un concepto leal sobre la distribución de funciones contuvieron una más amplia exposición de su pensamiento. Dice en su nota que no elude la misión de estimular el teatro catalán y de ayudarle a adquirir el relieve máximo, y que para ello no necesita ni de comités oficiales ni de concursos entre empresas. Los hechos le dan la razón, y no seré yo quien se la niegue. La solución está, a mi entender, en algo que el señor consejero de Cultura no ha creído oportuno decir. Está en la coordinación entre la acción de la Generalidad y la del Ayuntamiento de Barcelona.

*

El problema del teatro catalán se desenvuelve entre dos círculos distintos de actividad. Hay un círculo superior que atiende a los intereses permanentes, a los puros factores intelectuales, y otro que enfoca los intereses transitorios y los factores de orden material. Hay, de una parte, la línea permanente y más alta de la producción literaria y de qué se nutre la escena catalana; y de otra, la posibilidad de que esta producción se traduzca en espectáculo. De ahí dos versiones distintas. A la Generalidad le compete lo primero, y a nuestro Ayuntamiento lo segundo. Hubo, tal vez, error en confundir estas dos versiones, y ha llegado, quizás, el momento de que siga cada una por su propio cauce.

Por un lado, es evidente que sin una subvención económica previa, tan condicionada como se crea conveniente, no se puede asegurar que en la temporada próxima no haya en Barcelona un teatro abierto a nuestra producción dramática. Esto sería tan lamentable

como si por motivo de economía cerrásemos por un año las salas de arte románico de nuestro Museo, aunque interesen a un reducido número de barceloneses, o se interrumpiese la actividad de la sección de Filología de nuestro Instituto. Si el asegurar el funcionamiento de la escena catalana no es misión de la Generalidad, puede serlo del Ayuntamiento. Si se destinan 347.000 pesetas a sostener la Banda Municipal –pongamos por caso–, ¿por qué no han de destinarse 100.000 pesetas para salvar la continuidad de nuestro teatro? En un presupuesto de 1.293.000 pesetas para instituciones de cultura, puede tener cabida una cifra tan limitada como la que sugerimos. Es más. En el año último, el Ayuntamiento contribuyó con 50.000 pesetas a esta finalidad, o sea con una cifra igual a la acordada por la Generalidad. Se trata tan sólo de doblar la cifra para este año.

283

Con estas 100.000 pesetas podría subvencionar el Ayuntamiento la actuación simultánea de dos escenas en catalán, exigiendo un mínimo de 120 o 150 representaciones de noche. No es este el momento, ni yo el indicado, para sugerir las condiciones de esta doble subvención. Si esto fuese viable, el propósito del señor Duran y Ventosa tendría un marco adecuado de realización. Las 50.000 pesetas presupuestadas el año último por la Generalidad serían suficientes para conceder uno o más premios de estímulo, no sólo para las empresas subvencionadas, sino para las empresas libres. Y aun me atrevería a sugerir que una parte de aquella cantidad se destinase a aumentar la cuantía del premio Ignacio Iglésias, para mayor estímulo de nuestros autores dramáticos, y que otra parte se reservase para instituir premios especiales a nuestros actores. Unos premios a la constancia en el estudio de los papeles, a la buena fonética, al buen gusto en el vestir y en el accionar, son premios que no dejarían de tener eficacia. Contribuirían, es de esperar, a evitarnos ciertas imperfecciones y deslices que aminoran el valor moral de nuestro teatro. Y serían, por otro lado, la recompensa que algunos de nuestros artistas merecen por su inteligencia y por su voluntad.

Esta sugerencia es un ejemplo de solución. Caben muchas más, que no escapan a la penetración de mis buenos amigos el señor

Duran y Ventosa y el señor Colodà Gualdo, que en el Consejo de la Generalidad y en el Consejo Municipal han demostrado, al margen de la política inmediata, un interés directo por los valores más puros de nuestra vida cultural. De su inteligencia y autoridad hemos de esperar la solución de este problema del teatro catalán.

Manuel Valldeperes, «El teatre en la guerra i en la revolució», *Catalans!*, 8, 30-IV-1938, p. 26-27²⁶⁷

És necessari afirmar, una vegada més, que el teatre és una de les manifestacions artístiques, per la seva popularitat, de més poderosa influència social i revolucionària? Potser sí que, malgrat la insistència amb què s'ha dit i repetit, convé insistir novament sobre aquest punt concret de l'essencialitat específicament social del teatre. I convé insistir, perquè aquells que tenen l'obligació ineludible d'escoltar la veu insistent del poble –quan aquest reclama la creació del veritable teatre-guia, car aquest exerceix una poderosa influència en la formació, capacitació i orientació de les masses–, semblen voler desoir el clam unànime de la col·lectivitat antifeixista, que malda per assolir la transformació bàsica de les velles posicions arcaiques, tant en el sentit social com en l'específicament artístic.

285

Quina transformació substancial ha sofert el teatre en més d'un any i mig de guerra i de revolució? Què s'ha fet per a dotar el teatre de les condicions pedagògiques que el facin apte per a exercir les seves funcions educatives i orientadores? La resposta ha d'ésser hor-

267. Manuel Valldeperes (1902-1970), autor del llibret *La força social i revolucionària del teatre* (1937), fou un dels comentaristes teatrals més crítics amb la socialització dels espectacles públics endegada pel sindicat de la CNT i amb la manca de renovació de la cartellera barcelonina en plena guerra i revolució. Enquadrat en la UGT, la seva proposta d'un teatre adequat a les noves circumstàncies, de marcada empremta social i revolucionària, es feia ressò de les lliçons piscatorianes del desembre de 1936 i secundava la campanya d'un teatre *de cara a la guerra* que empengueren les plataformes ugetistes i socialistes unificades per minar l'hegemonia cenetista en el sector dels espectacles públics. Valldeperes posava l'accent en la funció educativa i constructiva d'un teatre que havia de contribuir a la revolució i reclamava als governs català i espanyol que, amb la col·laboració de les organitzacions obreres, fessin possible un canvi en l'organització dels espectacles públics –en detriment de la CNT– i la creació d'un «teatre de masses» i d'unes companyies ambulants per al front.

riblement descoratjadora, malgrat les enormes possibilitats de readaptació i de superació que han estat ofertes a aquest vastíssim camp d'experimentació, del 19 de juliol de 1936 ençà.

El teatre, des de les tragèdies d'Èsquil fins als nostres dies, a despit de totes les vicissituds d'ordre orgànic, ha mantingut vives llurs característiques substancials d'orientació social, puix que emparant-se en les seves condicions emotives s'erigeix, per dret propi, en la més autèntica i eficaç tribuna pública. El que cal és saber fer ús d'aquesta tribuna i plantejar-hi els problemes racials, socialment vitals, que forgin la consciència de les masses i les orientin en un sentit pregonament humà i d'eficàcia efectiva. Sense aquesta finalitat essencial, íntimament lligada a la seva part externa, purament espectacular, el teatre perd tota la seva força aglutinant per esdevenir un simple element parasitari. I és que l'art, quan no arriba a l'ànima del poble valent-se de tots els mitjans emotius al seu abast, que són molts i poderosos, deixa d'ésser art.

Tots hem estat testimonis de la trajectòria dissolvent i embrutidora que s'havia imposat al teatre caduc i insubstancial mantingut per la burgesia, no solament al nostre país, sinó a tots els països d'arrelada tradició capitalista. Així hem pogut veure com amb el mateix interès amb què era negada tota possibilitat de capacitació intel·lectual a les masses proletàries i camperoles, els era negat, també, el dret a posseir un teatre d'idees, un teatre en el qual es trobessin contingudes totes les seves ambicions i tots els seus anhels. Per què? Quines raons induïren els homes de la reacció a projectar damunt les taules de l'escena tota la insubstancialitat embrutidora i corrosiva d'un règim que negava tota possibilitat de redreçament intel·lectual i social a la col·lectivitat obrera? Era això, precisament: la possibilitat de redreçament de la massa proletària, el que volien evitar a còpia d'un tracte gairebé incivil i desproporcionadament inhumà, que acabava amb l'embrutiment espiritual d'un poble que, malgrat tot, sabé reaccionar a temps i fer prevaler els seus drets –drets humans i drets civils– a l'hora de la lluita decisiva.

Però, quina influència ha exercit damunt el teatre, aquest redreçament col·lectiu? Com és possible que els homes que tenen a les seves mans una arma de lluita tan poderosa, no l'hagin esgrimida

en profit de la revolució, en un sentit específicament social, i de la guerra? Ha estat per inèrcia? Ens resistim a creure-ho! Ha estat per despreocupació? Ha estat, en fi, per ignorància de la veritable força social i revolucionària del teatre? Sigui pel que sigui –no volem escatir allò que pertany al passat–, el fet concret és que avui, quan s'enfila el segon hivern de guerra, el teatre continua en el mateix estat de somnolència en què el deixaren els representants de l'Espanya negra. I això no pot ni ha de continuar! El teatre té una missió concreta a complir i cal que la compleixi. Com? Situant-lo al lloc que socialment i artísticament li correspon.

*

287

Al marge de la realitat específica del teatre, considerat com a element substancial de formació col·lectiva i sense perdre en el més mínim la seva condició d'art superior, l'escena té dues funcions essencials a realitzar: crear una moral nova, sorgida de l'entranya viva de la guerra, i orientar les masses en el sentit de fer constructiva la revolució en marxa.

El cert és que fins ara no s'ha fet res en aquest sentit, la qual cosa equival a dir que la tasca està per començar. I aquí és quan cal formular-se la pregunta: qui l'ha de fer i com s'ha de fer?

La resposta no és difícil: la tasca correspon als governs de la Generalitat i de la República, comptant amb la col·laboració de totes les organitzacions obreres –totes!– de la indústria de l'espectacle. Qui, que no fos un orb o un malvat, podria oposar-se a la realització d'una obra tan necessària i tan apremiant?

Ara bé: Què és el que s'ha de fer? En primer lloc, canviar radicalment l'estructura de l'organització teatral a la rereguarda, procurant que en els teatres hi hagi contingudes les diverses especialitats escèniques, però partint de la base del teatre-art i tenint en compte la seva funció específica ja assenyalada. A aquest respecte, cal posar de manifest una qüestió prèvia: el teatre, per ésser guiador i exercir les seves veritables funcions socials no ha d'ésser adulator. O més

concretament: la rebel·lia escènica ha de coincidir amb la rebel·lia popular, orientant-la i portant-la per camins de viabilitat. I, en el mateix cas, l'inconformisme teatral ha d'ésser superatiu i, alhora, constructiu. Fer el contrari, adular els baixos instints de la massa, quan aquesta ha perdut el control, és fer obra negativa, antisocial i antirevolucionària: és, simplement, el conreu de l'antiart.

Dintre del camp heterogeni de l'activitat teatral cal procedir a la creació d'un veritable teatre de masses. Teatre popular, no segons la vella concepció d'aquesta modalitat escènica, conreada pels intel·lectuals de valor negatiu, sinó un veritable teatre d'emoció, en el qual hi hagi contingudes totes les vibracions anímiques del poble al qual va destinat. Això comporta, naturalment, l'obligació de crear el teatre experimental, el veritable teatre ideològic, no pas en un sentit eclèctic, sinó obert a totes les aportacions artísticament dignes de consideració. D'aquesta manera es manifestarien els valors nous –autors, actors, escenògrafs– i fóra possible d'acabar, d'una vegada, amb la vergonya del teatre actual.

Existeixen, encara, les exigències circumstancials creades per la guerra. Ens referim a les formacions teatrals ambulants que haurien de recórrer els fronts, a base de la representació d'obres breus destinades a crear una moral de guerra i a elevar la capacitat i la consistència ideològica dels combatents, tenint en compte que la nostra lluita és essencialment social i que a Espanya es decideix la supremacia de la civilització moderna, creadora, segons el comte Keyserling, de la nova aristocràcia: la del proletariat.

Concret: cal procedir a la renovació total del teatre, procurant que no vagi a remolc dels fets, o se'n desentengui com fins ara, sinó que els precedeixi, els orienti i els converteixi en realitats constructives. El teatre, o és això, i aleshores interessa, o deixa d'existir per insubstancial.

L'art, quan és veritablement autèntic, encomana a l'esperit la seva fogarada creadora. I els pobles són grans masses que es mouen a l'impuls de l'esperit!

Domènec Guansé, «La temporada del Teatre Català de la Comèdia», *Revista de Catalunya*, 87, 15-VI-1938, p. 263-266²⁶⁸

El criteri vuitcentista que semblava, de bon començament, orientar la temporada oficial del Teatre Català de la Comèdia; el fracàs del Concurs al Premi Ignasi Iglésias que, més que un veredict, semblava una sentència, eren a propòsit per a fer tornar escèptics els més optimistes sobre la sort del nostre teatre. Tanmateix, la continuació de la temporada, corregida, en part, la seva orientació inicial, ens ha fet comprovar que no tot era perdut ni en el passat ni en el present del nostre teatre. Que una protecció discreta, una orientació assenyada, podria abrandar les guspíres que hi han començat a brillar; podrien convertir-lo en la fornall de la literatura i del pensament català que tots voldríem.

Convinguem, en primer lloc, que la reposició de *Seny i amor*, d'Avel·lí Artís, i de *Senyora àvia vol marit*, de Pous i Pagès, ha estat un encert. Les dues obres, amb llur aire normal, no solament fan quedar bé el passat del nostre Teatre, ans hi deixen un regust clàssic.

Seny i amor, si no té tota la frescor i animació d'alguns dels saïnets d'Avel·lí Artís, és, segurament, la més sòlida de les seves obres,

268. Domènec Guansé (1894-1978) féu un seguiment molt crític de la situació de l'escena catalana durant el període bèl·lic i revolucionari. D'aquí ve que, si la primera temporada del Teatre Català de la Comèdia –la del 1937-1938– va avaluar-la de manera molt dura, en la segona, en canvi, reconegué que hi havia hagut una reorientació favorable que feia esperar sobre les possibilitats del teatre oficial. Guansé deixà constància del fet que les obres estrenades de manera més reeixida pertanyien a «la vena popular» i que els escenaris del moment no havien encara donat cabuda a la revolució «com a matèria artística, com a experiència humana». Així i tot, el resultat del Premi del Teatre Català de la Comèdia concedit al març de 1938 obrí també unes expectatives favorables per a la renovació del teatre d'acord amb les noves circumstàncies, atès que havia estat guanyat per Joan Oliver amb *La fam*, una peça inspirada –segons Guansé– en «la tragèdia que vivim».

tant per l'estructura, la tècnica, com per l'estudi dels caràcters. Potser hi ha en l'ambient de la família de pagesos rics que ens presenta un excés de brutalitat: pinzellades, tanmateix, que serveixen per a accentuar el contrast, el clarobscur; però el conflicte és força ben portat. Nou ressò de *L'amansiment de la fera*, no té, tanmateix, res de pastitx ni de servil imitació. L'obra de Shakespeare hi viu en el fons més que com un model artístic, com una lliçó de psicologia. I el procés, si segueix etapes semblants, és, en la seva essència, ben diferent. La violència viril que venç la violència femenina, gairebé contra natura, és substituïda per la dolcesa, la bondat femenines, la pietat mateixa, que acaben per guanyar un natural adust, egoista, autoritari i brutal. Restabliment, en realitat, de l'harmonia en la parella humana, per alcaloides diferents, però emprats de semblant manera.

Si en l'obra d'Avel·lí Artís trobem aquest ressò temàtic de la creació shakespeareana, ben assimilat, en la de Pous i Pagès podem rastrear la influència, en el to, en la manera, en els propòsits, de Molière.

Pous i Pagès qualifica ell mateix *Senyora àvia vol marit* de comèdia. Quina rara pudicitat li ha impedit de qualificar-la de farsa? Potser la mateixa pudicitat que, per un excés de fidelitat al natural, als models proposats, li ha impedit d'accentuar-ne la caricatura. Però aquesta seva denominació la desnaturalitza i n'atenua, per la interpretació que n'imposa –àdhuc al lector– el veritable caràcter. Car tant per la mateixa arbitrarietat de l'argument, en contrast amb la veritat dels caràcters, com per la manera de portar les escenes, reduint al ridícul els somnis i les ambicions il·legítims dels personatges més ti-bats, és, essencialment, una farsa. I és de farsa el to satíric, constant, d'aversion que desvetlla contra aquests vells i velles enamorats, contra la cupiditat, les cobejances, la tirania absurda envers els sentiments més naturals. Tota la humanitat que hi pul·lula, enllotada en tan baixes passions, és un món força molieresc. Àdhuc en el triomf mateix de la joventesa i de l'amor ens fa semblar més molieresca l'obra; hi veiem la simpatia per la moral liberal que Molière es complaïa a defensar enfront de l'autoritarisme interessat.

El fet d'haver-la presentada amb vestits d'època, en la nova interpretació del Teatre Català de la Comèdia, ha contribuït –tot i la diferència de dos segles– a prestar-li aquest ressò molieresc. Ara que, posats a fer provatures, és una llàstima que no s'hagin decidit a donar a la interpretació un estil de farsa. Àdhuc com a espectacle –ja que era això el que es cercava– hauria resultat més vistós.

Si aquestes dues repeses poden servir per a testimoniar que el passat no és un erm en el qual senyoregin gegantinament un parell de figures, i que no era impossible d'assolir-hi un to mitjanament normal, i fins europeu, les estrenes recents demostren que el nostre Teatre té, de moment, una digna continuació i que no hi ha res que impedeixi de superar-la. *El casament de la Xela*, de Xavier Benguerel, és, si més no, un bon debut per a un literat. Potser, ben examinat, supera les seves novel·les. Ningú, sobretot, no podrà dir que hi resti el séc del novel·lista. És clar que la mateixa joventut de l'autor pot haver impedit la formació d'aquest séc. Tot i ésser la represa d'un dels temes que li són més cars –la interpretació literària, lírica del suburbi– *El casament de la Xela* ha nascut com una obra pensada per a ésser duta a l'escena. Així els personatges són ben explicats –condició essencial, indispensable al dramaturg– pel propi diàleg: resten vivents, amb prou relleu per a ésser entesos, a les primeres pinzellades, i a l'entorn d'ells, sense cap excés de literatura, hi és format l'ambient que l'autor ha volgut suggerir. Sense excés de literatura, diem i, de vegades, sense ni literatura. Aquell moment, per exemple, en el qual el protagonista resta sol a escena tocant l'acordió, no us fa sensible tota la poesia melangiosa i crepuscular del suburbi.

Però el més esperançador de l'obra teatral de Xavier Benguerel és el seu diàleg: diàleg d'excel·lent literat, però, per això mateix, no gens llibresc. Tot i l'estilització, una alenada popular l'anima. Diríeu que, com aqueixos infants que es complauen a trobar petxines lluents i pedretes nacrades entre la tosca arena de la platja, Benguerel es complau a trobar modismes i mots d'una evident gràcia poètica entre la tosquedat dels diàlegs suburbials.

Una altra de les obres estrenades és *Poema de Nadal*, de Lluís Capdevila. *Poema de Nadal*, tot i la bonhomia i les ingenuïtats que, de vegades, traspua, és l'obra d'un revoltat: d'un revoltat que denuncia la ineficàcia de tot el que la nit de Nadal significa per a la humanitat. És a dir: la persistència de la incomprensió, de l'egoisme, de la crueltat...

L'obra no marxa sense la seva mica de demagògia. Però la seva falla, si n'hi ha, prové del convencionalisme dels personatges. Transposicions a l'època moderna de les figures bíbliques de Josep i de Maria, desvestides de llur caràcter sagrat, ella resta, evidentment, massa bleda; ell, excessivament bon jan. Un i altra són dos vençuts; dos pobres naufragats de la vida, que veiem ofegar-se sense lluitar. D'ací que desvetllin poc interès; que àdhuc la pietat que inspiren sigui feble. La concepció, tanmateix, de l'obra no deixa de tenir la seva originalitat, literàriament el seu encant, sobretot, per la poesia nadalenca que hi traspua.

La perla de la temporada, fins avui, ha estat *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra. Tret d'un dels contes aplegats a *Pinya de Rosa*, n'és un desplegament meravellós. Us fa pensar en un bell ventall de nacre, del qual no sospitàveu la bellesa del paisatge que hi havia pintat, presoner entre les barnilles. El seu tema, que hauria temptat Marivaux, és el de la tímidesa davant de l'amor. Joaquim Ruyra ha trobat tocs, pinzellades delicadíssims per pintar els sentiments dels seus enamorats. Cert que potser no n'ha tret tot el partit que hauria pogut; però Joaquim Ruyra no ha volgut fer un estudi de sentiments, una comèdia psicològica, ans un sàinet. *En Garet a l'enramada* serveix per a fer desfilar per l'escena una pila de tipus populars i evocar l'ambient joiós, pintoresc i poètic de festa major, en una vila catalana. Recordarà certament, per la malícia i la bonhomia de l'observació, Emili Vilanova; però fa pensar també, per la seva gràcia, per l'aire de ballet amb què ha sabut animar-la, per la seva diversitat d'amaniaments, Molière...

És curiós d'observar que les tres obres estrenades reflecteixen ambients i sentiments populars. Després d'unes temporades en les

quals alguns comediògrafs han volgut reaccionar contra el teatre anomenat, despectivament, d'espardenya, creient que la salvació de l'escena catalana consistia a fer vestir els actors d'esmòquing, heus ací que uns autors –joves, vells i de mitjana edat– tornen al teatre d'espardenya. És una conseqüència de la revolució? És un fruit de l'ambient? Recordem que l'argument de l'obra de Joaquim Ruyra data ja de molts anys, i que, en escriure la seva comèdia, no ha fet sinó renovar la seva fe que és en el poble on hi ha els sentiments més purs, més sincers: els sentiments als quals el limiten la seva concepció moral i estètica de l'art. I recordem que les obres de Xavier Benguerel i de Lluís Capdevila ja eren escrites molt abans del moviment. En realitat, aquesta coincidència només indica que la vena popular segueix essent la més viva i la més fecunda de la literatura catalana: la que flueix amb menys d'esforç.

293

La revolució com a matèria artística, com a experiència humana, no ha entrat encara en els nostres escenaris. Aquells que coneixen, però, les obres presentades al segon concurs teatral d'enguany, saben que n'ha inspirat ja algunes no gens mancades d'interès. I una d'elles, precisament, és la guanyadora del premi: *La fam*, de Joan Oliver. El que sobta en l'obra, en primer lloc, és que representa una evolució profunda en la manera com l'autor concebia el teatre. Fins ahir, l'obra de l'autor de *Cataclisme* i d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* semblava un joc amable. La seva intel·ligència hi era lliurada –potser perquè aquestes eren les millors perspectives dels nostres escenaris, les exigències de la mentalitat del nostre públic– a la facècia divertida, als jocs una mica gratuïts de l'humorisme. En *La fam*, en canvi, la frivolitat és eliminada. L'humorisme esdevé transcendent. Els personatges són més de debò: arrencats no ja de la vida, ans del més dur de la vida: de la tragèdia que vivim. I l'acció s'apuntala en una necessitat d'índole fisiològica, com la fam, que té, tant o més que la sexualitat, profundes i decisives repercussions psicològiques: una necessitat que és en el fons de tants d'actes desesperats, heroics o abominables; una necessitat que forma caràcters i en deforma...

Però no és massa lícit de judicar una obra abans de la seva estrena, encara que el veredict de tot un jurat l'hagi ja judicada. Tinguem paciència, tot preguntant-nos si l'evolució d'un autor intel·ligent no podrà ésser també el punt de partida de l'evolució de tot un teatre.

3. RECEPCIÓ

Juan Sardá, «Los dramas de Maurice Maeterlinck»,
La Vanguardia, 20-XII-1892²⁶⁹

295

No recomiendo a las personas nerviosas y excitables la lectura de las obras dramáticas de Mauricio Maeterlinck. Y si alguna se decide a leerlas, guárdese sobre todo de hacerlo de noche, en gabinete solitario y apartado de los rumores de los convivientes. Porque de no

269. *La princesse Maleine*, de Maeterlinck, es va publicar el 1889. Un any després va editar *L'Intruse*, que es va estrenar en una matinal del Théâtre d'Art, de Paul Fort (20-V-1891). Joan Sardà (1851-1898) va ser el primer crític a parlar al públic català del fort impacte que li va produir una dramaturgia que reaccionava contra els pressupòsits del naturalisme i que proposava com a alternativa al realisme una estètica del terror, és a dir, del xoc emotiu que transcendia els límits del concepte de realitat fonamentat en el positivisme i que obligava a fer un replantejament dràstic de les relacions entre art i realitat. Malgrat l'interès que els suscitava, ni Sardà ni Josep Yxart no consideraven que el teatre de Maeterlinck es pogués representar; ni a Espanya, ni molt menys a Catalunya, a causa de la manca d'una tradició dramàtica sòlida que limitava tant la capacitat dels intèrprets com del públic a valorar un model teatral que, segons afirmava Yxart a propòsit de *Pelléas et Mélisande* (1892), era més l'obra d'un poeta que no pas d'un dramaturg i, per tant, només resultava efectiva sobre «la imaginación de un lector que tenga a su vez algo de poeta, pero es de todo punto opuesto a la sólida realidad de un

tomar esas precauciones, y sobre todo, de no hacer un gran esfuerzo de voluntad para tener bien presente que lo que se lee es mera e irreal ficción de orden literario, difícil será sustraerse a la impresión de terror, terror negro, terror en la médula de los huesos, que producen las imaginaciones del singular dramaturgo belga.

Todo concurre en sus creaciones dramáticas a producir aquella impresión, objetivo indudable del escritor. Desde la sustancia del argumento hasta la más insignificante de las formas literarias y aún, si se quiere, gramaticales que dan a aquél vida y desarrollo artístico, todo acontece en la región de la pesadilla calenturienta. La misma naturaleza, el bosque, el estanque, la llanura, el parque, el mar que a lo lejos se divisa, el cielo que cobija aquellos misteriosos escenarios, todo es inconsistente, fantástico, de coloraciones sobrenaturales, de vibraciones imposibles, de líneas jamás realizadas en el mundo de lo mortal. Por entre aquella naturaleza soñada por el delirio cruzan como sombras vagas y escurridizas, sin doblar siquiera el breve tallo de la hierba que tapiza el suelo, siluetas extrañamente humanas que fulgen un momento con resplandor siniestro allá en el fondo, entre tronco y tronco, desapareciendo para reaparecer más allá, brillar otro momento y otra vez perderse, cual fuegos fatuos en la negra cerrazón de abandonado cementerio. Y todas estas vagas figuraciones humanas sufren, gimen, aman, luchan, asesinan con sentimientos y pasiones y armas de una psicología profundamente humana, honda, verdadera, pero mostrándose y operando no con sucesión lógica y analizada sino en síntesis o

296

proscenio. El verdadero proscenio de tales concepciones es un cerebro, no un teatro». El setembre de 1893, quan *La Intrusa* traduïda al català per Pompeu Fabra es va estrenar en el marc de la segona festa modernista de Sitges, Sardà va quedar deliberadament al marge de l'esdeveniment cultural que, segons Maragall, suposava la carta de presentació del «grupo modernista de Barcelona». Yxart, que va assistir a l'estrena sitgetana, va fer una interessant ressenya epistolar al seu amic que demostra el distanciament dels dos crítics en relació amb els pressupòsits regeneracionistes del moviment modernista que s'aglutinava aleshores entorn de la revista *L'Avenç*.

destellos repentinos, momentáneos, de una intensidad maravillosa, pero perdida y esfumada un instante después en los senos oscuros de lo imposible.

No cabe imaginar literatura más rara, más singular que la de ese escritor belga, Maeterlinck, uno de los seguidores más originales de la literatura refinada y decadente que la última generación de artistas ha puesto en predicamento, reaccionando con reacción inesperada, por lo rápida o prematura, contra el realismo intransigente de la generación que la ha venido precediendo, todavía pujante.

Cánsase esta nueva generación del estudio cerrado del modelo vivo, y de la sistemática aplicación del procedimiento de observación y reproducción de la realidad ambiente. La vida con su inagotable variedad de aspectos positivos no la satisface ya. Vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más amplio y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural. Figúrase que fuese verdad el sueño de los espiritistas, esas miríadas de seres espirituales con humanas aunque invisibles apariencias, que pululasen por el universo, sufriendo y gozando en series de expiaciones o de glorificaciones: tal sería la realidad que ese nuevo arte contempla y vivifica con estro que alcanza en ocasiones la más alta sublimidad estética.

Esta sublimidad es frecuente en los dramas de Mauricio Maeterlinck: en *Les aveugles* y *L'Intruse*, en *La Princesse Maleine* y en *Pélléas et Melisande*, el último y acabado de publicar. No hablo de *Les sept princesses*, el único que desconozco.

He hablado del terror como del sentimiento que producen en lectura los dramas de Maeterlinck; en lectura, porque son irrerepresentables, a pesar de que en el Teatro Libre de París se haya intentado poner en escena *L'Intruse*, la única que parece tener realmente alguna condición escénica, contando con ciertos actores y con cierto público. No conozco en el teatro, ni tal vez en literatura, episodio que produzca aquel sentimiento con más intensidad que en *La Princesse Maleine* el cuadro del asesinato de ésta. Es imposible llevar más

allá el terror trágico. Pero repito: no el terror que cabría llamar *vieux jeu*, el terror estético del drama literario; sino el terror hasta fisiológico del que al dar las doce de la noche de difuntos, solo en una casa abandonada, junto a un cementerio, oyese de repente unas pisadas misteriosas como de alguien que se le acercase por la espalda.

Ana, la mujer del rey Hjalmar, ha de realizar tres venganzas en una. Hjalmar la destronó y asoló su reino y mató a su primer marido. El hijo de Hjalmar ha rechazado el amor incestuoso que ella le ofreció. El hijo de Hjalmar, juntamente con ese amor incestuoso, ha repelido, a punto de casarse, la mano de la hija de Ana, para casarse con la princesa Maleine. Todas estas tempestades se arremolinan secretamente en el alma de Ana. Ha ensayado inútilmente el veneno para acabar con la princesa Maleine. Una noche, noche de tempestad, ha alejado al esposo y a la nodriza de Maleine que velan la enfermedad de la princesa. Ésta queda sola en su cámara. Sola con su fiel Plutón, su perro. Ana arrastra a Hjalmar, a su esposo, septuagenario, casi ciego, a la cámara de la princesa. Secreta llave les da acceso a ella. El perro, asustado, escapa. Ya encerrados dentro, acércanse, como dos apariciones, al lecho de la princesa, ya aterrada por la soledad y por los siniestros presagios que la rodean. Como quien la acaricia y mima, Ana rodea con un lazo el cuello de la princesa y la estrangula. El viento abre la ventana y asoma por ella el bufón del rey. Éste mata y arroja a aquel único testigo al fondo del estanque que baña los pies de la torre en cuya cámara ocurre la escena. Antes de poder escapar los asesinos, llegan la nodriza y Hjalmar, el hijo. El perro está al pie de la puerta, olfateando y rascando con sus uñas. Acompaña a Hjalmar el hijo de Ana, que llora porque no quiere ir a la cama sin decir adiós a su madre. Todos creen que Maleine duerme y no se obstinan en abrir. El rey y Ana, acurrucados dentro, oyen el ruido y la conversación. El rey, semiloco de terror, está a punto de delatarse. Ana le contiene. Por fin consiguen escapar, aprovechando la marcha momentánea de Hjalmar y de la nodriza con el niño.

Tal es el cuadro. A cualquiera le parecerá de melodrama. Y, sin embargo, el melodrama está en que si es posible resumir escueta-

mente la acción, es imposible ni apuntar siquiera cómo ni en qué condiciones ni por qué procedimientos literarios la desarrolla el autor. Vuelvo a repetirlo. La acción ocurre en los dominios de la pesadilla. Ni los asesinos, ni la víctima, ni los testigos tienen de real más que lo esencialmente humano de sus actos y pasiones. Nada más. Pero todo flota, como si todo fuese hecho de niebla que el viento sacude. Ni siquiera las frases que el autor pone en boca de los personajes son ni pretenden ser reales ni humanas; nada de eso: son como una instrumentación musical, aunque articulada y con sentidos e ilaciones gramaticales. Estas ilaciones gramaticales fijan la psicología de los caracteres y del momento dramático; marcan y pintan con vivísimo destello la crisis de las almas; pero son absurdas, inexplicables, metidas dentro de la convencionalidad tradicional de la dramática realista. Dicen lo que dice el alma: no lo que dice la persona humana en aquella situación pasional. Leer y estudiar con ojos y criterio literarios la manera de desarrollar aquella escena es un placer inefable.

299

Y téngase en cuenta que el tono, la frase, son vulgares, familiares, sin pompas ni rebuscamientos retóricos, sin altezas trágicas de coturno: cláusulas breves, concentradas, con repetición adrede monótona de unos mismos giros, de unas mismas voces gramaticales, sin hacer una sola frase; algo, repito, como una instrumentación musical hecha con palabras del diccionario. ¿Por qué determinadas combinaciones de sonidos instrumentales marcan y caracterizan perfectamente una pasión o un estado de alma, sin decir nada gramatical o lógicamente inteligible? Pues aquellas frases avulgaradas e inverosímiles de Ana, del rey, de Hjalmar, de la nodriza, de Maleine antes de morir, tienen, no la virtualidad del concepto literario, sino aquella virtualidad misteriosa e inefable de la frase musical. Es una sensación rara, singular, de un refinamiento hasta morboso.

Pelléas et Mélisande, el último y recientísimo drama de Maeterlinck, es de la misma tesitura. Como en los otros, las situaciones son aparentemente ilógicas y desligadas; como en los otros, no se desarrollan gradualmente, al compás de la evolución de los sucesos o de los caracteres. No: aparecen las cimas culminantes, de repente, sin

mostrar la ondulación que alza y encrespa la ola. La forma literaria es la de siempre, lisa, impretenciosa, con escasas imágenes y tópicos literarios. El perfil de los personajes casi geométrico, como el de las figuras de los pintores a lo Puvis de Chavannes que hoy vuelven los ojos a las formas hieráticas del retablo medieval. La coloración agrisada, tenue, lívida, como velada por una neblina. Algo que cruza por el drama como un viento de fatalidad que llega de lejos, de lo desconocido, de los senos ocultos donde palpita el misterio del mundo; un viento que menea los árboles con balanceos llenos de presagios, que saca de sus escondrijos todas las aves agoreras, que despierta ecos sobrehumanos dormidos en la impalpable atmósfera, que trae en sus negras alas el dolor, el infortunio, la muerte. El terror, el terror como única y suprema estética.

¡El argumento! ¡La acción! Es lo de menos. El hermano niño y la esposa del hermano que se aman sin quererlo, por una fatalidad; se aman, y en el paroxismo de su amor llegan al beso casto de dos hermanos. Pero el esposo atisba, y mata al hermano y hiere a la esposa. Y luego se arrepiente y quiere arrancar a su esposa la confesión de su inocencia o de su crimen corporal, y la esposa muere llevándose el secreto a la tumba. Esto es, en resumen, el argumento. Nada nuevo, nada original. Pero ¡de qué manera tan profundamente trágica está desarrollado, dentro de esa manera fantástica que he pretendido inútilmente caracterizar!

En suma: dramas verdaderamente shakespirianos en su raíz, del Shakespeare que escribió *El Rey Lear*; Shakespeare injertado en un neurasténico de nuestra época de originalidad a todo trance.

José Yxart, «Nuevas direcciones dramáticas. En el extranjero», *El Arte Escénico en España*, vol. I, Barcelona: *La Vanguardia*, 1894, p. 241-255²⁷⁰

Como a lo largo de todo el viaje que intenté narrar en el resumen histórico, España sigue muy distanciada del movimiento literario europeo. Lo veremos pronto. Con haberse inspirado Echegaray en una obra de Ibsen para su *Hijo de don Juan*, toda la novedad de éste consiste en traer a nuestra escena un caso patológico, común a varios dramas extranjeros. Ni en las ideas morales ni en el procedimiento artístico hay, en cambio, nada nuevo, con ser esta parte la más revolucionaria del drama imitado. *Huelga de hijos* ya se distingue más en este último sentido. Las obras de Galdós son también inusitadas, en

301

270. Paral·lelament a les observacions sobre la renovació del teatre europeu a partir del model simbolista maeterlinckià, Josep Yxart (1852-1895) dedica, a *El Arte Escénico en España*, un capítol a l'anàlisi de la recepció de l'obra d'Henrik Ibsen a Espanya en general i a Catalunya en particular. A part de situar el teatre d'idees ibsenià en l'òrbita de la renovació del teatre que proposa el naturalisme, Yxart se centra en l'anàlisi de *Un enemigo del poble*, la primera obra d'Ibsen que, el 14 d'abril de 1893, es va estrenar a Barcelona traduïda al castellà per Carles Costa i Josep M. Jordà, dos periodistes de *La Publicidad* vinculats al Modernisme. Aquesta estrena va ser profusament comentada per la crítica, especialment la que simpatitzava amb el moviment modernista el qual, la primavera de 1893, es trobava en el seu màxim apogeu tal com ho demostren les ressenyes publicades per P. Gener, «*Un enemigo del pueblo*», *La Publicidad*, 14-IV-1893; J. Roca i Roca, «La Semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 16-IV-1893; Joan Maragall, «Alrededor de un drama», *Diario de Barcelona*, 22-IV-1893, i, sobretot, Friman (Jaume Brossa), «Un enemigo del poble», *L'Avenç*, Segona època, V, 30-IV-1893, p. 119-122. El punt de vista d'Yxart, malgrat compartir amb els modernistes l'admiració pel model d'intel·lectual i l'home modern que representen els herois ibsenians, caracteritzats per la independència, la voluntat i la clarividència, no abandona mai l'escepticisme davant la capacitat del públic d'assimilar un discurs de forta càrrega ideològica i social en boca d'uns personatges que, d'altra banda, ni dramaturgs ni actors no veuen reflectits en la seva pròpia societat.

su espíritu como en su forma. Pero unas y otras no representan al cabo sino un género de las tentativas modernas. Si cotejamos la multiplicidad de éstas en el extranjero con las anteriores y únicos ejemplares de nuestros reformadores, se verá harto claro cuán miserable y pobre es la vida literaria española.

Porque, a despecho del eterno grito pesimista de que el teatro se muere, lo positivo es que en todas las naciones europeas vemos enardecerse el anhelo de reformas teatrales. Las nuevas generaciones literarias vuelven a soñar con el teatro. Los ensayos de algo radicalmente nuevo, se suceden en Francia, en Alemania, en Inglaterra, en Bélgica. Esa diversidad y aún oposición a tales tentativas (naturalismos radicales e idealismos simbólicos, teatros socialistas o místicos) prueban que hay todavía quién toma el teatro como el instrumento más hábil para satisfacer sus nuevos deseos de creación artística. Las mismas teorías sociológicas de última hora se encajan la máscara teatral, porque su tornavoz lleva rápidamente la palabra a las multitudes reunidas, con vibración más prolongada e intensa, más ardiente y fecunda que el libro. El público se siente sacudido a la voz del dramaturgo, como nunca; testigos, las apasionadísimas discusiones por *La casa de muñeca* en la misma patria del autor, en Alemania, en Italia. Las sectas y bandos fanáticos de Ibsen, Tolstoi o Bjørnson, pululan en aquellas naciones y en Inglaterra y Rusia. Por otra parte, el nombre de estos dramaturgos reformadores—el de Ibsen por encima de todos— alcanza hoy la universal popularidad de los grandes poetas líricos en el periodo romántico, o de los primeros novelistas en el periodo realista.

*

Esta agitación general se debe todavía al naturalismo: es el naturalismo que se apoderó de las tablas. Hoy se dice que pasó su influjo; se propende a olvidar lo que de permanente y durable nos trajo esa trascendental evolución. ¡Prejuicio de moda, del cual nos corregiremos pronto! Lo cierto es que todo lo nuevo que se intenta hoy en el teatro, del naturalismo deriva, incluso lo que se le opone. Las obras realmen-

te modernas no son más que la aplicación de la teoría naturalista tal como la formuló Taine en su estudio sobre Balzac –que alguien llamó el prefacio del *Cromwell* de la estética positiva– y tal como la expuso Zola en su *Naturalismo en el teatro*. Aunque hartamente conocida, me permitiré resumirla brevemente, para que resulte luego más claro cómo y por dónde se ha ido modificando hasta las últimas fechas.

Lo que se quiso fue sustituir los tipos dramáticos por individualidades vivas, analizadas científicamente, dotadas de un organismo completo y robusto: tener en cuenta, además, las circunstancias exteriores en que todo individuo se mueve. El medio debía determinar a los personajes: los personajes debían obrar bajo aquel influjo y con la lógica del propio temperamento. De aquí, la costumbre de describirlos minuciosamente en el *reparto* para que el actor atienda a caracterizarlos por completo; de aquí, la misma preocupación de construir la escena con todos sus pormenores, para que el escenógrafo pueda crear el ambiente propio de la obra. Hay en todo esto la dominante pretensión de hacer visible la relación de causa y efecto entre el lugar y el drama, entre el temperamento y el carácter, entre todo lo externo y todo lo íntimo: existe el constante anhelo de mostrar lo uno en lo otro; con el traje, o la decoración, o la misma distribución de la luz, se intentó presentar el hábito característico, los antecedentes morales, hasta la misma acción sobrevenida. Construido así el cuadro, ya de pie los personajes sobre su viva y compleja armazón de nervios y músculos, se quiso más: se quiso que la acción procediera de aquellos antecedentes y sólo de ellos, con toda simplicidad, con todo determinismo: «¡Basta de escamoteos y golpes de varilla mágica! –decía Zola–; hagamos punto a las historias inaceptables que echan a perder las más justas observaciones con incidentes romancescos». El desarrollo de la acción había de ser *lógico* y *continuo*, sin arbitraria intervención de accidentes exteriores. Una vez puestos en presencia los factores de un caso, todo había de derivar de ellos, según leyes inflexibles: «lo mismo que los resultados de la experiencia en física o en química» –dice otro crítico. Añádase a esto cierta concepción del estilo dramático, conforme con el resto de la teoría; el estilo no *escrito*, el

estilo *vivido*, revelación del carácter de cada momento, lo mismo que el vestido o el hábito, o un *tic* especial del personaje. Y por encima de ello, recuérdese como punto de vista general, el anhelo de toda la escuela positiva de hacer consistir el arte en universal investigación e inmenso proceso de la humanidad viviente: ¡toda moralidad sustituida por la viril consignación de resultado del proceso, sea este el que fuere!: un pesimismo estoico ante la experiencia ¡toda fruición estética ensanchada y transformada en el goce acre y terrible de contemplar la humanidad y la naturaleza sin alto ni bajo, sin medida de belleza *à priori* siempre engañosa y limitada!

304

Esta vasta fórmula es la que se apoderó, por fin, como una obsesión, de cuántos han querido subir a las tablas en el extranjero. A despecho de los obstáculos que ofrece en la práctica, los primeros escritores la han intentado, sintiendo en ella una fuerza nueva que a la larga se ha impuesto. Este es el punto a que se llegó, en suma, con diferentes tesis morales, en climas diferentes, ante públicos de gustos opuestos. En Noruega, los dos dramaturgos más ensalzados hoy, Ibsen y Bjørnson; en Suecia, Strindberg; los tres a un tiempo, aplicaron en su segunda época ese naturalismo que aprendieron de los franceses: por él empezó la evolución, desde el 70. Naturalistas al modo descrito tendieron a ser, o fueron ya definitivamente, obras como *Los cimientos de la sociedad*, *La casa de muñeca*, *Los aparecidos*, de Ibsen; *La quiebra*, *El redactor*, *El guante*, *Leonarda*, de Bjørnson; *La señorita Julia*, de Strindberg, que escandalizó a los mismos concurrentes del *Teatro Libre* de París. En tales dramas se ve ya la observación fisiológica como base científica de la verdad del personaje dramático: la ley de la herencia, en particular, se halla atendida y hasta convertida en nudo de la acción. Oswald Alving, de *Los aparecidos*, el Doctor Ranck, de *La casa de muñeca*, Hedwigia Ekdal, del *Ánade silvestre*, son víctimas de la herencia. Elida Vangel, de *La dama del mar*, padece de una enfermedad nerviosa que explica y completa su carácter. Bjørnson, en *Más allá de lo posible*, cita las lecciones de Charcot y los estudios sobre la histero-epilepsia del doctor Richer. Las notas podrían prolongarse, porque abundan las relaciones del

temperamento con el carácter, en tales dramas. El movimiento naturalista es completo. [...] En una palabra, en todas partes, menos en España, hallamos todavía vivo el mismo impulso, bastante poderoso para engendrar los géneros y variantes que vemos nacer en el día.

*

He dicho que ese procedimiento, con ser siempre el mismo, se aplicó indistintamente a ideas morales y a tesis dramáticas bien diversas. Hay la mayor disparidad entre el sentido hondamente cristiano de los dramas rusos, y el sensualismo de las obras francesas. En las primeras, la resignación religiosa, el remordimiento, la presencia de Dios en la conciencia humana, constituyen cabalmente los grandes móviles dramáticos: una poesía intensa e indefinible surge a cada paso del contraste entre la grosería del *mujik* ruso y su delicadeza nativa, su alma impregnada de lo divino y eterno: véase, por ejemplo, *El amargo destino*, de Pisemsky, y el mismo *Poder de las tinieblas*, de Tolstoi. La mayoría de las obras naturalistas francesas, en cambio, versan sobre los conflictos domésticos o de pasión por una sola causa: el placer, con un factor único: la mujer sensual, adúltera, divorciada, o prostituida, seducida, etc. El culto que recibe, la posición que alcanza en la sociedad francesa, el influjo que ejerce en la fortuna o el corazón del hombre, tales fueron y siguen siendo los asuntos de esas obras. La misma diversidad y distancia hallaríamos entre los dramas socialistas alemanes —*El esclavo*, de Luis Fulda, por ejemplo— y las arriesgadísimas y nuevas tesis de los noruegos socavando la moral del deber en sus más hondas raíces, emancipando a la misma esposa, pregonando el individualismo anárquico más radical. Un mismo molde recibe así distintos contenidos. Cada tesis teatral, común a un país, denuncia una revolución profundísima en sus ideas corrientes. Así va siendo mayor todos los días la íntima relación del teatro y de sus argumentos con el estado social que lo crea. Así, el inmenso proceso, la vasta investigación de la humanidad, que pretendió el naturalismo, se va cumpliendo en todas partes pasando de la novela al proscenio.

Y al cumplirse, no hace más que continuar la obra que apuntamos tratando del primer realismo francés: convertir cada vez más en placer intelectual y reflexivo el placer artístico del teatro; aproximar a éste a lo que se llamó «teatro de ideas», parando en el simbolismo. En una crítica de Ibsen, hallo de paso perfectamente formulada la cuestión: «Los estéticos del realismo –dice Ehrhard–, se oponen a que se introduzca una tesis en la obra de arte. Pero, ¿por ventura en el mundo no hay más que pasiones y son éstas el único objeto en que deba ocuparse el teatro? ¿Por qué no representará también los conflictos de las ideas, lo mismo que los del sentimiento? ¿La vida del espíritu, tanto como la vida del corazón y de los sentidos? Las discusiones sobre las cuestiones políticas, sociales y religiosas llenan gran parte de nuestra existencia: son con frecuencia el origen de odios feroces. ¿Por qué no ha de entrar en escena, *este mundo del pensamiento*, cargado de tempestades?». Con arreglo a este programa, vemos convertirse el teatro o en órgano de propaganda o en proscenio donde se exhiben las teorías filosóficas y morales de este fin de siglo. En órgano de propaganda de su nuevo ascetismo apostólico, contrario a la civilización moderna, lo ha convertido, por ejemplo, Tolstoi, en su *¿Qué hacer?*, *Los frutos de la ciencia*, etc. En Berlín, el socialista Bruno Wille puso también el teatro al servicio de sus ideas, en una serie de representaciones para obreros. La pendiente es fatal... Pero aparte de esto, la idea pura, predominando sobre el sentimiento y el carácter, es la que va transformando el teatro por completo. Puesto en este camino, forzosamente habían de ser escritores del Norte los que verificaran esta reforma; forzosamente habían de volver a ser nuestros maestros el día en que se trajese a las tablas ese *mundo del pensamiento* de que hablaron. Porque sólo ellos, escandinavos, rusos o alemanes, tienen verdadera vocación para sondearlo en todas direcciones sin sentir vértigos ni cansancio. Su extraordinaria aptitud por la más social psicología social e individual (harto visible ya en la novela rusa); su independencia y valor de hombres educados en el libre pensamiento religioso, les dan inmensa ventaja sobre los meridionales para aventurarse por los cielos de la abstracción. El público que

los oye se halla más avezado también a reflexionar sobre todo, mirar hacia dentro, en su propia alma. Los mismos problemas religiosos o psicológicos que tratan son vitales para aquellos pensadores. En Rusia, lucha la *intelligentia* [sic] con un estado autocrático y despótico. Suecia y Noruega son países que se forman; aquellos escritores tienen que vencer las preocupaciones del puritanismo protestante, hipócrita y estrechísimo. Así, las tesis sociales, morales y domésticas que han traído a la escena son por cierto mucho más profundas, mucho más esenciales y atrevidas que las de cualquier otro teatro *útil*, empezando por el de Dumas, hijo. En esta parte, los noruegos actuales han dejado muy atrás a los franceses. Mientras para entender algunos de los temas de aquel escritor basta ser hombre de sociedad, se requiere una instrucción filosófica nada común para seguir hasta el cabo el osado pensamiento de Ibsen. Ninguna analogía hay, por ejemplo, en mostrar dramáticamente qué solución pueda tener el adulterio dadas nuestras costumbres y pasiones, o llevar a la escena en una serie de dramas el propósito de enaltecer la más absoluta autonomía moral en el individuo, como única base de regeneración de la caduca sociedad presente.

307

Ibsen es el que ha desarrollado este pensamiento en sus dramas, todos de un interés vital y hondo. El ejercicio de la voluntad, la independencia y firmeza de carácter, la más absoluta sinceridad y energía en las convicciones, la libérrima elección en todos los actos de la conducta humana, «el proponerse ser lo que se es, con todas las fuerzas del ánimo, y no otra cosa», son en el fondo de sus tesis dramáticas. Los personajes, dotados de tan rígido y radical espíritu individualista, luchan en sus obras, unas veces con los deberes que impone la familia, otras con los de la unión conyugal, otras con la condición del sexo, otras con la sociedad, el Estado: personalidades todas, en fin, que deprimen, oprimen y desnaturalizan el libre y expansivo desenvolvimiento del individuo. Esa recia batalla, sus fases, sus episodios, los tipos que engendra y forma, son todo un teatro. Así, en *El enemigo del pueblo* vemos combatida en brecha la ley de las mayorías sobre la cual se basan los actuales organismos políticos; y con esa ley,

toda imposición del número, toda presión de la colectividad constituida, en una palabra. El héroe de la obra, Stockmann, dispuesto a sanear la sociedad contemporánea con sus doctrinas, proclama que el hombre más fuerte es el que está solo: al propio tiempo, es un anarquista aristócrata que abomina de la multitud y de la igualdad, y está firmemente convencido de que la revolución ha de venir de la inteligencia, de los que la naturaleza dotó con mayores facultades que los demás: raza privilegiada y selecta, encargada de dirigir y esclarecer a las multitudes. En *Los aparecidos* se opone el ideal pagano de una vida libre, gozosa, conforme con la naturaleza, a la religión del deber y del sacrificio. Una mujer casada con un libertino y disipado se ha sacrificado al deber conyugal: ¿para qué? para dar al mundo un hijo enfermo que hereda el idiotismo y la impotencia como expiación de los accesos de su padre. La opresión ejercida por los prejuicios y la carencia de vida en una ciudad de tercer orden, sofocaron toda expansión sana y recta: hicieron al padre ocioso y corrompido, sacrificaron a la madre, trajeron al mundo un loco. En *La casa de muñeca*, la mujer, Nora, abandona con altivez el domicilio conyugal, en cuanto comprende que ha sido para su esposo no una compañera sino un juguete: «Su mayor deber consiste en atender a su propia personalidad». En la *Unión de la juventud*, drama de costumbres políticas, Ibsen se complace en pintar lo huero, lo inútil, lo corrompido y venal de las luchas de los partidos «mascando aún las migajas de la revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad» cuando de lo que se trata ya es de la «revuelta de todo el espíritu humano». En todas las obras, el mismo punto de mira, incluso en las últimas, donde el autor presenta ya su ideal como inaplicable y se complace en mostrarnos el pro y el contra con desencanto y amargura. En el *Ánade silvestre*, Relling sostiene que la mentira es necesaria al hombre y que es culpable quien pretende arrancársela: ¡la inversa del candoroso apostolado de Stockmann con su amor de la verdad!. Rosmersholm nos muestra al protagonista, Juan Rosmer, queriendo en vano seguir los preceptos de una vida libre, de la dicha en el vivir, y cediendo, no obstante, al antiguo y heredado ideal, al instinto de la moralidad que enseña el

deber, el sacrificio, la renuncia y la abdicación del goce: así, contra la teoría, se alzan las ideas heredadas, escrúpulos de nobleza «que elevan y purifican –dice otro personaje– pero que matan toda ventura». En *La Dama del mar*, la protagonista, Elisa Vangel, renuncia también a la independencia absoluta, pero libremente: también la humanidad se acomodó así a perder su libertad selvática primera. *Hedda Gabler*, por fin, ofrece torpemente profanado el ideal de Ibsen. La protagonista, mujer intelectual y emancipada, resulta un tipo extravagante y repulsivo. Por oscuro que sea el verdadero designio del autor en esta obra, el cuadro autoriza a la interpretación de algunos comentaristas: Ibsen ha querido mostrar hasta qué punto las naturalezas egoístas, pervertidas y criminales, pueden abusar extrañamente del soberbio principio de la autonomía individual y trocar en crimen y miseria el libre ejercicio del propio carácter...

309

Pero el extracto de tales argumentos se ha prolongado más de lo que deseaba, cuando no son ahora mi principal objetivo. Tampoco he de consignar aquí lo que pienso de todo su valor filosófico y moral. Sus apelaciones a la firmeza de carácter, a la independencia, son, por cierto, dignas de la mayor admiración. Obras como *El enemigo del pueblo* vigorizan, enardecen, embriagan como un licor fuerte. Nada tan grandioso y viril para quien sepa amar por encima de todo la noble independencia en las convicciones, el resuelto valor de afirmarlas en pro de un ideal, arrostrando el desprecio, la miseria y el aislamiento, cuando tantos embaucadores, vacilantes o flacos de espíritu, nos agobian y son obstáculo a todo progreso. En este, como en otros casos, el ejercicio individual de la voluntad, soñado por Ibsen, no puede conducir sino al mayor bien y a la mayor grandeza de ánimo. Pero, al lado de esto, resulta incompleta y oscura o sólo un ideal inaplicable de poeta –como ha reconocido el mismo Ibsen– esa teoría del derecho ilimitado del individuo ante la solidaridad humana que la misma ciencia moderna muestra cada vez más, como necesaria y superior... Repito, sin embargo, que no es ahora mi objeto discutir tales teorías, sino probar la mayor profundidad y extensión de los asuntos en ese nuevo teatro del Norte. Póngase además al lado de

tales argumentos los que tanto en Rusia como en Noruega ahondan en la corrupción de la vida política moderna, con un vigor y valentía desconocidos entre nosotros, donde el mundo político no ha sido seriamente traído a las tablas, siendo así que él solo constituye el natural escenario de toda la comedia moderna y el plantel de sus verdaderos tipos. Compárense además los nuevos aspectos que toma en tales obras el amor, la relación de los sexos, con los que suscita también entre nosotros: véase como el atractivo sensual o la pasión absorbente, móviles de nuestros dramas, dan ocasión a cuestiones que atañen a la constitución de la familia y a la sociedad, que influyen en el carácter del varón y de la mujer, que se oponen a su independencia, etc., etc. Con esto, imagínese la escena poblada de tipos absolutamente desconocidos en nuestros teatros: doctores fisiólogos y mártires idealistas con sus iluminadas compañeras amanuenses de sus lucubraciones; solteras emancipadas e hipnotizadoras y periodistas revolucionarios y ambiciosos; inspectores políticos, comerciantes quebrados, burgueses ridículos, campesinos santos como apóstoles, o astutos y miserables como en todo país: en una palabra, un mundo y una sociedad completamente nuevos, brumosos, soñadores, presentados con absoluta libertad y viveza y donde la inteligencia y la especulación filosófica superan a la imaginación y al sentimiento, o mejor dicho, los transforman, sutilizan y caracterizan hasta ser casi incomprensibles para los meridionales.

Santiago Rusiñol, «Discurs llegit a Sitges en ocasió de l'estrena de *La Intrusa*», *L'Avenç*, 17, 15-IX-1893, p. 263-264²⁷¹

Senyors: Lo que anem a representar és un ensaig, és una prova atrevida d'uns que, sentint amor per l'art modern, ne presenten una mostra a un públic de carinyosos amics amb tot el respecte que es mereix i amb garantia de la bona voluntat amb què sabem que el rebran; és un tribut, una oració que fem amb tot el cor a uns ideals que amb totes les nostres forces perseguim; un anticip que us fem mirant enllà, tot caminant commoguts amb els sants pelegrins de l'avenir.

Diem de l'avenir perquè en el món tot canvia, tot evoluciona incessantment, tot brota a la seva primavera i mor a la seva tardor. Lo mateix les plantes que l'art, viuen lo que han de viure i no més: s'arrelen allí on troben la saó i moren quan la terra està cansada, per a donar vida a altres plantes que moriran el seu dia per la llei infal·lible de les transformacions eternes.

L'art d'ahir va morint. Queden i quedaran els arbres grossos i corpulents, que, més que les arrels, viuen de lo que són prop dels núvols; però an els petits, els vents d'altres modes els assequen, el

271. Amb el discurs llegit a Sitges el 1893, Santiago Rusiñol (1861-1931) presentava al selecte auditori que omplia el Teatre Prado Suburense, la nit del 10 de setembre, l'estrena de *La Intrusa* per part d'una colla d'*amateurs* –artistes, escriptors, intel·lectuals– que s'havien proposat revolucionar el migraat panorama teatral català en nom del Modernisme. Rusiñol va convertir el discurs que va pronunciar com a amfitrió de l'acte i cap visible del moviment en una glossa de l'article que Raimon Casellas havia publicat pocs dies abans a *La Vanguardia*, una mena de manifest a favor de l'estètica simbolista i la formulació, sobre la figura de Maurice Maeterlinck, del model de l'artista modern al qual havia d'aspirar la joventut intel·lectual catalana que s'autoproclamava modernista. La glossa del text de Casellas per part de Rusiñol demostra la importància del paper de l'aleshores crític d'art de *La Vanguardia* en la construcció del discurs ideològic i estètic del Modernisme.

cansament els doblega, i aviat no seran més que documents d'erudit, plantes d'herbari, relíquies respectables de museu per aprendre costums passades i estudiar llurs ossamentes.

Aquell art poc sincer escrit amb sospirs retòrics i llàgrimes llogades al consonant; aquells parlaments inflats amb paraules caient com a cascades oratòries; aquells monòlegs a crits, va desterrant-los l'art modern, i desant-los a les golfes; mor el galant, el barba i el traïdor; mor aquell d'intrigues i de problemes, aquell convencionalisme de motllo, aquelles comèdies cromos i els drames, aquells crits dels actors van apagant-se i tot va caient empolsat en el fosso de l'escena.

312

I si tot va caient se deu a uns homes com Maeterlinck, que lluiten sense tenir en compte els aplausos de les masses i llencen la mirada lluny per veure horitzons més amples. Maeterlinck és dels homes que treballen a l'ombra esperant el dia lluminós de la reforma; dels que batallen per dintre i senten bullir en el fons del pensament un art sincer, nodrit de bellesa mig somniades, mig vistes, en les pobres misèries de la vida; dels que no duen pressa a pujar an els núvols de la glòria, tement l'embriaguesa del déu èxit i les caigudes per les empentes de l'enveja; no és dels que ploren, sinó dels que sospiren; no dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella. Per ell, la desgràcia, com la fortuna, els pocs béns que gaudim o les moltes penes de la terra, són com un símbol d'una herència fatalista. «La còlera, les supersticions de la mort i la gelosia són sentiments simbòlics –diu Maeterlinck– que no poden morir». I per això el seu art, com el de Shakespeare i com el dels grans poetes, viurà mentre hi hagi món i en tant vibren els pensaments i els cors bateguin.

Maeterlinck és d'aquells reformadors, d'aquells sants reformadors que la vulgaritat té com a bojos, bojos que són els únics que donen una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra; que lluiten amb la indiferència dels uns i la mala voluntat dels altres; que s'obren pas a cops de geni contra l'espessa barrera d'impotents ajudant-se per no caure plegats en el fosso de l'oblit; que treballen com obrers del pensament sense fer cas dels

temors de la pobra gent empeltada de sensata; i que somnien, en fi, i senten, i, en tant esperen la mort, no es malgasten estúpidament la vida.

Maeterlinck creu en els pressentiments, però hi creu d'una manera poètica. *La Intrusa* no és més que la mort que va acostant-se vista venir per un cec. En va la ciència diu que la malalta està salvada; en va els que hi veuen no veuen cap perill amb els ulls de la prudència; però el cec, mirant per dintre, veu i sent lo que no senten els altres: el pas de la mort que s'apropa, venint quieta i misteriosa, deixant un rastre de desolació gelada. Aquest pas, tots l'hem sentit i tots l'haurem sentit a casa nostra. Per l'aire que tremola, per les fulles que cauen, pels gossos que udolen al peu del llunyà portal estant serena la nit, per la claror trista que entra pels finestrons i es desfà en pampallugues en la fredor de les rajoles, per la inquietud de dintre i els crits de fora, tots un dia haureu sentit la *Intrusa* que s'acosta, aquella mort callada que ve a arrencar-vos un plor i un carinyo de la terra, aquella mort que alguns, com Maeterlinck, creuen consol de la vida i l'esperen somrient com una amiga deslliuradora de les penes.

313

La mort, ningú l'ha vista, ningú sap com és la seva cara. És com un somni que ens figurem amb una dalla, un símbol descarnat vestit amb un gran manto. Aquest símbol el respecta Maeterlinck com una imatge venerable, com un enigma de majestuosa incògnita. Hi ha un moment a *La Intrusa* que el pare diu: «-Si entra algú, digueu que no hi som, en no sent que sigui la meva germana o el metge». «-No ho haviéu de dir», diu l'avi, que espera venir la mort. Qui sou vosaltres -pensa-, per detenir el pas infal·lible? Quin dret teniu i quina força per aturar els designis fatals de lleis eternes de la vida? Per què haviéu de dir que no entrés la que és sempre a casa seva? A la *Intrusa*, no se li tanquen les portes. Corre per l'aire, per l'èter, pel buit de l'atmosfera i pel fons de les aigües, comptant instintivament les hores per presentar-se majestuosa.

Això creu Maeterlinck i ho exposa en forma artísticament senzilla. Del seu art podria dir-se'n l'art de la suprema modèstia. Res de crits, res de lluir-se amb pensaments inflats per dintre: sempre

buscant l'emoció per l'ambient que rodeja les figures. Com diu en Casellas, «els aucells que canten, les brises que murmuren i les roses que es desfullen, els xiprers del bosc, les fosquedats del parc, els ciges de l'estany o les estrelles del cel, tot són elements de sensació que concorren en els efectes dramàticament fantàstics, d'unes sensibilitzacions de naturalesa somniada, que per sortilegis d'un art endevinador i malaltís semblen participar dels dolors, dels deliris i de les angúnies humanes. «Arrencar de la vida humana, no els espectacles directes, no les frases vulgars, sinó les visions llampegants, desbocades, paroxistes: traduir en boges paradoxes les eternals evidències; viure de lo anormal i lo inaudit; contar els espants de la raó abocada al peu del precipici, l'aplanament de les catàstrofes i les esgarrifances de lo imminent; les angúnies cantar del dolor suprem, i descriure els calvaris de la terra; arribar a lo tràgic freqüentant lo misteriós; endevinar lo incògnit; predir els destins donant an els cataclismes de l'ànima i an els daltabaixos dels mons l'expressió excitada del terror: tal és la forma estètica d'aquest art, esplèndid i nebulós, prosaic i gran, místic i sensualista, refinat i barbre, migeval i modernista al mateix temps», d'aquest art que us presentem.

Atrevits som, però tenim una excusa: l'estimem.

L'estimem i estimem Sitges, i an els seus fills oferim aquestes flor[s] virginal[s] de cementiri.

Perdoneu-nos i que Maeterlinck ens perdoni. No som més que entusiastes an els que encara queda alguna fe i una bona voluntat.

Jaume Brossa, «L'Ibsen a Catalunya»,
El Poble Català, 5-VII-1906²⁷²

Els autors del manifest publicat recentment en *El Poble Català* amb motiu de la llur proposició d'erigir a Barcelona una estàtua a l'Ibsen, han citat an alguns dels que són coneguts com apològistes de l'ibsenisme i, entre aquests, a mi. Pensant combatre per les coses que he estimat, no em faig pregar per a posarme a la fila, i havent lluitat sempre contra el proteccionisme en el domini del pensament, crec que tot quant se faci serà poc pera introduir un esperit nou i donar un segell universal en els productes de l'intel·lecte català. –Perquè, per desgràcia, desde que ha començat el renaixement de la nostra

315

272. L'article amb què Jaume Brossa va participar en la polèmica sobre Ibsen que es va generar arran de la mort del dramaturg noruec i de la idea d'un grup d'escriptors modernistes d'aixecar-li un monument, tanca el debat iniciat per Josep Pin i Soler amb l'article titulat «Ibsenians» publicat a *El Poble Català* (9-VI-1906). La veu de qui havia estat un dels principals defensors del teatre d'Ibsen a Catalunya en els primers noranta, autor, entre d'altres, del drama ibsenià *Els sepulcres blancs* (1890), exiliat des de la repressió policial que va seguir l'atemptat anarquista del Liceu el novembre de 1893, qüestionà la conveniència de dedicar una estàtua al dramaturg noruec. Brossa commina, en canvi, després de defensar la figura i l'obra d'Ibsen en relació amb el pensament modern, a la creació d'un Teatre Nacional de Catalunya que garanteixi no només la continuïtat del teatre català sinó la superació de la tradició del «pitarrisme» i, en general, del casolanisme de la cultura catalana. D'altra banda, el seu article s'ha de llegir com una resposta a la «glosa» necrològica publicada per Xènius a *La Veu de Catalunya* (30-V-1906) amb el títol «L'esguard escrutador d'Enric Ibsen», on el verbalitzador del Noucentisme oposava a la «profunditat de la mirada ibseniana» –és a dir, la capacitat d'anàlisi i de crítica de la realitat– les mirades «suaves que es posen amorosament sobre la superfície» de la realitat i, en comptes de reflectir-ne la complexitat i les contradiccions, la desrealitzen i la idealitzen. Enfront d'aquest intent de desactivació del discurs ideològic del Modernisme a través de la minimització d'un dels seus principals referents, Brossa afirmà el pes de l'obra i del pensament d'Ibsen en la tradició cultural de la Catalunya i de l'Europa moderna.

terra, s'ha creat un dogma de tradició segons el qual aquell que no estimés la barreteria, el porró, els Jocs Florals, les gatades pitarresques, l'allioli i altres coses catalanes, *era un hijo espúreo de la madre patria*. –Ja n'estem tips, d'aquestes cançons, i és molt just que els que tenim un concepte modern, integral i universalista de la missió de la Catalunya Nova, cridem força perquè no tinguem l'aire avergonyit de fer-nos perdonar els nostres ideals, com fan alguns representants en Corts per Catalunya. –La gent *ben pensant* abusa de la nostra candidesa perquè mentres que nosaltres, els que volem vivificar l'esperit de Catalunya, transigim amb els que conreuen els sentimentalismes hereditaris, ells són intransigents i tot seguit ens llicencen excomunionis.

316

Els autors del manifest citat s'han defensat molt bé, i el senyor Pin i Soler, que els ha contradit amb tant malhumorada vehemència, deu estar content de que els joves entusiastes de l'Ibsen s'hagin expressat amb respecte i veneració, cosa que no és usual en les lluites del jovent comptar les generacions predecessores.- Perquè si haguessin sigut com els apòstols ibsenians, als quals el senyor Pin i Soler té per boigs, no haurien tingut tantes contemplacions.

Parlem-ne dels boigs de l'Ibsen. Jo estic convençut de que sense bogeria no hi ha literatura. –Si agafem totes les creacions de les literatures clàssiques de l'antiguitat i les del renaixement, com si prenem les del segle XIX, entre tots els hèroes i tipus més genèrics, trobarem més boigs i desequilibrats que no pas gent sensata i de sa casa.- Jo no crec que cap verdader creador, al forjar un tipu, al llençar un poema, un drama o una novel·la, pensí que escriu una obra per a nenes que van a fer la primera comunió. –No puc admetre, doncs, que els grans genis s'hagin proposat moralitzar a sos contemporanis al donar a llum una obra filla del seu esperit. –Això però de que el teatre és una escola de bones costums és una broma bona per nens de deu anys. –La majoria d'homes que han fet alguna cosa grossa per l'Humanitat han estat en desacord amb el medi on vivien i han donat disgustos sèrios en els sers que més els estimaven. – Per'xò Jesucrist deia, i aquesta és una frase que an en Jacinto Verdager li agradava repetir sovint, que quan un se veu perseguit en un país té d'anar-se'n a un

altre, frase que el poeta català aplicava a la seva situació anguniosa de rebel. –En l'Evangelí mateix se veu que el fuster de Natzareth no escoltava pas a la seva família quan se va posar a predicar idees subversives i contràries a la llei del seu poble. –Desde aleshores trobem una descendència de desequilibrats que fan els primers papers de la història i els fan perquè no han escoltat a la família i als que els hi volien bé, car si els haguessin escoltat no haurien sigut hèroes. –En quant als malvats que floregen en les literatures de totes les èpoques, hi ha ningú que pugui aprovar la conducta de Júpiter, el cacic de l'Olimp grec? És que no ens indigna el càstig que infligeix a Prometeu? I aquell Creó, model de crudeltat, que fa sofrir tant a la sublim Antígona? És que de les desgràcies de l'Èdip Rei se'n poden treure regles de moral i de bona criança pels nens de les escoles? I aquells amics i coneguts de Dante a l'infern i al purgatori, és que no revelen a una humanitat tan desvergonjada i immoral? Se volen més crims, més vessaments de sang que els que hi ha en el teatre de Calderon i Lope? I quan un arriba a l'obra colossal de Shakespeare, a aquells tipus com Iago, Ricard, els fills del Rei Lear, la mare i l'oncle de Hamlet, lady Macbeth i tants criminals com hi han en els drames històrics d'aquell geni? I quan entrem en la literatura del segle XIX i veiem la humanitat retratada per en Balzac, un sent una melangia fonda, perquè un se pregunta si és veritat que la naturalesa nostra és d'aquella manera i si val ben bé la pena de que la prenguem en sèrio i de que lluitem per a fer-la millorar.-

Doncs els tipus ibsenians tenen la filiació de les creacions dels grans genis, perquè són l'encarnació dels desitjos i aspiracions més intensos i forts de la humanitat.- L'home sols cerca en la vida l'afirmació de la seva personalitat i aquesta ha de fer trencadissa, sigui de cors, sigui d'interessos.- El dret no és més que un ressort que atenua i amorseix aquesta lluita de voluntats a la que no podem resistir.- Per'xò els grans escriptors són els que expressen clarament aquesta lluita poemàtica que afortunadament té una caiguda de teló: la mort.- Aquesta lluita posa a la llum tots els vicis i les virtuts de que l'home és capaç i per ironia fatal de les coses, a l'home l'interessa sempre més

els primers que les segones. Generalment el vici és rialler i simpàtic i la virtut és trista i antipàtica.- Per'xò quan se comet un crim sensacional, un servei a la col·lectivitat, desvetlla la seva consciència moral que sense aquell esclat s'esmortuiria.

La nostra imaginació cerca en la creació literària el teixit d'una vida d'un tremp fort, ja sigui pel seu caràcter, ja sigui per les coses exteriors a que dóna naixença el seu topament amb el món i la societat.- Els hèroes d'Ibsen reuneixen aquesta condició i per'xò ens atrauen, encara que els predicadors de moral ens diguin que aquella gent és de mala mena, amb la qual no es poden fundar llars calentes, serenes i tranquil·les.- L'art no ha de servir per a fer bons botiguers ni potser ciutadans models.- Si es mira el fons dels mòbils dels actes humans, se troba que moltes voltes lo que són qualitats individuals són defectes per a la societat i viceversa.- Doncs si existeix ademés una contradicció latent entre l'ideal moral i l'acció d'utilitat social, és millor que es deixi el camp lliure a la imaginació del poeta i de l'artista perquè cerqui la música inefable que rodeja a una vida dramàtica, sigui bona, sigui dolenta.- Si les senyorettes castes i pures que van al Liceu a sentir el *Faust* i *La Walkíria* se possessin a reflexionar sobre la moral d'ambdues obres, tindrien de renunciar a anar a veure-les, puix la caiguda de Margarida i l'inceste de Sigimond i Siglinda no estan pas d'acord amb el catecisme que elles han après a Nostra. Sra. de Loreto.

Ara bé, s'ha de fer una estàtua barcelonina a l'Ibsen? Francament, els monuments estan tan desacreditats que la idea no m'entusiasma, perquè encara que l'Ibsen hagi representat molt a Catalunya, per a la majoria dels catalans no tindria mai tanta importància com si hagués sigut president del Foment del Treball Nacional. Lo interessant per a mi és que l'ibsenisme de la nostra terra és una de tantes formes d'aquesta inquietud catalana que no ha trobat encara expressió adequada en la literatura indígena i que és un dels aspectes més fondos del catalanisme contemporani, concretat en la protesta política, forma aquesta que no és mai decisiva, sinó al contrari, molt transitòria. Per'xò deia en el meu últim article sobre l'Ibsen, que a

Catalunya els problemes que aquest presentava no eren conviscuts, és a dir, se'n feia una arma de combat però no trobaren un ambient productor d'iguals crisis.

Jo crec que lo millor seria que els diners que s'haurien de gastar pel monument es destinessin a fundar un *Teatre Nacional de Catalunya* ont se creés un eixam d'actors que correspongués a les necessitats emotives de la vida contemporània i en el qual se dongués el to dels teatres antics, Èsquil, Sòfocles, Shakespeare i Molière, Calderon, Lope; lo més escollit dels teatres francès, rus, noruec, germànic i fins algunes obres del teatre català, comprenent-hi les del senyor Pin i Soler. Potser aleshores curariem en els nostres compatriotes d'aquest vici de sang que continua havent-hi en la dramàtica catalana i que jo considero com la malura pitarresca.

319

(París, 1 juny 1906)

Adrià Gual, «L'art escènica i el drama wagnerià»,
*XXV conferències donades a l'Associació
 Wagneriana (1902-1906)*, Barcelona: Associació
 Wagneriana, 1908, p. 115-144²⁷³

320

Què cal pera interpretar l'obra de Wagner escènica-ment considera-da? –Un director. Qual serà la missió d'aquest director? –Suposant que tots els elements de què disposa estiguin perfectament penetrats de l'obra en qüestió, guiar-los per la mà, procurant la perfeta harmonia entre ells. I ara, cerquem el pintor qui mellor convingui. Naturalment, aquest deurà ser un bon escenògraf. Caldria, ans de tot, fer-li entendre fins a quin punt la seva art ha d'aportar la col·laboració a l'Obra Wagneriana, i per a mellor intel·ligència, explicar-li ans de tot lo que faria un pintor de quadre per dar compte d'un paratge reproduint una escena d'aquestos drames, fent-li després ressaltar per medi de l'*antiodiosa* comparació, com ell deu trobar-se enfront del seu comès.

Un pintor qui tractés de reproduir-nos una escena wagneriana, apel·laria a tots els recursos de la seva art a fi d'obtenir per ells la

273. Quan, l'any 1904, Adrià Gual va pronunciar aquesta conferència sobre l'art escènic i el drama wagnerià a l'Associació Wagneriana fundada el 1901 i presidida per Joaquim Pena, havia creat el Teatre Íntim (1898), el qual havia fracassat davant d'un públic i d'una crítica que rebentava sistemàticament les obres estrenades. Després d'una estada a París (1900-1902), va tornar a Barcelona disposat a aplicar a la renovació de l'escena catalana la idea de la «síntesi escènica wagneriana» que havia pogut veure al parisenc i innovador Théâtre-Libre d'Antoine. És un text important perquè, per primera vegada, segons Carles Batlle, Gual hi teoritzava, a través d'una sèrie de preguntes i respostes, sobre la missió del director en la creació d'un «conjunt escènic» caracteritzat per la relació harmoniosa de tots els elements que conformen l'obra dramàtica. En aquest sentit, el director ha de ser un artista capaç d'acoblar, unificar i donar sentit al conjunt amb la intenció d'aconseguir un únic xoc emotiu d'acord amb la idea wagneriana de la «síntesi de les arts» o de l'«Art Total».

més alta suggestió de lo que es proposaria. Posem per exemple que el motiu escollit fos: Siegfried en la selva, quan escolta embadalit les paraules de l'aucell cantaire, quan tot el bosc sembla fer aplec de remors màgics i de murmurí en murmurí acaba per estendre aquell vel harmoniós, darrera el qual s'ovira la fita dels somnis plascents. El pintor haurà tractat de reproduir-nos el Siegfried de Wagner i no saltres no el veurem clar, si l'artista pintor no ens duu la suggestió de tot aquell fragment de l'obra. Sols aixís, el pintor triomfarà per complet. Per l'ardida composició, basada en un tros de naturalesa qui semblarà real; per l'exuberància de tons; per la suau i a voltes brusca entonació; per les masses corpulentes i els detalls primorosos, per lo que el seu treball evoqui en son conjunt visible i per lo que faci pressentir en lo que pertoca a lo invisible, per totes aquestes i moltes altres qualitats qui en conjunt representaran un innegable esforç, arribarà a recordar el fragment que es proposa, i les dots de l'artista de la color supliran les de l'artista dramàtic. Davant d'aquesta pintura, sentirem fins la música.

321

Qualifiquem aquest pintor de pintor de primer ordre, i suposem que l'escenògraf que hem triat ho sigui també. Ara ens cal fer-li l'encàrrec d'executar la decoració qui en l'obra *Siegfried* serveix de fons al passatge que el pintor de quadres ve de reproduir-nos amb èxit. Ja no va sol aquest pintor, ja es part d'un tot, i el seu talent serà més gran com més s'adapti a l'obra general, i per cert que l'hi serà ben poc costós si atina amb lo que li cal atinar. Wagner mateix li dóna la mà. Tan sols li cal seguir-lo.

Concebrà la decoració a grans línies, en concebrà una plantació grandiosa i severa com ho era la concepció general de les obres de Wagner, sempre sostingudes per unes poques línies fermes d'on deriven tantes i variades bel·leses, i sempre sens ocasionar desentonacions enutjoses.

Una vegada la concepció obtinguda, la durà a la realització, preocupant-se d'un clar i obscur marcat i ferm, com el trobem sempre en les passions del drama wagnerià. Aquest clar i obscur demanarà tot seguit la color i ací li caldrà sobretot anar amb gran compte, tenint

present que no és el sol pintor en l'obra i que les colors que us hi podrien desentonar amb les de la paleta orquestral, perquè indubtablement Wagner pinta. No o sí? Jo crec que sí, i pintant ell, pot estalviar feina al pintor del fons realitzat, és més, deu estalviar la feina, i és el pintor qui dotat de la intuïció que es requereix, sabrà fins a quin punt deu entornar la seva decoració, confiant per al complement de la seva pintura amb les harmonies qui murmuren com el vent entre fulles i evoquen el raig solar entremig d'elles.

De no fer-ho així, no creieu més que fàcil que la color del pintor i la de Wagner podrien topar, i no estant d'acord, presentar tot junt un total insuportable? D'açò en tenim prous exemples. Quantes vegades ens sentim molestats davant d'una interpretació d'aquesta art, quantes vegades sens donar-nos compte acluquem els ulls pera mellor sentir! I és sempre perquè ens manca la justa relació entre lo de dalt i lo de baix, perquè l'un pinta per un cantó i l'altre per l'altre, perquè hi ha falta d'harmonia entre lo pintat amb colors i lo pintat amb notes musicals. Wagner no acaba pas expressant per medi de la música aquelles situacions anímiques que no pot expressar la paraula; Wagner expressa ademés estats i impressions de naturalesa; Wagner, doncs, necessita trobar lo menys pintada possible la tela on deu pintar, però aquesta manca d'exuberància de color en l'obra del pintor d'escena, deurà suplir-se per sobres d'exuberància en les línies generals, farà en fi, obra de sumptuos conjunt i l'entonarà, no a manera de bocet, mai, sinó com aquell qui entela un vidre en el qual després la mà sàvia hi passarà un de sos dits mestres per a marcar-hi la ratlla justa i precisa.

Tinc por (i amb sobrat motiu) de que tot açò que us conto quedi confós i us cansi. Podria ser, perquè tot plegat és potser incoherent, i per ser d'aquelles coses que per a deixar-les ben explicades se fa més amb demostracions pràctiques que amb dificultoses explicacions susceptibles d'atabalar. Jo voldria ser entès, tenir prou aptituds per a arribar a ser-vos comprensible, dar-vos a entendre, en fi, que tot això que us explico, ho crec cert i fins de bo i segur resultat.

La por de no haver-vos encar convençut fa que tracti d'atemptar per darrera volta contra la vostra atenció.

He volgut dir, tot plegat, que per a realitzar obres d'art perfectes, és menester que els artistes se trobin. Deu ser ben bé açò lo que he volgut dir. Sí, ara me'n conuenço: que es trobin, que es congreguin, lligats per una sola i única fi, l'interès principal de la qual serà sempre la victòria desinteressada de lo que emprenguin, i per amor, sempre per amor, prendre com propi tot quant ne surti en bé, però sempre també amb generosa intenció.

Els artistes intèrpretes han de revestir-se amb la majestat d'una veritable missió, acceptant tots els sacrificis que aquelles puguen exigir i no recordant-se mai dels béns que elles reportin. Fent-ho així, o més ben dit, proposant-se fer-ho així, serà l'obra de l'intèrprete obra perfeta de consciència, no farà res per fer-ho solament; en el transcurs de ses meditacions a través del seu procés reflexiu haurà arribat a trobar-se a si mateix, se coneixerà a fons, i aquesta troballa o coneixença íntima, aquest coneixement del seu propi individu intern, li permetrà la quasi perfecta socavació dels esperits veïns, i arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat, essent per lo mateix un perfecte intèrprete qui no sols farà, bo i interpretant, obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte. El qui pugui arribar així al domini de l'esclariment, s'explicarà sense grans dificultats innumbrables coses que de moment no li semblen necessàries, car viu desprovist de la necessitat d'esclarir-se'l.

L'home així conscient que es proposi treure partit de *l'art escènica*, aplicant-ho a l'obra de Wagner, arribarà a la commoció més alta, començant per aquella misteriosa i fonda comprensió de lo invisible.

Aquest home arribarà a lo que fóra precís que arribés tot aquell qui es proposés la fi indicada, arribarà a una clara percepció, per la qual veurà realitzats en el seu cap, entrelligats amb son cor o amb son esperit, o amb lo que vulgueu que ens parla cap endintre, els mateixos preludis de Wagner, concentració de ses mateixes obres. Qui no sigui capaç d'imaginar-se'ls, no podrà de cap manera fer tot lo que se'n segueix.

Cap artista escènic serà capaç d'imaginar-se la boscúria prope-
ra del riu plàcid que es presenta a l'espectador al començament del

Lobengrin plàstic, si dins el seu cervell, si per les boires que volten la imaginació, no ha vist abans ben clars i encantadors, aquell vol estàtic d'àngels transportadors del Grial descendint vers la muntanya més propera del cel amb llurs esguards lluminats per la confiança en l'home, entornant-se'n esllanguits, esblaimats, adolorits, amb el mateix sant calze del qual els homes no són dignes guardadors.

No podrà tampoc conèixer la realitat del drama del cavaller *Tannhäuser*, sa lluita entre l'amor desenfrenada per la carn, l'admira-
 324
 ció envers la Natura i la seva altra amor envers la tranquil·litat d'uns ulls purs qui el porten a la mort redemptora per la via de l'arrepentiment qui no s'hagi delectat veient pels núvols i acompanyat dels acords simfònics un hom qui dessota sos hàbits de pecador mostra a moments ses lluentes robes d'herètic cantaire, qui duu corona de llargues cabelleres rosses embaumades per fatídics petons, son coll voltat i entrelligat de braços tofats tot nus, ses galtes amb la marca de mil llavis bojament sonrosats, i a un temps i mentre que amb les mans se tapa els ulls per a no veure lo que en aquells moments li dóna la vida, passen per sos peus, com altre núvol de tardor, una munió d'homes compactes cantant el *mea culpa*, dessota plecs feixucs i sumptuosos, per entremig de la quietud dels qui es planyen amb els gemecs de l'ànima.

Qui no hagi presentit el sublim poema familiar a totes les consciències, grandíol per lo senzill, edificant per sa fi damunt, natural i esplendorós per ser font de tota llum, qui no hagi concebut el món visible i invisible, sots la protecció silenciosa d'unes blanques ales de colom campejant damunt les clarors qui saben combatre tota tenebra, no podrà de cap manera realitzar obra d'art, ni exercir d'artista escènica en l'execució d'un *Parcival*, com no li serà permès fer altre tant amb el *Tristany i Isolda* al qui no es senti capaç de presentir enllà de les altures del quint Cel les bodes dels enamorats, quals esperits vessant amor, varen saber eixir de la terra per a anegar-se en l'aigua de la fi aparent i enlairar-se tot seguit cap els mons infranquejables per als qui no poden estimar amb follia... i així podríem citar-ne molts d'exemples, molts, i així arribaríem a convence'ns de lo abans

exposat i tal volta un acord perfecte ens permetria sentir a un temps consemblants emocions.

Ben mirat és ja hora de que doni fi a la meva conversa. No sé si ha estada llarga o curta, si amb ella he conseguit lo que em proposava, no en sé res de tot açò, sé només que he dit coses que sentia, açò sí que ho sé, coses que voldria encara trobar per medi d'un darrer esforç la manera clara de sintetitzar-les perquè en poguéssiu conservar una impressió gens fatigosa, perquè no sortíssi d'ací cansats, atabalats, plens de cap i potser buits per lo que toca a convicció.

És tan difícil per a mi lo que vull dir... necessitaria de tants medis, de tants i tants elements per a dar-vos exemple demostratiu de tot quant vinc d'exposar! Una cosa només m'ajuda i dec confessar que és gran cosa, la bona fe, l'entusiasme que tots plegats, com jo mateix, sentiu a ben segur per l'obra de Wagner.

Feu un esforç d'imaginació i poseu-vos vosaltres mateixos en el lloc d'executants d'aquesta art escènica que ens ocupa.

Imagíneu-vos per un moment que acabeu de sentir l'obertura del *Tannhäuser* i que ja us trobeu davant per davant del mont de Venus. Ompliu-vos el cap de luxurioses fantasies, volteu-vos de faunes i de dones belles, contempleu entre flors i amb desfetes de petons i boires de desitjos brutals el pas de les regions qui formen l'Univers, mireu rendint als peus de Venus el nostre Enric, envegeu sa sort d'home i planyeu sa dissort de pecador. Seguiu punt per punt el diàleg que sosté amb la regina de la bellesa, i amb nostre cavaller fugiu després del lloc pervers, escodrineu sa dolor, identifiqueu-vos amb son desig de sana emoció i trobeu-vos amb ell en la vall de la Wartburg. Aneu amb la pensa resseguint tot el drama, escodrineu igualment l'esperit d'Elisabet, reproduïu amb els ulls de vostra imaginació l'escena de la tençó, l'expulsió del profà cantaire, la flor d'amor d'Elisabet desfullant-se, realitzeu en ales del pensament el romiatge de Tannhäuser, identifiqueu-vos amb les llàgrimes de la dolorosa enamorada i guaitau-la esllanguida en aquella mateixa vall de la Wartburg, quan es sent la tardor presencia el retorn dels Pelegrins i cerca entre ells, sens trobar-lo, el seu condemnat a mort. És ací on us vull per un moment,

col·laboradors de l'art escènica que ens cal defensar. De l'un costat un caminal qui condueix fins a pla de terra; de l'altre, lo mateix. Al peu del primer, una diminuta capella d'aquelles que edifica la devoció popular, que ni se sap com han sigut creades. Vers el fons i cap als cims el castell de la Wartgurg; altres muntanyes perdent-se més cap al lluny. Per dalt del primer terme, les branques dels arbres qui arrenquen d'ambdós caminals, confonen i barregen llurs fulles. Som en plena tardor, no us esforceu en colorir-la massa la vostra obra decoradora del drama, no vulgueu en els vostres matisos de pintor buscar-hi amb afany massa marcat aquells recursos que hi donin l'ambient de mística contemplació qui per tot campeja, però sí, procureu que les línies generals siguin fermes i decisives, que el tot just d'aquella *vall* sembli la vall de llàgrimes, que els arbres entre si s'estimin amb la serenitat dels nets de consciència, que arran de terra i tractant d'enfilar-se per llurs troncs s'hi vegin fulles enredaires que semblin aspirar a la serenitat ja dita, després d'haver-se arrossegat ignominiosament durant massa temps; procureu que la pobra capella sembli la guardadora de lo bo, l'advertidora de lo dolent i que el camí per on s'allunyan els qui vénen de Roma no tingui terme de fi visible i es perdi enllà, enllà com l'anhel és diforme, com és infinita l'esperança de salvació, i si tot això és ben afermat, no us preocupeu de res més, haureu, al meu entendre, penetrat l'obra, i lo demás... lo demás rai, lo demás és l'art màgica de la nostra color qui ho realitza, lo demás no és feina nostra, feina tan sols d'admirador, se'ns permet arribant en cert punt, lo demás ve sol. La color exacta, la beatitud, l'encís, la dolor, el complement, el tot... sentiu...²⁷⁴ (*) La part de drama musical se'n cuida. No hi cal res més.

He acabat.

11 de març de 1904

274. En aquest moment s'oïren, executades en un piano ocult, les notes del coral dels Pelegrins. [Nota de l'autor.]

**Xènius [Eugeni d'Ors], «Sardou», *La Veu de Catalunya*,
12-XI-1908²⁷⁵**

Naturalment, li han alabat a l'hora de la mort, tant com quan vivia, son «do del teatre», la seva habilitat, el seu talent de «virtuos», en tots els secrets, en tots els recursos de l'efectisme...

I sí que són ben d'alabar, aquestes coses! —Jo (aquí no peco!) m'allisto en això de bona gana, sota el parer que sustentava Henri Becque. El qual tenia en altíssim preu les qualitats dramàtiques d'en Sardou, dotades del mèrit singular d'ésser quasi franques, mentres que Alexandre Dumas, fill, per exemple, les amagava sota apariències de d'art elevat i transcendental i arribava en l'hora en què l'autor de *La Parisienne* escrivia, a presentar-se gairebé com un «clàssic» —«un clàssic...momentani», deia Barbey d'Aurevilly...

Per raons anàlogues, jo trobo força més interessant, al cap i a l'últim, Sardou que Sudermann —que no és sinó un Sardou hipòcrita, i sense facilitat, i sense «bon humor».

327

275. La glosa orsiana sobre Sardou es publicà amb motiu de la mort d'aquest dramaturg francès, un dels noms fonamentals en la creació del teatre de boulevard. La valoració globalment positiva que Xènius fa del teatre de Sardou es basa en el fet que el veu com un model possible de teatre noucentista, cap al qual s'avançarà en la dècada del anys deu del segle passat amb les abundants traduccions del teatre de boulevard francès, algunes de les quals seran publicades a col·leccions com la Biblioteca De Tots Colors o L'Escena Catalana, entre altres. També és significativa la referència de Xènius a Henri Becque, màxima expressió del teatre naturalista francès, i que incita a tenir en compte. En definitiva, Xènius contraposa Sardou i Becque, al transcendentalisme superficial i passatger de Dumas fill —Xènius recorda que Barbey d'Aurevilly el qualificava de «clàssic momentani»— i l'aparent severitat de Sudermann. En canvi, en dues gloses que l'any 1909 va dedicar a les representacions catalanes de *Le Roi*, una comèdia de gran èxit, típicament *boulevardière*, de Caillavet, Flers i Arène, es mostra contrari a prendre-la com a model a seguir per causa del localisme parisenc que en limita la gràcia i l'interès.

Xarau [Santiago Rusiñol], «Glossari: Visca el *vaudeville!*», *L'Esquella de la Torratxa*, 1844, 1-V-1914, p. 292-293²⁷⁶

No és tan florent ni tan esplendorosa la puixança del teatre perquè tinguem de despreciar, en els actuals moments, una de les seves modalitats universals: la comèdia picaresca, d'enredo i d'acudits, a la qual els francesos han donat el nom de *vaudeville*.

Conformes en què la majoria d'obres d'aquest gènere, que ens vénen de París, són bastant verdes, però cal confessar que moltes d'elles tenen més gràcia que picardia; i la gràcia ingènua avui va tan escassa,

328

276. El 1902 Rusiñol, amb l'estrena de *Els Jocs Florals de Canprosa*, entra de ple en el món del teatre professional català, des del qual oferirà tant melodrames i comèdies de costums com sainets, i farses. Pretén, sobretot, arribar al gran públic i guanyar-lo per al teatre català. D'altra part, i molt consegüentment, convertirà el setmanari satíric *L'Esquella de la Torratxa*, entre 1907 i 1925, en el mitjà de transmissió del seu pensament cultural i artístic a través d'unes gloses que signarà amb el pseudònim Xarau –paròdic del Xènius d'Eugeni d'Ors. Rusiñol va convertir la secció en una veritable trinxera periodística des de la qual va defensar el seu pensament davant el món cultural català progressivament dominat pel Noucentisme. Com és natural hi sovintegen, al llarg dels vint-i-vuit anys que va perviure la secció, els articles sobre l'estat de la cultura catalana, en general, i sobre la situació del teatre en concret. Entre els textos de tema teatral, «Visca el *vaudeville!*» (1914) és un dels més significatius. Rusiñol el publica quan aquest gènere menor –considerat proçaç per una part de la intel·lectualitat noucentista i pel públic burgès– no és prou acceptat a Catalunya, i les companyies de Josep Santpere i Elena Jordi encara no han aconseguit alguns dels èxits posteriors als locals del Paral·lel –a finals dels deu i primers anys vint. Rusiñol vindica a «Visca el *vaudeville!*» l'humor i l'embolic com a eines d'atracció d'un públic que vol oblidar una realitat grisa o dolorosa a través de la rialla; una rialla aconseguida amb unes peces que demanen una gran habilitat constructiva i que ja demostren la seva eficàcia escènica. Així doncs, Rusiñol també vindica en aquesta glosa la dignitat dramàtica d'un gènere molt discutit. Altrament, Xarau construeix aquí la seva reflexió sobre la base de la viabilitat teatral i la funció social del vodevil, i no pas sobre la moralitat del gènere. Com a autor hi contribuirà l'any següent (1915) amb *El senyor Josep falta a la dona* i *La dona del senyor Josep falta a l'home*.

costa tant, fer riure, que una cosa atenua l'altra, i el defecte acaba per pesar menys que la qualitat, i el públic, el bon públic innocent, que paga i que exigeix amb raó que se li dongui gust, acaba per perdonar al pecador en gràcia a la sana alegria que li proporciona.

Que les criatures val més que no hi vagin?... Que les senyores, algunes senyores, s'hi sufoquen i no s'hi troben bé?... No els hi portem; portem-les al cine, que allí la rojor de les galtes almenys no és vista. Però nosaltres, els altres, els curats d'espant, anem-hi sense hipocresia, serenament, sense por de contagiar-nos ni embrutir-nos, si creiem donar una estona d'esbarjo a l'esperit.

La vida és molt tràgica; però, ben mirat, potser encara té més d'espatoxada que de drama. Al carrer i a porta tancada, a casa dels marquesos i a les rebotigues dels adroguers, a vila i a pagès, veiem cada dia exemplars vius de protagonistes vaudevillescs; pitjor encara, perquè, desgraciadament, en nostre instint picaresc és més ineducat i el nostre llenguatge més incult que el d'aqueixes fingides històries galants que ens mostren els autors francesos.

Una cosa s'ha d'admirar, además, en aqueixos models de comèdies de xisto i d'embolic: lo difícil de la construcció. En el drama, amb una escena final efectista i un o dos moments d'intensitat durant els tres actes, el públic ja se sent satisfet i aplaudeix; en les comèdies lleugeres, d'enginy i d'alegria, de lligar caps, si no es provoca constantment el riure, si les situacions no es mantenen interessants, si la gràcia decau, el públic se sent defraudat i l'obra s'ensorra.

L'enginy còmic, en la literatura dramàtica, deu respectar-se, doncs, tant com el geni dramàtic; i si no ho fem així, si per una mena de puritanisme de senyor Esteve, donem preferència a les produccions manses i anodines, pitjor per a nosaltres: el públic, aqueix bon públic que tant festegem... *pasará por encima de nuestro cadáver.*

Encara no s'ha desxifrat ben bé –ni es desxifrarà fins que els moralistes es posin d'acord respecte a què és més positiu, si el dolor o la joia– el dilema plantejat segles ha de si és més dignificadora i altruista la tasca d'encomanar als nostres consemblants el riure o les llàgrimes.

Nosaltres, eclèctics per temperament i per convicció, no sortiríem en defensa de l'alegria esbojarrada en el teatre, perquè tots els genres teatrals ens plauen per un igual, i creiem que tot, des de *La Passió* al *Parsifal* i des de *Salomé* al *Ki-ki-ri-ki*, tot té dret a la vida, sobretot quan l'autor ha intentat copiar del natural per medis artístics i quan l'adaptador o el traductor ha sigut pulcre i discret; però al veure que, precisament, els quins més despreocupació haurien de mostrar són avui, ara, amb motiu d'anar-se'n en Santpere a l'Apolo, els que més bescanten l'ingeni propulsor de la fresca i sanitosa rialla, la veritat, ens vénen ganes de cridar amb el bon públic: *Visca el vaudeville!* *Visca la santa alegria!*... segurs que, al capdavall, serà ella la salvació del nostre teatre, si no mort, esmortuït de resultes d'un empatx de transcendentalisme i de nyonya.

330

La llàstima no és que ens caigui al damunt una plaga de *vaudevilles*. La llàstima és que tinguem d'importar-lo, aqueix genre, i que els autors catalans no el vulguin o no el sàpiguen fer.

Josep Farran i Mayoral, «El sobirà joiós», *La Revista*, any II, quaderns de 1916, 15-IV-1916, p. 1-3 (fragments)²⁷⁷

Mes de la farsa a la comèdia i al drama, s'observa una gradual superació joiosa qui ateny son màxim grau, no a través d'una contemplació d'esdeveniments sortosos, sinó damunt una superació de terribles esdeveniments. La puixança d'aquesta joia esclata justament allà on tota joia humana semblaria impossible; en el punt on esclaten més formidables el dolor i el mal i la tragèdia. Aquí es revela esgarri-fós l'abisme de joia que hi havia en el cor del sobirà poeta. Ningú l'ha igualat en la puixança superadora, en la pregonesa, en l'absolut d'aquesta jubilació enfront l'espectacle de la tragèdia humana. Ningú

331

277. El text de Farran i Mayoral (1883-1955) –la primera idea del qual es troba a «Mi teatro», *La Catalunya*, 1-X-1910–, se situa en la línia de reflexió iniciada per Josep Carner sobre les possibilitats d'inspirar-se en el teatre shakespearí com a model d'un nou teatre poètic. Més enllà de les distincions de to entre les tragèdies o els drames shakesperians i les comèdies i de la mescla desconcertant de tons en moltes peces del gran autor, Farran i Mayoral, traductor de *La feréstega domada* (1909) per a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres, en remarca una suposada alegria creadora que sobrevola tota la producció shakespeariana i que l'allunya de qualsevol consideració sobre el mal i el bé i que, per tant, fa impossible la preocupació ètica del receptor. D'altra banda, segons l'articulista, la lucidesa que es detecta en cada peça de Shakespeare no permet de considerar l'autor com un romàntic o un precedent del romanticisme –amb la qual cosa, a més, Farran i Mayoral nega la possibilitat d'un romanticisme lúcid. L'alegria de Shakespeare és sempre, en el fons, serena perquè troba la veritat essencial en els fons de passions i accions ridícules o cruels. Es tracta d'una mena d'alegria impàvida adquirida en el coneixement de les veritats de l'home, per irrisòries o doloroses que siguin. Ens trobem, doncs, davant d'una actitud molt més consistent que la del «pobre adolorit Nietzsche». L'única resposta adequada a la poderosa expressivitat de Shakespeare només es pot trobar en la serenitat clàssica –segons el mediterranisme orsià– del teatre de Sòfocles –al qual dedicarà l'article «El Poeta serè» (*La Revista*, 15-06-1916, p. 1-4); una serenitat *confortadora*, més verament humana que la de Shakespeare, potser perquè permet de fonamentar una ètica personal i col·lectiva.

com ell posa un goig formidable en els mots que insulten, que rebaien, que maleeixen. Ningú com ell sap fer cantar enmig la més gran desolació un mot de ralleries, ni posar una frase grotesca en la boca que l'agonia retorç. Els seus personatges ridículs, els seus clowns, els seus bufons, salten i ballen damunt la sang escampada, i taquen les més delicades escenes amb mots d'obscuritat, i en els moments sortosos són agorers, amb els seus crits alegres, de la desolació i el carnatge que vindran.

I no es parli aquí d'ubriaguesa dionisiaca. No s'ubriaga el poeta de les passions dels seus personatges. S'ha volgut explicar la puixança de la seva expressió passional suposant que ell havia sentides aquestes passions, havia sigut capaç de realitzar-les i se'n descarregava infonent-les en els seus personatges.

332

No; el seu art poderós ve de coneixença, no de passió; el seu art és lúcid, conscientíssim. Ell sap, ell coneix; els seus ulls han penetrat tota la pregonesa del mal qui aclapara els homes, les simes de dolor on es consum. I després, amb joia serena, juga son joc terrible, sense pietat, sense protesta, sense atenuació.

[...]

Pot restar com a última justificació humana d'aquesta joia incommensurable la reflexió en el poeta d'un anorreament de tanta iniquitat i dolenteria en el repòs etern de la mort? La seva esperança d'una justícia ultraterrenal?

No; la joia de Shakespeare va més lluny; ella jubila encara si, després de la mort, la lluita i el dolor continuen.

[...]

Romanticisme? Si el romanticisme, com s'ha dit suara,²⁷⁸ consisteix en un desordre de la pensa mateixa, com ésser, en el fons,

278. Perre Lasserre: *Le Romantisme français*. [Nota de l'autor.]

Shakespeare un romàntic? Ell, qui amb aquesta lucidesa juga; ell, qui segueix amb una lògica implacable el progrés d'una passió, d'una malaltia, les reaccions entre els caràcters! Ell, qui, malgrat el desordre aparent de la seva paraula, no diu mai un mot inútil per a la seva festa; qui té l'art incomparable –sols Poe s'hi acosta– de les sonoritats sàvies, justes, oportunes; que, àdhuc quan imita el desordre de la torbació i de la follia, es posseeix més que mai i posa en sos mots, en apariència incoherents i trencats, la intenció més significativa i clara. Romàntic per la barreja de *genres*? Goethe restava confós quan pensava en la barreja de lo tràgic i de lo còmic en el teatre de Shakespeare; sovint aquest tema el preocupava i, tot ple de remordiments, pensant en els clàssics, no es podia estar d'imitar son obsessionant model. Mes ço que per a Goethe era un problema literari era en Shakespeare essencial; a la seva joia sobirana calia el joc, no sols enfront els esdeveniments formidables, com una defensa contra ells, sinó precisament a causa d'ells, de lo crudel i lo inhumà d'ells. Aquesta formidable joia serena, els romàntics no la pogueren comprendre sinó ubriquant-se. Les joioses i verídiques paraules shakespearianes s'han tornat en els romàntics terrabastall de mots i escàndol de frases buides i la majestat del poderós sobirà és en ells desmesura de gest o vanitat de burgesia pretensiosa. Ells han imitat amb oripells la seva riquesa. I lluny de compendre la amoralitat absoluta de l'altíssim anglès, s'han descompost en gestes immorals i s'han ubriगत com infants inexperts amb el propi vi, i han maleït i han odiat. O han esdevingut populacers i han protestat, en son humanitarisme, del mal, de la força, de la riquesa, de l'orgull, de tot allò que en realitat feia la festa i l'alegria de Shakespeare. I ell no en fou mai de populacer.

333

[...]

Tal volta quan un home nostre, essencialment mediterrani, així ha penetrat en la pregonesa de la joia shakespeariana –potser la que el pobre adolorit Nietzsche desitjava i desitjant-la s'hi va consumir– tal volta torna en si, l'home nostre i es troba en l'estat de qui desperta i

s'inquieta d'haver-se posat a to amb un mal somni, d'haver-s'hi complagut, esdevingut unes hores diferent d'ell mateix. Llavors tal volta la claror radiosa del nostre matí li portarà una indefinible mena de vergonya. I desitjarà, potser, oblidar el Joiós Sobirà del nord amb qui ha passat hores nocturnes d'ubriagant companyia. Sobretot si pensa que, a fora, en l'aire transparent i en la llum matinera, enfront la mar de somriure innumerable, vora el pòrtic d'un temple harmoniós, un company altrament serè, l'espera. La seva serena figura, la seva pura veu li seran ara confortadora companyia.

Sòfocles...

[Josep M.] Millàs-Raurell, «Notes sobre Pirandello»,
La Veu de Catalunya, 16-XII-1924 (fragment)²⁷⁹

Les seves primeres obres revelen un temperament formidable; amb elles s'assegura la continuació a l'escena de la passió intel·ligentment sentida, que semblava voler escapar-se'n a cavall de la ironia o de la pruija de presentar una realitat descarnada, estilitzada. No obstant, les primeres obres són dintre dels motllos consagrats i acceptats. Les vides són vistes des d'un caire agut, mirades d'escorç, vistes des d'enlaire, atrapades en un descuit en el qual l'ànima estava ober-ta i ensenyava quina cosa era la que s'amagava sota la carota. Però aquestes obres que –per elles soles, i no solament per elles sinó pels seus contes anteriors– haurien fet de Pirandello un autor immortal, ens donen un dramaturg que camina pels camins fressats aportant només el resultat del contacte de la seva sensibilitat amb la vida dels homes. No ens aporta l'originalitat. Aquesta ha vingut després.

Va venir amb els *Sis personatges*, i la seva obra posterior. Abans, el teatre era compost d'elements que tenien cada un la seva tasca a

335

279. L'article antologat de Josep M. Millàs-Raurell (1896-1971) és escrit a partir de les idees expressades pel dramaturg sicilià en la conferència que va pronunciar al Teatre Romea durant la seva primera i única visita a Barcelona el desembre de 1924. L'exposició i la interpretació, molt breu, que en fa Millàs són clares, però superficials. Hi ha, sens dubte, una voluntat d'acostament al teatre pirandellià, però, com potser no podia ser d'una altra manera en aquelles circumstàncies, l'articulista en dona només alguns dels trets més vidents, sobretot aquella realitat escènica determinada pels personatges que, tot actuant, es van fent com a tals i la dissolució de la frontera que separa els actors del públic, el qual es converteix, també, en personatge. En valora la gran renovació temàtica i formal –sobretot a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) i *Ciascuno a suo modo* (1924), llavors recentíssima– i vincula la dramaturgia de Pirandello, a partir de les paraules del mateix escriptor –discutibles– amb la de Txèkhov, autor de moda en l'ambient intel·lectual europeu d'entreguerres. L'article de Millàs és el primer text d'una certa solidesa que apareix a la premsa del país sobre el teatre de Pirandello, que, entre 1923 i 1927, va ser la dramaturgia renovadora europea més representada als escenaris catalans.

realitzar. El còmic era el còmic i es presentava davant del públic disfressat. El públic era l'espectador submergit en la foscúria actual de la sala d'espectacles. El còmic i l'espectador no s'acostaven sinó des de llurs infrangibles camps d'acció. Els personatges no eren vistos, sinó fosos en la persona de l'actor. L'escena i la sala d'espectacles eren separades profundament. L'autor no feia sinó moure uns actors davant del públic. Pirandello arriba i presenta en escena el còmic, nu, com a còmic, els personatges a mig fer, les obres sense pastar, pren el públic i el fa intervenir en l'obra, i dóna, en fi, un capgirell tan gran, que per primera vegada en la història de l'escena, es troben barrejats, vivint i coneixent-se en una vida comú, despullada i analítica, l'espectador i l'actor, l'escena i la sala. L'autor es servia fins ara per a les seves creacions, dels elements estranys al teatre, de la vida exterior i general; Pirandello ha fet les seves obres famoses utilitzant els elements essencials del teatre, i els ha fet sortir com a uns factors nous que ningú no havia encertat encara.

En les obres que marquen el caràcter del Pirandello que avui aplaudeix el món, el públic és presentat no com a espectador, sinó com un personatge, i el personatge d'abans és presentat despullat de tota ficció i vivint una vida que espera ésser estilitzada, recreada.

Aquestes obres a les quals em refereixo en aquest comentari, que són essencialment els *Sis personatges* i *Ciascuno a modo suo*, fan veure que el teatre és encara dúctil per a acceptar noves orientacions, i que tots els innovadors que havien passat per davant nostre no eren tals innovadors. Creaven, dintre d'uns cànons fixos i acceptats, les seves fantasies. Pirandello ha creat un cànon nou. I l'ha trobat. En aquesta troballa i en la passió que aboca sense plànyer-la, com a bon sicilià, sobre les seves obres, és on s'ha d'anar a cercar el secret del seu èxit extraordinari.

Una vegada Pirandello va haver donat a les normes rígides del teatre tradicional el giravolt que va concebre el seu geni, va trobant en la vida milers de subjectes que podien ésser nous, a més de la novetat mateixa de l'assumpte –que ja és una gran valor–, per l'absoluta originalitat de forma. Sense aquesta originalitat, Pirandello seria un

gran autor, ja ho he dit, però no tindria la seva obra la importància actual que té d'ésser una monjoia immortal de l'art escènic. La voga de Pirandello potser passarà, però la influència de la seva obra serà sempre efectiva. Ell ha obert un camí. És possible que aquest camí acabi amb les seves obres. Però ens ha ensenyat que no hi ha un camí únic de fer teatre, essencialment teatre. I això és una afirmació que deixa obertes moltes possibilitats. Això equival a haver creat novament el teatre.

Les seves preferències i l'obra que va emprendre

El lligam de la seva obra total amb la dels altres escriptors d'Europa, l'estableix Pirandello manifestant les seves preferències. El seu autor predilecte és Antoni Txèkhov, el qual considera molt per damunt de Leonidas Andréiev, per exemple. Les coses d'aquest, les judica obres de segona mà; en canvi, admira el geni i la frescor de l'autor de *L'hort dels cirerers*. També prefereix Tolstoi a Dostoievski. Dostoievski és per a Pirandello un autor que treballa sempre amb casos anormals, amb tipus al llindar de la bogeria; i els presenta despullats; fa, amb ells, un treball d'anàlisi que no té les característiques d'una obra d'art. Tolstoi, d'altra banda, fa sortir de les gents normals el fons emotiu i humà, i presenta els seus caràcters vestits i fosos en el seu treball d'artista puríssim.

[Josep M.] Millàs-Raurell, «Temes teatrals», *La Revista*, any XIV, quaderns de 1928, gener-juny, p. 24-30²⁸⁰

Fa ben bé mig segle que milions d'espectadors adés s'enterneixen i adés es retorcen de riure davant d'un moribund: el teatre. Més aviat podríem dir pseudomoribund, perquè el cicle comatós fa massa estona que dura i ja s'ha de començar a pensar en la cronicitat de la seva situació. Efectivament: un malalt que va allargant indefinida-

338

280. Millàs-Raurell, bon coneixedor del teatre estranger, va participar amb Josep Pous i Pagès i Carles Soldevila, en les Vetllades Selectes (1922-1924), inspirades en el Vieux Colombier de Jacques Copeau, al Teatre Romea de Josep Canals, el propòsit de les quals era educar el públic perquè sabés distingir el «teatre bo» (M. R., «Per un teatre millor», *La Veu de Catalunya*, 22-II-1922, p. 7). Defensor d'un teatre de caire literari i conscient de la feblesa de la tradició catalana, va optar per emmirallar-se eclècticament en determinats models estrangers propers a la sensibilitat de l'època. En coherència amb aquests plantejaments, traduï autors tan distints com Luigi Pirandello (*Em caso per no casar-me*), Eugene O'Neill (*Anna Christie*), Elmer Rice (*El carrer*) o Ferdinand Bruckner (*Els criminals*), entre d'altres. En l'article que antologuem, una conferència llegida al Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona el 25 de març de 1928, l'autor de *La llotja* (1928) va reivindicar les possibilitats que, malgrat la situació de crisi, el teatre tenia obertes i suggerí algunes de les opcions viables per a la modernització de la dramaturgia catalana a partir dels referents foranis que permetrien d'ampliar-ne el camp d'«especulació». Així, creia que el teatre podia superar la influència abassegadora del cinema o la febrada de la revista musical, si eixamplava la mirada cap al ventall de dramaturgs de referència: Shaw, Pirandello, Romain, Vildrac, Lenormand, entre d'altres. D'altra banda, el teatre català no podia equiparar-se amb les crisis que patien les literatures dramàtiques consolidades perquè encara no era «homologable»: no disposava d'una tradició sòlida, ni havia passat pels estadis de maduresa, ni gaudia de la varietat de formes i gèneres, ni podia assumir les batzegades avantguardistes sense prendre-hi mal, ni tampoc podia vantar-se d'una dramaturgia de qualitat, ni d'uns agents teatrals disposats a potenciar-la o a introduir en els muntatges les darreres tendències en l'escenificació. Pel que fa a la literatura dramàtica, la solució podia passar per assumir originalment les innovacions sense trencar amb la tradició, com feia Jean Cocteau amb els mites clàssics, o per dur al teatre la problemàtica de la vida moderna, seguint l'estela de George Kayser, Karel Čapek o Elmer Rice.

ment, que es revifa amb una gran onada de vitalitat quan se li obren les finestres i es permet l'entrada en la seva cambra dels grans vents d'Irlanda que li parlen de Bernard Shaw o d'Escòcia que li porten Barrie, o dels mestrals d'Itàlia que li duen les ombres de Pirandello o dels oratjols de França, propicis a desvetllar sensualitats dormides, que li canten els noms de Romain, de Vildrac i de Mazaud i, en fi, del sirocco que bufa el mateix Lenormand; un malalt susceptible d'aquestes reaccions és, a tot estirar, un hipocondríac. Perquè no són únicament els vents optimistes que li donen coratge, els símptomes del seu vertader estat, sinó també les crisis que sofreix i que domina.

Aquella crisi que semblava que se l'emportaria de viu en viu, i de la qual va tenir febres i febretes –la revista musical– ha estat superada. I pels aspectes actuals de la revista es pot predir que, si bé ella fa esforços per a viure com a un ser completament autòcton, no representa pas, ni de molt, la vitalitat i la consistència fonamental que tothora ens ofereix el teatre en la seva llarga vida.

L'altra malura era el cine. Però també ha sabut extirpar-la fent-li guanyar una vida del tot a part, exuberant per cert en aquest moment, però transitòria. El cine no ha dit la seva última paraula: és un art en evolució en la seva forma expressiva, de la qual el teatre (a desgrat del que puguin dir els *istes* i els innovadors del *quart mur*) no s'ha pas de preocupar. El teatre té ja una forma amb mil variacions i els seus problemes radiquen en el contingut d'aquestes formes. A més, val a dir que un canvi de forma seria un canvi de gènere, no una transforació sinó la naixença d'una nova art i, llavors sí, la mort del teatre. Però això no pot ésser. Per bé que la gent estigui habituada, molt més que abans, a llegir teatre, sempre s'estimarà més veure'l representat, que és la manera com ha de ser judicat i com ha d'emocionar i entretenir. Els grans noms de l'escena, si no en vinguessin d'altres que els ajuden, bastarien per a donar activitat a l'espai emmarcat, dintre el qual es belluga una vida fabulosament variada. Per això hem de malfiar-nos de l'agonia del teatre.

Malures tan terribles com la revista musical i el cine han estat ven-

çudes. Pot tenir, doncs, molts anys de vida. Els nous enemics possibles no seran pas més perillosos. I val la pena que el considerem com un ser viu, i no de mort propera, sinó de vida esplendorosa i més aviat lenta. Si ha de morir d'alguna manera, és possible que sigui per suïcidi.

*

Però nosaltres tenim dos teatres: l'un que és nostre per erudició i un altre que és nostre en propietat. Aquell teatre que ja proclamaven moribund els nostres pares, no és pas el nostre en propietat: el teatre nostre difícilment pot morir, perquè a penes ha nascut i ha de viure la seva vida pròpia abans de tenir aptesa per a la mort.

340

Quan parlem de la crisi del teatre, per tant, com a catalans, hem de distingir entre el teatre nostre i el de fora. Com a espectadors del teatre universal (per ara no som sinó espectadors) hem de tenir la nostra posició; i una altra posició ens cal enfront del teatre de casa. Podem consentir a parlar de la crisi, de l'agonia i de la mort del teatre universal; però, per Déu, nosaltres encara hem de viure el nostre teatre, hem d'aspirar a aportar a la galeria de grans dramaturgs mundials el nom del *nostre* dramaturg; un, si no podem pluralitzar, i, per tant, no podem admetre que es parli de l'agonia del nostre teatre en el mateix sentit, involucrant-lo en la malaltia que sofreix el teatre general coronat per la tradició de les massisses literatures escèniques dels grans idiomes universals. El teatre català ha de guarnir-se dels matisos que li manquen encara, ha de patir els vicis de les grans dèries, els amaneraments que provoquen les grans idees, ha de tenir, en abundància, el seu teatre d'amor, l'intel·lectual, el d'intriga, el melodrama, i, tanmateix, el teatre còmic. I, una vegada estigui cobert de les nafres i de les joies de tots aquests gèneres, podrà, involucrant-se per dret propi en el teatre universal, considerar-se també en aquest graciós període d'agonia en què el situen verbalment aquells qui precisament amb llurs obres li donen vigoria i nova fe de vida.

*

El nostre teatre, és clar, no es podrà alliberar de les percussions que li vindran de la vida del teatre universal, sobretot si són batzegades dolentes. A la naixença d'uns elements benefactorament pertorbadors a fora (diguem un Cocteau, un Rosso de San Secondo, un Synge) potser entre nosaltres no hi correspondrà la brotada d'una gran personalitat dramàtica, però si les grans escenes sofrissin una transformació fonamental, repercutiria evidentment en la nostra petita escena que procuraria adaptar-hi la seva retardada posició, i li faria evidentment més mal que bé. Ens convindria, en molts aspectes de la nostra producció literària, viure amb les antenes ben alerta, però les transmissores completament inactives. Tancar-nos i treballar. Però per aconseguir resultats per aquest procediment han de passar molts anys i s'ha de tenir molta voluntat.

341

*

El nostre teatre, com tota la nostra activitat intel·lectual, viu una vida monstruosa. És una institució anormal. L'absència de clàssics propis li dóna un aire de sortija de barri, i els que avui fan teatre han de procurar treballar com si en tinguessin; bo i creant-los han de fer llurs obres ben humils en l'execució i ben cobejoses en els propòsits. D'aquesta manera pot arribar-se a obtenir l'obra difícilíssima que els està encomanada: fer una tasca que tingui la valor dels primitius, portes endins de casa, i un aire tot normal, de producció ventejada per tots els vents de la rosa, davant dels rars ulls encuriosits que vinguin a guaitar per un foradet les coses de la llar nostrada.

Avui per avui la producció escènica a Catalunya es troba, comparada amb la dels països més rics en literatura teatral, França o Anglaterra, en una desproporció evident. En acabar una temporada, en la qual actuen tres teatres catalans, normalment, i certes fugaces actuacions, ens trobem amb més de trenta obres estrenades. Correspon, per tant, una obra per cada 75.000 habitants. La producció escènica catalana és, proporcionalment, deu o dotze vegades superior a la de qualsevol dels grans països de llengües predominants. Amb tot la

proporció d'obres que sancionaria un hipotètic jurat internacional de persones cultes, seria espantosament pejorativa per a la nostra terra. Entre nosaltres la majoria d'obres són absolutament despreocupades de la delicada situació de la nostra escena, més aviat certs autors se'n serveixin per a constituir obres de pobríssima condició. I amb la mateixa manca d'escrúpols són acceptades per les empreses. Si aquestes no senten la missió d'educar un públic, i no tenen consciència de la posició que ocupen en la vida futura del teatre de la nostra terra, els autors en la seva immensa desconhortadora majoria, van al gra, com les gallines, sense més preocupacions que aquestes saboroses bestioles. Valdria la pena, en fi, que cada autor es demanés el màxim rendiment, que millorés la qualitat de la seva producció. Crec que encara podem ésser optimistes.

*

Els autors han d'ampliar llur camp d'acció. Han d'aspirar a renovar els seus elements artístics i emocionals. Novetat no vol dir trencar els motllos de tot allò que existeix. Es poden respectar aquests motllos i millor (per a fer obres de durada), cal respectar els motllos i utilitzar-los. Posar dintre els vells càntirs aigua fresca. Tot és susceptible de caïres infinits. I l'autor ha de prendre una posició, ben seva, ben original, i anar deixant que les coses passin per davant seu, per descobrir el caire *seu* que hi hagi en cada una. El que s'ha de proposar sempre és no repetir mai. La nostra escena, tan jove, és ja lassa de repeticions. El mateix teatre de Guimerà és una repetició constant: un odi que es torna amor. Dificilment s'aparta d'aquí. Les mateixes situacions poden presentar-se mentre serveixin d'excusa per a dir coses noves. Ara mateix ens trobem a França –és clar que fa temps que existeix, però ara ha pres nova actualitat per la publicació de les obres– amb una activitat nova basada en peces clàssiques. L'inquiet Jean Cocteau ha pres uns quants arguments: Orfeu, Antígona, Edip i Romeu i Julieta, i els ha rejuenit, ha fet, diu, amb aquestes obres, el mateix que han fet a Londres amb la Batalla d'Ucello. Li han tret

la pàtina per uns procediments que exigeixen l'ús del cloroform, i l'obra ha eixit del seu somni, fresca com una rosa, igual com el dia que Ucello la va pintar. La pàtina que pot millorar a la llarga les coses mediocres, no afegeix res a les obres mestres. Cocteau ha volgut tornar a aquestes obres la força i la vivacitat que tenien en l'època que havien estat escrites i ho ha fet posant-les al ritme de la nostra època. El mateix ha fet en llengua anglesa Yeats amb l'Èdip.

Aquesta és una de les aigües més noves dintre de les fonts velles; però no és pas la sola deu. Guaitau els Kayser, els Čapek, els Elmer [Rice], que han cercat de dur al teatre les preocupacions industrials de l'hora, han volgut fer participar el teatre de les actituds d'acostament que en altres camps prenien la psicologia i les ciències físiques. Han volgut emmarcar en l'escena problemes generals de la vida industrial moderna, amb una mica de sentors dels melodrames i dels drames socialitzants, qui ho nega?, però més per dur-ho l'analogia dels temes que no pas per la situació que ells tenen en les relatives literatures.

343

I no s'hauria de parar l'autor en aquestes coses, encara. Els mateixos dolor i joia de cada dia, els novel·listes i els psicòlegs del nostre temps ens els han ensenyat a mirar d'una manera nova. Hi ha especuladors que treballen en camps distanciatos que donen molta matèria prima al dramaturg. Esmentem només els casos conegudíssims de Freud i d'Einstein que han donat naixença a novel·les i drames psicoanalistes i relativistes.

Aquí tenim, doncs, una prova ben clara del que vull dir, quan assenyalo grans camps a l'especulació del dramaturg. En nom d'aquests camps incultes de la nostra literatura escènica és que blasmo els arguments repetits mil vegades, explicats per procediments rebregats i presentats amb una escenografia miserable. Demano el màxim esforç a tots els que intervenen en la projecció, damunt del públic, de les creacions intel·lectuals.

L'autor ha de proposar-se, en fi, grans aventures. Grans aventures que el mateix poden ésser a través d'un grup de personatges que d'un home endins. Ben garbellat, les obres giren, en llur gran majoria, entorn d'un sol personatge o d'una idea, tan personalitzada que pren, per a materialitzar-se, el cos d'un o més personatges. Si hi ha dibuixos delicats d'ambient, com *Un mes al camp*, de Turguénev, la majoria són gent o idees dutes a escena i enfrontades amb ambients i persones de totes menes, aptes per a provocar les reaccions que necessita l'autor per a explicar els seus propòsits, la seva filosofia i, si més no, la seva rondalla, que moltes voltes amb això sol ja n'hi ha ben bé prou. Constatem, però, que la gran part de les obres immortals repengen damunt les espatlles de personatges únics: Èdip, Otello, Nora, Manelic, i dotzenes de centenars més. D'això sembla apartar-se el teatre de Bernard Shaw, però fixeu-vos com a voltes és una idea el protagonista, com en *L'altra illa de John Bull* i altres, o és una persona, com en *La professió de la senyora Warren* o *Pigmalió*, a despit de la insistència en la sàtira de la societat que desenaixa evidentment el personatge.

*

El nervi de l'obra teatral és sempre dut, a grans períodes, mitjançant diàleg entre dues persones; és a dir, limitant les persones es crea la intensitat; per virtut de la paraula, es fa avançar de debò l'acció de l'obra; en canvi quan en el teatre intervenen multituds o grups, l'acció esdevé lenta i molt sovint les escenes de conjunt, no són sinó escenes de farciment. L'acció es dilueix en elles i no torna a trobar el to intens sinó quan és reprès el tema central per dos personatges que discuteixen. La discussió és la veritable acció escènica. Aquesta característica de ser precisament dos personatges el camí millor per a donar l'obra teatral, diferencia l'escena de la pantalla. En aquesta pot parlar i parla meravellosament el gran conjunt, les grans multituds, els grans paisatges i, per contrast, i per privilegi propi, el detall, el fragment. És en els dos extrems: en grans conjunts d'unitats o en els fragments d'una unitat, que el cine ve descabdellant la història que

explica. El teatre, característicament, necessita dues persones. Més, li sobren; menys, és cosa avui demodada: el monòleg ha desaparegut de l'escena.

*

Per damunt de tot, l'autor ha de tenir present que els espectadors que l'han d'anar a veure i sentir, si formen un públic conscient, li exigiran que els parli en un llenguatge mesurat, que els doni conflictes que puguin interessar-los. El públic ha d'exigir de l'autor a cada obra una prova de les seves preocupacions, i de la seva intel·ligència. Tenint això en compte, tant és que faci drama com que es dediqui a la comèdia. En totes dues branques pot excel·lir. Són dos gèneres igualment dignes si es fan bé, i crec que un autor modern ha de demostrar la seva capacitat en ambdós, encara que el drama hagi estat sempre –llevat de pocs casos, entre els quals Molière– la vertadera pedra de toc del geni. Molt sovint veiem, en la història de la literatura escènica, autors que conreen ambdós hortets. Al costat de *Hamlet*, ens trobem amb el *Somni d'una nit d'estiu*, i ben a la vora del tètric *Enric IV*, de Pirandello, trobem *Ma non è una cosa seria*. Llevat d'Ibsen i de Strindberg, i gairebé tots els nòrdics que coneixem, els altres grans noms de la literatura teatral han volgut demostrar que si tenien la vareta màgica per a les llàgrimes, també sabien fer néixer la flor de la rialla. Ara que, sense que vulgui dir que la comèdia és un matís inferior de l'art escènic, val a reconèixer que els grans mestres –exceptuem Molière, Goldoni i pocs altres especialistes– han passat a la immortalitat dalt de les columnes roges dels seus drames.

Per damunt de la classificació genèrica de les produccions escèniques hi ha l'actitud de l'autor. Avui en dia, els teatres ens demostren que no costa gaire fer riure la gent –en tenen tantes ganes!– i el públic que fa corrua davant les cartelleres, que li brinden un tip de riure no és pas el més selecte que puguem presentar. Precisament a casa nostra descomptant escassíssimes excepcions, entre les quals culmina *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila, la comèdia lleu-

gera, graciosa, còmica, que s'ha volgut donar, té ben allunyat de les butaques un nombrós nucli d'espectadors escollits.

En general i per acabar en aquesta qüestió trobo tan vulgar voler excitar la rialla com el plor, i pel que fa als grans autors universals d'ara, val a dir que aspiren a interessar i a emocionar sense preocupar-se de les reaccions fisiològiques de les seves produccions! I, encara, on es pot polsar la intel·ligència de l'autor de comèdies d'una manera que no deixa lloc a dubtes, és en el gènere que podríem dir de contrasentit. En aquest gènere tan difícil i tan subtil el campió del qual és avui dia Carles Chaplin, es fa una tragèdia amb elements còmics, o a la inversa, comèdies amb elements dramàtics, i es fa exigir del contrast el sarcasme, com l'escena de la mort del protagonista d'*El Mal pagador*, d'en Crehuet.

346

Per damunt de fer plorar o de fer riure ha d'interessar de fer pensar, d'ajudar a pensar. No s'ha de deixar que l'espectador passi per damunt de l'obra escènica amb la indiferència de l'aigua per damunt de l'aigua, sinó que ha de procurar-se que surti del teatre havent passat una estona interessat i hagi hagut esment, sense tenir-ne l'aire, de la manera com l'autor veu els homes i les coses i llurs intrincades relacions.

Alguns autors poden objectar-me que, fent obres amb aquestes normes generals, només aconseguiríem publicar-les: no hi hauria qui les estrenés. Em trobaria en una situació difícil. Tindrien raó a mitges: crec que si algú portés a un empresari una *Maria Rosa* li costaria més d'estrenar que un *Milionari del Putxet*, però això té una importància relativa. Quins són a Catalunya els autors teatrals que viuen de les seves obres? No cap, que jo sàpiga. Doncs, llavors, aquell qui sent realment el teatre, com un art i no com un comerç, ha de renunciar, o fer semblant de renunciar a la facilitat i anar a donar una producció digna. A la fi hi sortirà guanyant, i, si no hi guanyés ell, en beneficiaria el tresor col·lectiu, que a la fi un intel·lectual no ha de tenir la mesquinesa de treballar per materials satisfaccions immediates. I s'ha de tenir en compte, encara, que la popularitat en vida no vol pas dir la permanència. Gairebé sempre s'ha d'escollir entre una o altra.

Nova prova, i ben curiosa, que el present que veiem nosaltres i vivim nosaltres, no és pas, encara que sembli estrany, el present històric. Alguna cosa d'això ens vol dir Emil Ludwig, en descobrir-nos, sota la careta que els ha posat la història, la vertadera idiosincràsia dels grans homes. Amb les literatures passa igual; la voga –cosa superficial– no és un graó per arribar a perdurar en la història.

*

En evocar la figura dels empresaris, podria semblar que anava a lliurar-me a parlar d'aquests curiosos exemplars d'home. Molt lleugerament intentaré de classificar-los. Ells són, a casa nostra, homes de negoci. Ben segur que ho són a tot arreu. Si per ventura també han tirat per artistes, llavors els veiem sofrir, els veiem maldar per realitzar llur ideal de bellesa; tenen opinions pròpies sobre les produccions escèniques que se'ls sotmeten, esguarden l'autor novell amb una paternal pietat, fan sobre les obres vaticinis que fallen irremissiblement, i irremissiblement es creuen tenir raó. Si ells han pronosticat un èxit i els surt un fracàs, ell no s'ha equivocat: és el públic, que bada. Si succeeix el contrari, exclamen: «Té! Ves ara per on s'ho han pres!». Ells sempre tenen raó, són una mena de mainaderes de públic i d'autors; ells tenen el secret de fer anar la gent al teatre, però per res del món no el diran a ningú. En les seves opinions són infal·libles. Si en lloc de fer d'empresari l'atzar els hagués portat –per ironies del destí– a vendre melons, per exemple, els haurien pogut vendre sense tatxa.

Quan al davant d'un d'aquests empresaris que lluita amb braó per fer dels nostres patis de butaques unes animades sales plenes d'espectadors, hom pensa en els que tenen a la seva mà la confecció dels programes del Birmingham Repertory, o de l'Atelier, o en Max Reinhardt, o en els directors del Teatre Guild de Nova York, un hom sembla que recorda un somni bell que va tenir quan era infant. És clar que no aspirem a què totes les escenes siguin així –això és impossible. Però el nostre desig és tan enraonat! Que ens donin una

sola escena com aquestes, i ja veureu com en les altres el mal gust i la baixesa aviat ja no seran possibles. I, a fi de comptes, extirpat aquest mal, verdadera nafra de la nostra escena, vindria el teatre que, com a normalitat, ens falta.

*

348

Millor que amb l'empresari l'autor es podrà entendre amb aquells qui han de representar-li l'obra. Ambdós són germans. Un bon actor és avui molt difícil a casa nostra. De sempre i de tot arreu la millor acadèmia de l'actor ha estat la mateixa escena: en ella ha après i s'ha format en definitiva, com és llei; però una organització com la nostra en la qual s'obliga als actors a la feixuga tasca d'aprendre's un paper cada deu dies, quina escola volem que sigui? L'actor només té un camí: amanerar-se. I amanerar-se fent un sol paper, un paper vagorós, diluït, sense personalitat, procurant fer de cada tipus que li donin, el seu propi caràcter. Ésser, en fi, un actor d'un sol paper. Si pot ésser el mateix que li ha donat Nostre Senyor en la vida, millor. Imposar-lo al públic, a tall de còmic o a tall de tràgic i així que ha aconseguit que en veure'l sortir a escena el públic rigui estrepitosament o es senti humitejar els ulls, llavors ja pot fer i dir el que vulgui: tots els papers són iguals: la clientela en té prou que surti ell: el que digui tant se li'n dóna. Això provoca en l'actor una indiferència pel seu art i necessita la gran sotragada d'una obra honesta per a tornar a tenir consciència de la seva tasca.

I, en canvi, com és transcendental la missió en l'escena d'aquests simpàtics histrions! Si s'ha dit que l'art dramàtic era un art inferior, es tenia en compte la intervenció de l'actor, per bé que, si fos així, també seria impura la música, que necessita així mateix d'interpretadors. És l'actor, qui té a les mans el bé i el mal per a injectar-lo en l'obra. Si els autors poguessin aconseguir d'escriure l'obra tal i com la tenen pensada, quines meravelles veuríem! Però el resultat de l'art d'escriure aplicada a la fantasia de l'autor és una ratlla sinuosa, damunt la ratlla recta de la concepció; en escriure l'obra l'autor fa camí

per ella pel mateix procediment com avancen pel mar les barques de vela, que, per aprofitar el vent, fan grans biaixos. Doncs bé: l'actor és qui ha de tornar les sinuositats de l'obra a la concepció de l'autor. Ha de posar ànima i matèria en unes fantasmes que aquest ha creat i els ha de fer viure no com l'autor diu sinó com l'autor pensa i és incapaç de dir. Direu que no hi ha actors dotats d'aquesta miraculosa facultat. I sí! Aquí, n'he vist alguns.

*

Però res de tot això, encara, ens fa enrogir tant com la presentació de les nostres obres. Si sembla que el teatre universal passa en va per a les nostres produccions escèniques, què diríem de l'escenografia? Un cert dia, fa pocs mesos, en un dels nostres teatres van estrenar una obra. Jo em trobava a l'escenari la nit dels tràfecs, quan s'acostà un funcionari de la casa: «—Què —va dir-me—, què li sembla, aquesta decoració? Mai diria què s'hi va estrenar?». Vaig interrogar amb els ulls. «—Doncs tal obra de tal senyor»—, em respongué dient-me el nom d'una comèdia estrenada fa uns vint-i-cinc anys. Havia passat un quart de segle en va per a la nostra escenografia. Es podia utilitzar impunement una decoració que no gosarien treure en cap escenari del món de la categoria del teatre que al·ludim. Això fa esgarriar. Per què és així? Ah, misteri. No es pot dir que és per les despeses. Una decoració no val cap fortuna, com és provat, per exemple, en la decoració de paper, representant un bosc, original d'Aubrey Hammond, per a *La rosa i l'anell*, de Thackeray. Amb pocs diners, però amb una alta idea de l'art, poden fer-se coses humils però nobles.

Això és solament una mostra entre mils que podrien mostrar-se. En els nostres teatres seriosos decorats així encara no hi han arribat, mentre fa anys que corren pel món. Són lligats tothora a un realisme vell i a hores d'ara antipàtic. Potser algun *avant gout* el trobaríem en certa revista musical que ens han pogut oferir durant aquests darrers anys. Però no estic molt segur de l'èxit. Per ésser recent, i per la seva

valor, al·ludirem la presentació d'*Els fracassats*, de Batlle i Amigó, intent ben encoratjador.

L'escenografia és un art complicat. No es limita a emmarcar les obres, sinó a fer-les moure, a donar-los acció, a influir en favor d'elles l'esperit de l'espectador. Recordeu la decoració per a *Macbeth*, feta per Fritz Schmachler, i la de T.C. Pillartz per a *Èdip Rei*. Dóna, aquesta darrera, una sensació de grandiositat amb elements ben senzills.

350

També crec interessant de retreure aquí, perquè aquells qui hagin vist Pitöeff, puguin comparar, dues presentacions excel·lents i distintes. Pertanyen a l'obra *L'home de les bufetades*, d'Andréiev. La decoració dels Pitoëff era capriciosa. L'altra a la qual em refereixo és la de Lee Simonson presentada al Teatre Guild, de Nova York, és realista. Totes dues admirables.

Tots aquests són decorats conservadors. N'hi ha d'altres, que tots deuen haver vist en revistes d'art, realment fantàstics. Alguns d'una arbitrarietat graciosa, altres menys reeixits. Esmentem el de *Cocu magnifique*, de Crommelynk, projectat per L. Popova.

I, per fi, l'escenografia no és sols el paisatge de paper, els mars de ficció i els cels estrellats d'engany. És, també, l'art de moure els conjunts. D'això, entre nosaltres, ningú no en sap res. I, no obstant, les revistes especialitzades en teatre ens han donat sovint fotografies dels conjunts tal com són tractats els alemanys i els russos.

Acabem. El nostre teatre té molt de camp per córrer. Està naixent. Som a temps, encara, de dirigir els seus primers passos vers una bona ruta. Quin serà el demà del nostre teatre? Hem de sentir-nos confiats, a despit de la lamentable situació que, en general, presentem. Hem d'aprofitar-nos de l'instant de desorientació teòrica que sembla haver-hi pel món respecte del teatre per a fer via en el nostre camí vers l'escena íntegrament normal. Sortiran encara molts innovadors que ens donaran novetats i pseudonovetats, com aquesta del *quart mur* que ha assajat Gabriel Dubois per al *Pobre matelot*. Aquesta idea del quart mur, ha estat desvetllada per l'exemple del cinema. Aquest ha suprimit el *quart mur*: les imatges es succeeixen

des de diversos llocs i a voltes els espectadors es troben en el lloc d'una roda de locomotora, en el d'un pom d'escala, en el d'una pedra d'un camí, etc., etc. Dubois ha suprimit el quart mur, per donar accés a la vida dels personatges en escena. Moltes vegades els actors prenen aquest quart mur com a testimoni de les seves vicissituds; a ell adrecen les seves queixes. Doncs bé: Dubois ha concebut el decorat així: ha fet l'acció tripartita; tan aviat passa a una plaça pública col·locada al mig, com dintre d'una casa que és a l'esquerra, com a una altra casa, que és a la dreta. Quan el teló s'alça, veiem tot això, i al cap d'una estona s'esvaeixen els murs i les parets d'una de les cases i entrem en la vida de l'interior. Després veiem que va aclarint-se, apareix un rostre de dona, pels mateixos procediments que en el cine s'empren per a fer les obertures d'escenes dites en *iris* o en *ull de gat*. D'aquesta manera, diuen els comentaristes, l'espectador té una absoluta impressió de realitat que li fa i tot recordar el mur que un moment abans era allí present i la il·lusió d'haver penetrat en la vida, en la intimitat d'una casa, és absoluta. Aquesta innovació no té la importància que se li ha volgut donar; té, a tot estirar, la mateixa valor de l'enxiquir, mitjançant cortines, la boca de l'escenari, com va fer l'Adrià Gual.

351

El teatre amb quart mur o sense quart mur –no sabríem dir si Dubois el posa o el treu perquè fa totes dues coses– es va morint; però, com dèiem en començar: Malfiem-nos-en! Té una literatura massa nutrida i massa important, i el cos que pren en ser recitada i vivificada en l'escena, no pot ser-li donat de cap altra manera. Tenim teatre per estona, per moltíssima estona. El que és possible és que el teatre mori com a espectacle de grans multituds; o que, si no mor del tot, el teatre de gran públic deixi de tenir interès per a uns certs nuclis de gent, per als nuclis de gent culta. Podria ésser que algun dia veiéssim l'actuació de dos teatres: un de gran públic, melodramàtic, còmic i tràgic truculent; i un altre per a públic reduït en teatres disposats *ad hoc*, aptes per a pocs espectadors i en els quals la gent aniria amb la mateixa disposició d'ànim que va als concerts; és a dir, aniria a oferir als seus ulls i a les seves orelles unes joies que donessin al seu

esperit unes hores de companyia intel·lectual, de joc de passions i d'idees. Un teatre que seria per a escollits, en el qual es donarien obres escollides, representades per excel·lents actors i presentades amb vertader art. Potser el meu desig fóra un gran teatre excel·lent per a gernacions instruïdes, potser voldria que reeixissin els que de tot arreu s'han proposat un teatre per al poble; però cada dia dubto més que això sia possible. La multitud és agradable d'apassionar-se, de riure o de plorar i molt poc de pensar. I el teatre, el bon teatre de tot arreu, de cada dia més, és fet per homes que pensen, destinat a homes que pensen.

Ramon Vinyes, «Teatre Modern», Barcelona: Edició de l'Associació Obrera de Teatre, 1929, p. 5-16²⁸¹

Què entenem per obra de Teatre Modern? Tota obra nova reveladora d'una personalitat, serà obra de Teatre Modern.

Començarem per a dir que no hi ha una teoria de Teatre Modern i que, malgrat ens assabentin, minut rere minut, que el Teatre Modern té regles determinades i segueix corrents determinades, vindrà

281. Ramon Vinyes (1882-1952), sempre disposat a difondre els noms més innovadors i diversos de la dramaturgia estrangera, desgranà a *Teatre modern*, el text resultant de la conferència que llegí el 9 d'agost de 1929 per a l'Associació Obrera de Teatre a l'Ateneu Polytechnicum, tot un ventall eclèctic d'autors i d'estètiques molt diferenciades que podien contribuir a injectar modernitat a l'escena catalana. Com ha analitzat Jordi Lladó, les opcions modernitzadores que Vinyes apuntava, des de l'expressionisme fins al teatre polític, tot passant per dramaturgies nacionals com la irlandesa, detonen «una obertura d'horitzons i possibilitats que vol desencotillar la pròpia dramaturgia de les seves limitacions» (Jordi Lladó, «*Teatre modern*, un text teòric essencial del teatre català dels anys vint», *Faig Arts*, 38, novembre de 1998, p. 16). Recordem que, uns mesos abans de dictar la conferència que escoliem, Vinyes estrenà *Qui no és amb mi...* i, uns mesos més tard, *Peter's Bar*, totes dues el mateix 1929, unes propostes «alternatives» al poema dramàtic sagarrià o a la comèdia burgesa soldeviliana. Fet i fet, el punt de trobada de la varietat de referents que proposava Vinyes en la seva conferència per contrarestar la migradesa del teatre català pot resumir-se en la premissa següent: autors «creadors» amb una forta personalitat i amb una obra «de transcendència i de problema» que dugués a escena el dinamisme de la societat contemporània. Consignem que, entre els noms apuntats per Vinyes, hi ha també Bertolt Brecht –del qual el crític berlinès Alfred Kerr donà una visió negativa, el mateix 1929, al tercer Congrés Internacional de Teatre celebrat a Barcelona–, de manera que el berguedà esdevé un dels primers a fer-se'n ressò. A més, cal tenir present que Vinyes completà el mostrar d'autors i obres amb una reivindicació de la tríada Guimerà, Iglésias i Rusiñol, raó per la qual feia compatible el respecte a la tradició teatral amb la incorporació eclèctica –sense caure en la dependència excessiva– de la millor dramaturgia internacional.

l'obra de l'autor amb personalitat i trencarà regles, i trencarà motllos, i trencarà teories.

Una personalitat literària o una personalitat teatral –no volem pas distanciar-les molt–, és un *jo complet*, i, per tant, diferenciat dels altres. Acceptem plenament les paraules de Lleonard da Vinci: «*e ve tu sarai solo tu, sarai tutto tuo*». Una personalitat nova, en ésser ella, revelarà on nodreix les arrels, per tant la seva obra de teatre serà una obra moderna perquè serà una obra del dia.

354 Persistentment, a casa nostra, som assabentats, de com són les obres noves i de com s'han de fer les obres noves. Ens n'assabentem bona part dels nostres crítics, gairebé sempre doblats d'autors. Prescindint de judicar l'obra que hem fet –lliurement i amb esperit ample–, apliquen a l'obra que critiquen la recepta que tenen per a fer les seves, sense pensar que, ai!, cap obra neix de cap teoria sinó de la nostra manera especial de sentir i de pensar i que, com més nostra sigui l'obra, més s'allunyarà de les altres, i més serà la nostra revelació ja que, al capdavall, una gran obra no és res més que la revelació d'un gran autor.

Entre les moltes receptes que ens han donat els de casa per a fer obra moderna, hi ha la recepta de l'allunyar-se dels antecessors. Hi ha qui sent fàstic i menyspreu per als qui s'apropin a Guimerà: un exemple. Ens caldria preguntar, per què? És més menyspreable el que s'apropa a Guimerà que el que s'apropa a un altre? Pot blasmar-se l'apropament perquè és massa directe i massa nostre? És millor apropar-se a Dostoievski, perquè cal apropar-s'hi a través de traduccions, i en prec d'una psicologia eminentment dostoievskiana, per extensió i endevinació, russa, però ben lluny de la psicologia nostra?

També és recepta de teatre modern una recepta de lleugeresa, de frivolitat, d'insignificància, regada amb una espiritualitat al mig per cent, mesura que sembla registrada. Per a ésser ben modern cal tenir l'esperit prim i faceciós, amb facècia de col·legiala de monges; cal fugir del trascendentalisme –el no encaparrar-se és un dels primers articles del codi de la modernitat–; cal fer obra que balli damunt el

bonjanisme d'un públic aburguesat com balla l'ou damunt les aigües d'un brollador. Cal també tenir una hermafrodita banalitat i un do de fer diàleg de principal amb ascensor, sense perdre de vista que enjús del principal hi ha la porteria. Ja tindreu l'obra moderna, l'obra d'ara.

Malgrat us parlin d'antiretoricisme, per circumstàncies especials, en el Teatre Modern, receptat per molta gent de casa, hi caben també les llargues tirallongues de vers, foc d'encenalls, que deixen d'ésser retòrica per obra i gràcia de la gràcia, tirallongues de vers que s'es-tintolen dretes com les mongeteres, les unes asprades per canyes, les altres amb asprat de consonants.

I queda fet el cercle del que s'entén per teatre modern en el nostre món literari. I no sols per teatre modern sinó per teatre amb passe. Per una especial conxorxa de teories defensives, a Catalunya la modernitat teatral és estreta com un carreró de poblet vell. Resultats? La desorientació del públic; la semblança de les obres; la limitació dels nostres horitzons teatrals; l'endarreriment que hi ha entre les obres del món i les nostres, entre les gosadies de molts teatres i les gosadies del Teatre Català; la manca de personalitats definides en la majoria dels autors que es cotitzen; l'allunyament dels escenaris de casa d'autors de relleu; i la marcada indiferència del públic per a les coses del nostre teatre...

Rieu-vos dels que canten la puixança del Teatre Català pel fet de que es prepara una temporada amb cinc teatres on es parlarà, més o menys, la nostra llengua. Fer teatre en català, no vol dir fer teatre català. I deixem l'apart, que ens portaria lluny, per a reprendre el nostre tema.

En el teatre de tot el món, hi ha creadors i epígons. Diem creador al que es revela complet en l'obra, i no desconeixem el treball de nodriment i de preparació que manca per a dir la paraula original. Diem epígon al que tradueix formes i sensacions ja conegudes. A casa, sembla que tot ens acorrali a l'epigonía. Lesforç que s'esmerci en traduir una personalitat és balder i es bescanta, i vol afonar-se. Els definidors del que heu de fer –no els imparcials crítics del que feu–,

a cada nova provatura per a trobar-vos, us diran que no aneu a l'hora i us tractaran pitjor, i amb més agre to, que a qualsevolga autor dels que espigolen i es guanyen folgadoament la vida espigolant.

No és lluny el temps en què es predicava a Guimerà que si volia ésser del dia i si ambicionava fer obres d'algun valor, deixés d'escriure *Mar i Cel* i *Terra Baixa* per a escriure *Espectres*.

Es pot anotar com, entre nosaltres, per poca personalitat que es tingui, mai es fa el que s'ha de fer.

No tenim lluny la manca d'actualitat, retreta llargament a Ignasi Iglésies. Ni *El Cor del Poble*, ni *Les Garces*, ni *Els Vells*, eren teatre de l'hora. El teatre de l'hora –segons els directors espirituals–, era qualsevolga passatemps lleuger, ben aburgosat, que no fes pensar, l'estirabot acarquinyolat, i matusserament aristocràtic, de qualsevolga senyora àvia enamorada, o l'enderiament marrà de qualsevolga senyor Canons que cerca maridar la filla amb un prohóm ric rebutjat per ella, enamorada al seu torn del fideuer del cantó. Heus ací el gran teatre.

Conseqüència de l'orientació d'aquest teatre tan nou i tan panxut, que ni vol diàleg, ni lirisme, ni fantasia, ni retòrica, és l'especial condemna –que encara dura– de tot diàleg que tingui cos. Un teatre de fotògraf de carrer, amb entrega de retrat al minut, necessita poc utilitatge. D'aquesta simplificació, per pobresa, se n'ha fet teoria d'art. Per alguns les característiques del Teatre Modern, del Teatre d'ara, són el rajolí, la magror, l'eixarreïment... i les matemàtiques. Es diu matemàtiques al pas curt, a l'absència de vol. Com que tot ha d'ésser petit, es cerquen personatges que hagin *viscut*, personatges *observats*: l'un s'ha vist en una botiga de Gràcia i l'altre és una rentista del carrer de Banys Vells. El personatge *copiat* té una autenticitat externa que no té el personatge *creat*. En l'especialíssim teatre modern que ens prediquen, el personatge *creat* es troba inversemblant. No és tot vestit i gest com el personatge copiat; no s'agrupa ni es recolza com els models d'heroi que veiem des de la nostra eixida a l'eixida de la casa del davant.

Ben cridat, i determinadament, nosaltres sostenim la teoria de l'heroi *creació* contra la teoria de l'heroi *observació*. Entre un i altre

hi mitjança la diferència que mitjança entre la fotografia i el quadro. Crear, vol dir donar vida. Copiar, vol dir treure conseqüències d'un reguitzell de moviments. En el teatre, el personatge creat hi viurà la seva vida; el personatge copiat hi passejarà el seu mentit reflexe, el seu reflexe gairebé sempre no reflexe de vida, sinó de còpia externa d'una vida.

En dir nosaltres creador, diem poeta i per aquest camí casi circumferencial recorregut, oposem al diàleg, sec com brosta, cremat de còpia, el diàleg personal, la frase treballada, la creació artística sucosa i pròdiga, la fantasia que il·lumina, la realitat dinàmica, la veritat transcendental, la paraula amb llibertat de cristal·lització. Els herois de tot ver teatre, no s'han de contentar amb dir el que diuen els personatges que veiem viure. Han de dir el que voldrien dir, el que haurien de dir. La veritat artística té una fondària de creació que no té la veritat que ens dóna una eternitat, un pla. Passi d'una vegada el creure que els personatges de teatre han de parlar com parlen els homes que parlen vora nostre i que en un cafè de teatre s'hagin de reproduir les escenes d'un cafè corrent. L'obra artística és com l'escultura; no és la pedra: la pedra és el material. L'escultura és la pedra treballada. Un diàleg de teatre ha de traduir fondàries, sentiments, lirismes, coloracions, èxtasis, benestar. Si parlem sota una nit de lluna, la paraula, tindrà un llampurneig que no tindrà si parlem dintre d'una cambra tancada. I el diàleg té el deure de donar aquest matis, i tots els matisos de l'ambient, de l'hora, de la joia, del pensament, etc., etc.

Comprenem que en un drama exclusivament de protagonista, de protagonista ficat dintre d'ell mateix i analitzant-se amb barrina, s'hi puga posar un diàleg que faci set, com la contemplació de l'arena. Però, sortosament la vida és més ampla i ningú pot establir com a norma de teatre únic la norma d'un teatre, d'un sol personatge exacerbant i orb que furgui i furgui en el seu pit amb enderiments de foll, oposant una resistència de brau a tota idea que no apuntali les seves preocupacions, lluny de pietat, de sentiment, de comprensió, amb egoisme sense matisos ni graus, un home que el dramaturg llença amb catapulta amb el preconcebut propòsit de que s'esberli el cap da-

munt les roques. Això, més o menys discutible, és un teatre. No pot ésser *el Teatre*. L'antipàtic Foma Fomitx de Dostoievski n'ha donat l'ariditat total, l'assedegada pauta.

No fa molt temps, en una magnífica crònica de Joan Sacs, es parlava del baix nivell del diàleg dels nostres joves. L'hem d'imitar per a fer Teatre Modern? No podríem dir que aquest baix nivell del diàleg és el fruit de la imitació que el diàleg teatral fa dels diàlegs corrents? En lloc de donar patró de diàleg, el teatre còpia el diàleg. S'accepta que el patró el doni qui no el pot donar, i així, de capgirell en capgirell, en veure reproduïts en l'escenari els modismes barbres de la plebs, el diàleg s'esllavissa i esdevé sense suc ni bruc. Es prenen per diàleg terral els mots capriciosos d'uns quants nens, tarats de cine i tango, que juguen a l'espíritualisme. Amb l'excurs del diàleg directe, s'empren modismes esgargamellats que serveixen per a acolorir el que hauria d'acolorir la imatge. Es fa ambient, sense atmosfera, amb un acudit de quarter de guàrdia o amb un estirabot de personatge de balneari luxosament d'estiu... I el diàleg del nostre jovent... rodola... rodola... I el diàleg del nostre teatre rodola... rodola.

Hem dit que creiem la paraula poeta i la paraula creador sinònimes. Aclarirem en dir que no creiem exclusivament poeta el que parla de nits de lluna i de fonts encisades, de cels blaus i de rosers de tot l'any. Hi ha poesia en l'obra dels creadors més allunyats; poesia múltiple. Hi ha obres que tradueixen la seva poesia per l'ambient: *Les tres germanes* de Txèkhov. N'hi ha que són poètiques pel brill metàlic de la frase i de la fantasia: *Siegfried*, de Jean Giraudoux. N'hi ha que donen una poesia de kermese [sic] líricament grassa i bellugosament sacsonera: *El magnífic cornut*, de Crommelynck. N'hi ha que s'espíritualitzen i fan bellament íntima la vida: *L'ocell en la mà*, de Jonh Drinkwater. N'hi ha que fan poesia entortolligant els mots, i escabellant-se en escarolada vèrbola: *Perifèria*, de Frantiseck Langer. N'hi ha que poetitzen colorint-se exòticament per a il·luminar un caràcter: *Basar Vell*, de De Stefani. N'hi ha que són poesia pel seu trascendentalitzar ample: *Anarquia*, d'Arnold Bronnen. Hi ha obres de poeta-poeta que resen amb versos il·luminats llegendes pàtries: *Deirde* i

La comtessa Caterina, de John [sic] Yeats. N'hi ha que arriben a tornar poesia la crònica d'un jorn, ironitzant, sanglotant, escrivint sense escriure: *La fi de Krivolrisk*, de Romacief, etc., etc. Amb les obres dites n'hi ha prou per a mostrar que l'autèntic teatre modern és ample i va més enllà de les receptes que ens han donat de teatre modern un cercle de teoritzadors nostres. El teatre modern és eclèctic i el formen un conjunt de personalitats amb la diferència, entre unes i altres, que pressuposa el tenir personalitat.

Glebov, el magnífic crític i autor dramàtic rus, ens diu que a tota obra completa de teatre l'hi cal la cultura d'una vera literatura i la penetració psicològica essencial per a la creació de caràcters. Acceptem en absolut la definició de Glebov per a l'obra teatral completa.

359

I com que tota obra teatral completa, feta avui, serà obra moderna, reclamem una revisió del nostre preceptisme de fer obres noves. En l'obra del dia hi cap el lirisme, la poesia, el diàleg ple, la teorització, el transcendentalisme, la psicologia, la fantasia, la literatura. I afegim-hi, com a conclusió: l'obra prima, mal alletada, de retauló, intranscendent, d'acudit per l'acudit, l'obra comercial i d'encàrrec, l'obra escrita per a contentar, ni és obra moderna de teatre, ni és teatre... malgrat faci guanyar diners en el Teatre.

En un dels darrers números de *Theatre*, magazine teatral new-iorkquí signada per Grace Lockhart hi trobem unes apreciacions curioses sobre el Teatre ibèric en general: «The play's the thing» –El Teatre és la cosa–. I afegeix, aclarint. La bellesa no es considera essencial per al teatre. Per la nostra part, esmenaríem dient que, entre nosaltres, la bellesa sembla per a alguns intel·lectuals, manifestejadors de diaris i revistes, l'entrebanc màxim del Teatre. Prescindim, per ara, de que l'ataquen perquè ni en saben ni en poden fer.

La mateixa Grace Lockhart pot dir, també, en parlar del nostre teatre corrent, que és un teatre que comença a dos quarts d'onze. «Els espectadors hi arriben, però, tranquil·lament, mitja hora més tard perquè no hi fa res; pot arribar-s'hi a l'hora que es vol». L'observació és justa i marca bé les característiques del tan lloat teatre de gran broma, i del teatre burgès del passatemp.

En dir, doncs, nosaltres Teatre Modern, volem dir un teatre ample, divers, heteròclit, amb oposades direccions, amb lirisme, amb diàleg que sigui diàleg, amb amplitud trenca-receptes, amb rebusca de caràcters, amb enfondiment psicològic, i, tot plegat, amb transcendència, sí, amb transcendència. Millor Buda, Confucí, Ibsen o el qui sigui, que els puputs i tots els ocells insectívors semblants; millor un problema vital que el problema domèstic de les criades; millor un estudi de caràcters, un cas psicològic, que els embolics de truc i les llargues xerrameques d'una senyora Ramoneta i una senyora Tuies, malgrat xerrin en vers.

360

Entre nosaltres s'ha fet una gran croada contra el Teatre transcendental i s'ha dit teatre transcendental a tot teatre d'inquietud i de problema. Contra aquesta croada aixecarem la nostra contracroada i cridarem la necessitat d'un teatre de problema, d'intervenció ciutadana, un teatre de sàtira, de caràcter, de psicologia, en una paraula, cridarem per l'adveniment d'un teatre antiburgès, d'un teatre autènticament de poble, per a oposar-lo al teatre que entre nosaltres, recapta la major part dels vots de la gent que ha de formar l'opinió.

Ens cal fixar que no entenem per transcendència teatral la transcendència filosòfica, ni que creiem que el teatre, que demana l'home de cos present, hagi d'ésser una càtedra de sistemes. En dir teatre de transcendència volem dir teatre d'aclariment humà, d'intervenció social, de problema de vida, de sàtira de costums, de poesia constructiva, de gràcia enfervorida. Ens apropem més a la definició de «l'art com expressió de la grandor humana» que a la definició de l'art com joguina bonica o com divertiment més o menys espiritual. Acceptem la gràcia de la música de Mozart. Fugim de la gràcia –ben oviradora en el nostre teatre dit modern–, de la influència de les comèdies de *boulevard* i àdhuc de les astracanades del Teatre de Castella.

Seguint, i per lògica, en dir que el teatre al marge i el teatre pasatemp, sense inquietuds, ni febres, ni problemes, ha escostronat el teatre català, direm que aquest teatre és un teatre impersonal i passat de moda; un teatre en absolut antimodern. Ho diem ben clar als

seus panegiristes. Ells diuen que el teatre transcendentat és un teatre arraconat. Nosaltres diem que l'art mai té modes que l'arraconin: que les modes són per a les desviacions de l'art o sigui per a el seu teatre, teatre de preguerra i dels que perllonguen orbament la preguerra en ells, teatre del panxacontentisme i de les elegàncies de similor. La postguerra ha portat, tanmateix, un intervencionisme actiu que no més poden desconèixer els que prediquen des dels vèrtex d'un angle. L'home d'ara no pot ésser espectador fred del nostre temps, ha d'intervenir, ha de preocupar-se, és actor, i, per tant, en tota obra d'art, i per damunt de tot en tota obra de teatre, autènticament actual, ha de trobar-se cara a cara amb ell mateix, s'hi ha de sentir amb les seves inquietuds i els seus problemes. ¿Què és el teatre rus nou –i ho diem per als admiradors dels russos que accepten un teatre rus transcendentat i no accepten un teatre català d'inquietuds i problemes?

361

El teatre rus d'ara és l'home rus davant del moment rus. *Els dies de Turbinitz*, de Bulgàkov, han omplert dos anys els teatres russos. És obra de gatzara? És obra de meditació, d'intervenció. S'escolta i es pren partit en pro o en contra. No es va a oir-la per a seure a la llotja o a la cadira –mitja hora més tard, tan se val–, com ajuda a la bona digestió. S'hi va per a manifestar-se. I així en les obres de Katiev, de Lenov, de Provski, de Nikulin, de Ivanov, de Lunatxarski. Els caràcters històrics, estilitzats segons les èpoques, de Lunatxarski: Don Quixot, Faust, Campanella, Cromwell, són llampurnants de modernitat, malgrat la seva parcialitat i el seu transcendentatisme. Agafar caràcters històrics per a analitzar la força de revolta que ha mogut les grans figures representatives, és una troballa. *Santa Joana*, de Bernard Shaw n'és una monjoia.

Del teatre alemany, actualíssim, direm el mateix que hem dit del teatre rus. És clar que amb més amplitud i amb més aspectes.

Ernst Toller, el poeta comunista de Munich, ha posat davant de la seva obra d'apòstol i de poeta, el lema del teatre expressionista: «Millorar el món. L'autor dramàtic equival als vells profetes».

Amb el teatre alemany modern tornem a l'Home amb majúscula, aquesta majúscula que fa riure tant a alguna penya nostra –directiva

perquè disposa de les planes d'un diari, i moderníssima, en la seva gerda estretor, perquè s'ho diu—.

Georg Kayser, Walter Hasenclever, Carl Sternheim, Arnolt Bronnen, Bert Brech [sic], Alfred Brust, Welk, la plana major del teatre novíssim alemany, són transcendentalistes i no s'aturen davant de cap gosadia.

Ha dit Hasenclever que el seu art i el seu expressionisme voldria que fossin un puny per a colpejar el firmament. Apropieu aquest programa al programa de l'art per a distreure i apropieu l'ambició de Hasenclever a l'ambició dels bons cantors de l'adroguer que es vol casar amb la filla del notari, i ni pot ni gosa dir-li i ha d'esperar que Déu l'ajudi, que Déu hi faci més que ell... —i després atureu-vos en meditació davant la resta.

362

Per la ploma dels expressionistes alemanys ha passat tot en revisió, la moral corrent, escatida al biaix i a dret fil, el maquinisme, els problemes del poble, la política, les revoltes socials, els drets del proletariat, la veritat, el vici: tot quant pot interessar l'home.

¿Qui no sap l'escàndol de les teories de Carl Sternheim amb el seu drama *Oscar Wilde*? L'autor alemany sosté la tesi de que l'amor no és res més que una necessitat de tenir companyia. L'acte «carn», sigui el que sigui, és sempre «natural». És lícit a mesura que no perjudica a tercer.

Arnold Bronnen sosté la teoria del parlar cridant, en escena. Arnold Bronnen és un autor novíssim d'empenta còsmica. En la seva obra *Com neix la joventut*, fa xisclar els seus herois per a dir-nos la saba que porten dintre. En altra obra seva, *Anarquia*, posa l'home davant les màquines que inventa. L'home pot donar en les màquines la seva força, però no pot amansir amb les màquines les seves passions. Les passions rebenten com les calderes amb massa vapor. L'explosió d'una màquina és un accident. La força que mena l'home als conquestes és una força redreçada contra ell mateix.

Bert Brecht, fa un nou romanticisme expressionista. Les seves obres *Baal*, *Llucifer* i *El tabal que repica en la nit*, tenen el caoticisme de les obres dels romàntics i la barreja alquímica dels expressionistes.

Els romàntics d'abans, maldaven per a dir el dolor llur a tothom; hi trobaven com una mena de voluptat sentimental. El nou romanti-cisme arrossega el dolor amb un secret orgull i ironitza en fred tot posant-se els dits damunt les llagues que sagnen.

De Wedekind a Heinrich Mann i Fritz von Unruh va tota la gama del teatre *ubermodernist* alemany. Teatre de passió, d'esclat, de tri-bunisme, de paraula brillant, de frase, de fuet, de trascendentalisme.

Adés us fem passar davant dels ulls grans noms i un apunt de grans obres perquè us doneu compte de com és ample el teatre del món, de com són esteses les seves correnties, de com els problemes del dia hi tenen una ampla cabuda i de com, per torna, és estret el criteri de molts dels nostres capdavanterers per a les coses del teatre de casa.

Capim que les empreses comercials que menen les nostres escenes, en donar a conèixer el teatre nord-americà, per exemple, ens donguin *El procés de Mary Dugan* en lloc de donar-nos una de les magnífiques obres d'O'Neill, *El mico pelut*, posem per cas, gonflada de vida i de lluita, o una mostra del potent teatre de Jesse Lynck William, o una fantasia capgiradora del tallant expressionista, fortament yankee, El-mer Rice, qui amplia el maquinisme amb agudes troballes, o una de les grasses obres de Carl Salsburg. Les empreses comercials que menen les nostres escenes –i respectem la veritat en dir que n'hi ha una que hi pensa menys que les altres– es preocupen més de les nòmines que de l'art. El que no capim, és que bona part de la crítica catalana, els faci el joc, el pèssim joc de vetllar els interessos que elles són prou per a vetllar engelosides, i ens tanquin els porticons que menen al món i ens facin empassar per art nou, i per únic art possible, les migra-des obres que serveixen de nodriment intel·lectual al nostre públic.

I volem afegir-hi encara una consideració. Ens la porta el teatre ir-landès, el teatre de Polònia, el teatre jueu. Són teatres de poble que ha volgut tenir el seu teatre propi. Han pensat fer la lloa del teatre passa-temps? Han dit teatre modern al teatre de melindro i orxata? La gran figura del teatre polonès, Stanislas Wyspiansky, s'ha entretingut amb amors de rebotiga i amb anècdotes manifasseres de classe passiva o de conco de poblet? Els irlandesos John Synge i John [sic] Yeats; –afegim-

hi a Munro que forma en el teatre anglès d'avançada-, ben irlandès ell –amb Artur Richman i Herman Ould-, han desoït mai les veus imperatives de la terra per a fer de papallona miravolant d'ací i d'allà?

I els autors del teatre jueu, teatre d'un poble sense poble i que treballa per ésser poble, s'han preocupat per a distreure el seu públic, i per a entretenir-lo amb histrionades?

Tenim a la vista, en escriure, tres volums que tanquen les obres més reeixides del *The Yiddish Art Theatre* de Nova York. Hi ha obres de Julawski, de Maximilià Harvitz, de Zangwill, de John Gaskin, de Moise Balgley, de Peretz. Anotem –i a molts els semblarà estrany-, que àdhuc entre els jueus hi ha qui sap que una manifestació d'art personalitza més un poble que les grans cases de banca. No vulguem recordar ara que hi ha qui ha dit que els Banquers de tot el món eren jueus, menys els de Catalunya, que eren catalans.

364

El teatre yiddish fa més per al poble jueu que el gran brill els milionaris del Park Lane i de Kensington Garden. El teatre yiddish, ha barrejat els intel·lectuals amb les multituds. I cal veure el fervor admiratiu amb què resen el nom dels seus poetes les multituds jueves que formiguegen per tots els *ghetos* del món, des de les jueueries empebrades de Nova York fins les que s'entaforen en els cataus de Whitechapel i Tottenham Court Road de Londres, passant per Varsòvia i per Praga.

Els intel·lectuals jueus, han portat als seus –com és deure-, els problemes de raça, de poble, d'esdevenir (psicologia, sociologia, història). Han volgut consolar-los de l'exil explicant-los facècies o fent-los riure amb garneuades i jocs de paraula? Els han espantat les mosques i bressolat la mandra amb comèdies blanques com el cotó fluix i insípides com el mató de monja? No! Els han acarat amb el passat, amb el present, i amb el pervindre del seu poble, i així han fet poble, han fet poble per a fer-lo! No han volgut pensar en que es té de tenir poble... per a poguer-ne viure...

Passen pel teatre yiddish, problemes religiosos, amb Messies positissos que coven noves redempcions. Problemes històrics, com els de la revolta de Bar Gochba. Problemes de sociologia: el poble jueu

davant del món. Problemes de vida íntima i de vida en comú. Han anat dels temps messiànics a les noves Pasqües trencades per la policia soviètica. Han fet amb màscares velles –hi ha qui sosté que sota una màscara de tragèdia no pot cridar-hi un caràcter–, obres jueues, patriòticament jueues.

Com podeu capir no hem parlat perquè sí del teatre de Polònia, del teatre d'Irlanda i del teatre jueu. N'hem parlat perquè considereu si la direcció de Teatre Català, iniciada per Guimerà, Iglésias i Rusiñol, era més nostra, més fecunda, més necessària, més patriòtica, més nova, més actual, més lloable, i més aprofitadora que la correntia teatral que els ha volgut arraconar per passats de moda. També us hem mostrat d'esquitllentes el teatre rus novíssim, i el teatre alemany novíssim, per a provar-vos que l'esperit del Teatre modern s'apropa més als Mestres rebutjats que al teatre d'ara, o millor, que el teatre que ens volen fer creure que és d'ara. Per què, doncs, pot dir, qui sap de teatre, que els seguidors de Guimerà li fan fàstic i llàstima? Per què pot insinuar-se –i s'explica que l'insinuator es tapés hipòcritament la cara–, que les obres d'Ignasi Iglésias no van més enllà del fregir un ou en escena? Ha fet gaire res més l'encerat insinuator que preparar plats per a servir-los, a tall de cuiner –acreditat per l'hostaler–, a parroquians barroerament selectes?

Per ésser Guimerà, Guimerà; Iglésias, Iglésias i Rusiñol, Rusiñol, per tenir personalitat, han estat més nostres i han fet més obra catalana i més obra nova que l'estol d'epígons, imitadors del teatre plaent d'altres llocs, que han volgut enrunar les obres personals dels Mestres amb les obres del teatre comercial que han trasplantat a casa.

Anotem, en passar, que de l'arraconament dels Mestres n'han sofert tots els que a Catalunya han fet teatre personal, tots els que han fugit del conglomerat del Teatre del dia. Qui no sap els noms de la gent allunyada en absolut de la nostra escena o bé gairebé allunyada? Qui no es recorda de les barbres escomeses crítiques, contra tots els qui tenien un nom en el teatre català, fetes des d'un diari representatiu, i fetes amb mires que no volem escatir? Quina excusa les feia viables? La de que els autors no escrivien teatre modern, teatre direc-

te, teatre viu, la de que no seguien la moda. Aquests autors no eren membres del cenacle que sosté, per conveniència, que el teatre és un joc i el fer riure un signe d'intel·ligència. Àdhuc hem pogut llegir que no hi ha teatre intel·ligent fora del teatre còmic. Per la nostra part diem que la rialla és fruit d'intel·ligència quan és produïda pel contrast –copsat veloçment–, que mitjança entre la visió d'un acte i la reflexió del mateix. La rialla intel·ligent és fruit del contrast meditat. Per tant, tot teatre que faci pensar és teatre d'intel·ligència i el teatre còmic, de rialla intel·ligent és teatre d'intel·ligència per extensió: intel·ligent perquè fa pensar, no perquè fa riure.

366

I ja dit el que hem dit, creiem arribat el moment de fer un resum de la nostra conferència, un resum que ens aclareixi i que ens situï on volem situar-nos.

Repetirem la nostra definició del que entenem per obra de Teatre Modern: serà obra de Teatre Modern tota obra nova reveladora d'una personalitat. Una personalitat, revelada ara, no pot ésser una personalitat d'ahir. Una personalitat del moment sempre tradueix el moment, tradueixi'l en el to que el tradueixi.

Una personalitat d'ara, no es revelarà amb una obra, voleiadissa com tija de fonoll; es revelarà sentint les inquietuds del moment, la falsia del moment, el perill del moment, el grotesc del moment. Volem dir que, sigui com sigui, en comèdia, en drama, en farsa, en sainet o en tragèdia –no tenim predilecció determinada per cap gènere–, la personalitat que es reveli es revelarà enfondint, traduint el seu pensar o el seu sentir, no movent ninots per a produir buides escenes d'efecte i de passatemps.

Una època amb una direcció artística de matar l'estona –i que no ens vinguin amb l'escusa de que avui, després dels afers del jorn el burgès i l'obrer es volen divertir–, seria una època d'història artística nul·la. Un divertiment mai passarà d'ésser un divertiment. I aquesta barreja que es fa d'obrer i de burgès, és un tòpic que s'afona com un castell d'arena. Avui l'obrer, més que mai, té plantejat el seu problema, que és un problema essencial. El burgès, també. El teatre de gran broma, entre ells, és, per damunt de tot arma burgesa o treball

d'epígon que sap que contentar el burgès renta més que el contentar l'obrer. El teatre de divertiment és el «pa i circ» dels romans. Vegi's com no és cosa nova la teoria, i com l'excusa dels afers multiplicats i de la febre del viure que exigeix divertiment i no trenca caps, és una falòrnia inventada pels que senten decidida vocació a divertir o pels que no poden fer res més que divertir... I encara!..

El vertader Teatre modern, avui més que mai, és el Teatre de transcendència i de problema, sigui el problema com sigui, problema psicològic, cas, problema d'idees, de religió, de govern, de pàtria, problema social, problema de terra, sàtira i cauteri i ironia, amb efectes directes. En passar –i per a demostrar-vos com és viva la preocupació social àdhuc dintre les més grans fantasies–, recordarem *La vida dels insectes*, dels germans Čapek. D'un d'ells es coneix a Catalunya *R.U.R.*

367

La vida dels insectes és una ampla síntesi de les febleses humanes. El regne de les papallones, diu la lleugeresa i la brillantor dels amors mundans. Els grills i els pregadéus, simbolitzen l'avaricia i l'àvola prudència del petit burgès. Les formigues –tant lloades per la gent fredòricament conservadora–, retreuen l'esglai del materialisme mecànic. En el fons del trau terrós, ple de blat robat, hi cova la guerra.

Insistirem encara en què l'obra de teatre modern és obra de diàleg i de frase. El teatre és precisament, i serà sempre, el temple de la paraula. S'ha teoritzat molt, i s'ha dit molt, que el Teatre nou lluitava per a afranquir-se de la literatura. Entenem-nos! En el cas del teatre, en dir literatura es volia dir paraula sobrera, paraula morta. La pompa verbal no és literatura quan la paraula és viva i necessària. Mai pot ésser literatura sobrera, o sigui tronc sec, la paraula que marqui un ambient, que colori, l'expressió vermella del foc que els personatges porten dins. Al revés, serà literatura i cartró, el diàleg sec, escanyat, imitació del diàleg quotidià, com és cartró el personatge que es còpia i que s'imita.

Personatges i diàleg teatrals volen sempre, sigui com sigui, un creador i ja hem dit que en dir creador volíem dir poeta, com en dir copiator u observador volíem dir epígon.

Afegim encara al resum que prediquem, un retorn a l'exemple de les grans figures del nostre teatre. Guimerà, Iglésias, Rusiñol. Sabem

els seus defectes, però també sabem la seva força i, per damunt de tot, els sabem personals i diversos. En dir retorn a ells, no volem pas dir imitació. Hem proclamat que personalitat vol dir un *jo* complert i, per tant, mai podem fixar un motllo, ja que una personalitat no pot treballar amb motllo. Pel que es pot vetllar és perquè el que té elements propis –esgarriat per falses teories i per conductors interessats–, no perdi l'esforç en temptatives de les que es diuen modernes per a no dir-se comercials. La nostra contracroada defensiva ha de vetllar perquè una repetició constant, des de tantes tribunes, de la fórmula novíssima de teatre, no formi un criteri tancat que serveixi de guia als que pensen per cap d'altre. El Teatre és més que la cosa; el Teatre és la cosa mostrada bellament, o sigui plenament. Tota obra completa de Teatre ha de tenir la cultura d'una vera literatura –segons Glebov, i segons nosaltres–, i la penetració psicològica essencial per a la creació de caràcters.

Als noms d'autors moderníssims, citats per exemple, podríem afegir-hi altres noms dels capdavanters del teatre mundial de diverses nacions. I consti que no creiem capdavanters del Teatre del món, autors com Noël Coward, ni Somerset Maugham, ni Rodoph Lothar, ni Louis Verneuil, encara que siguin els que cobren més drets d'autor.

Catalunya no està mancada d'autors dramàtics de credo que res té a veure amb el credo dels autors cotitzats, autors de teatre burgès i complaent. Comença a ésser hora que el nostre teatre torni a tenir esclat mundial i deixi d'ésser un teatre fet a mida per als qui no volen oir ni veure en el teatre català res que els escaldi els ulls o les orelles i que, per tota disbauxa intel·lectual i visual, s'accontenten amb la cançó de teranyina d'una estrella de revista i amb les meravelles aprimades dels seminusos de les *girls*, enmarcats per la pompa de les plomes vagament d'estruç, que tant els enlluernen.

Ja és hora de que els aimants del Teatre ver plantem cara al fals Teatre. Penseu que som un poble que vol tenir teatre.

Res més...

Miquel Llor, «Bernard Shaw i el públic barceloní»,
Mirador, 56, 20-II-1930, p. 2²⁸²

Cada vegada que veieu damunt l'escena una obra de Bernard Shaw, fa l'efecte com si entre el públic i els lectors s'interposés una xarxa vaporosa, feta amb la dialèctica paradoxal i humor satíric que decora la producció d'aquest irlandès ibsenià, moralitzador sense tesi definida, revolucionari sense esperança en cap revolució.

Tot això fa que l'espectador se senti desorientat per una vaga incoherència que sovint esfuma l'acció: incoherència accentuada pel procediment de Shaw de no entrelligar les escenes per mitjà dels esdeveniments, ans bé per les idees i els caràcters. Però les seves idees enclouen un interès tan universal i humà, que resten enlaire, palpitànts, a mercè de la solució que cada un dels espectadors se senti amb el cor de donar-los.

Quant a l'anàlisi de caràcters, Shaw ocupa el primer lloc entre tots els creadors de teatre modern: ningú com ell no ha arribat a descobrir amb tanta perspicàcia els sécs ben dissimulats de les ànimes.

369

282. Bernard Shaw forma part d'un grup de dramaturgs contemporanis, representatius d'un model dramàtic de caràcter intel·lectual, que van tenir una acollida desigual i intermitent en l'escena europea, i no només barcelonina. Malgrat els esforços de Carles Capdevila per traduir-lo al català, en l'escena professional, amb les excepcions destacades de *Càndida*, estrenada al Teatre Novetats (1908), i *El deixeble del diable*, en la darrera temporada del Teatre Català de la Comèdia (1938), Shaw va ser representat per companyies de procedència espanyola. De fet, dos dels textos més representatius del dramaturg irlandès, *Pygmalion* i *Saint Joan*, van ser estrenats en llengua espanyola per les companyies de Catalina Bàrcena i Margarida Xirgu. Les característiques intrínseques del seu teatre així com les dificultats de ser entès, acceptat i assumit per la crítica i el públic expliquen la singular recepció de Shaw en l'escena catalana. N'és un clar exemple, com explica Miquel Llor ((1894-1966), *La conversión del capitán Brassbound*, representada per la companyia de Carmen Díaz, prèvia la manipulació de determinats fragments de l'obra.

Damunt les quatre posts de l'escenari, ell enfilà els ninots de la farsa i ens ensenya els fils de les passions que els obliguen a gesticular com a sants o com a herois. Amb la seva mitja rialla sarcàstica, descobreix la pugna de les mesquineses enclotades al fons de la consciència dels homes, fins en la d'aquells més importants i decoratius.

Shaw no s'està pas de dir que les seves faules no tenen una originalitat absoluta, per tal com tot allò que el món en diu originalitat, és sols una manera nova de fer pessigolles a aquest món. Per tant, els seus personatges són Arlequí i Colombina, el clown i el totxo; els trucs, els mateixos de l'antiga farsa.

Aquella vaga incoherència que desarticula aparentment la trama, l'agudeses de la frase i la profunditat de les idees que l'autor exterioritza, simplement, com de passada, deu ésser el motiu per què els directors de teatre no arriquen l'aventura de posar les obres de Bernard Shaw. I ens trobem que el públic barceloní, al cap de trenta anys que el nom d'aquest comediògraf es cotitza com celebritat indiscutible, no se li ha ofert més que *Santa Joana*: unes representacions escadusseres de *Càndida*, *Pigmalió* (i encara retallat), i darrerament, per la companyia de la senyora Carmen Díaz, d'una manera gairebé anònima, *La Conversió del Capità Brassbound*: comèdia melodramàtica inspirada en una lectura de *Mogreb-el-Acksa*, del polític i escriptor anglès Cunninghame Graham.

No és d'estranyar que el nostre públic, més o menys barceloní, distret per naturalesa i estregat per mor del repertori que solen servir-li per a entreteniment dels seus ocis, li hagi passat per alt aquesta obra, una de les més simples i de bon entendre de Bernard Shaw, i obligui l'empresa a desdir-se de tan bona pensada i tornar a les comèdies innòcues de consuetud.

És un greu que la gent que sol anar al teatre no sàpiga adonar-se de la profunda humanitat, de la poesia que enclou la conversió per al bé, del feréstec cap de colla d'un escamot de perdularis brutals i

ingenus, sols per gràcia d'aquella lluminosa lady Cecília Waynflete; una dona gairebé sobrenatural per no dir impossible, per la discreció amb què recata la seva intel·ligència i per la simplicitat amb què desdenverina, mostrant-ne el ridícul, les males passions dels homes que la volten.

És d'agrair l'intent de la senyora Carmen Díaz d'ennobrir el seu repertori amb obres de vàlua positiva, i per la finor amb què matisa el seu rol.

El senyor Bardem, just i expressiu en el paper de capità, encara que excessivament ennegrit de rostre. La resta de la companyia bastant més discreta.

Sols és de censurar la supressió de tants fragments de diàleg, el mal costum de retallar frases, que abreugen poc l'extensió de l'obra i li lleven colorit i relleu. I encara una remarca més greu. ¿Com és que la senyora Díaz, tan fidel a seguir el pensament de l'autor, en l'escena final dóna una interpretació tan equivocada del seu rol? ¿No s'adona que l'autèntica lady Cecília no es nega a cedir a Brassbound, i que, com a dona, és a punt de deixar-se guanyar per l'atracció de l'home? Si, justament és ell qui comprèn que la seva redempció comença amb el sacrifici!

Malgrat aquests detalls, cal felicitar aquesta companyia per tan noble intent i encoratjar-la a perseverar-hi.

Domènec Guansè, «Traduccions»,
Mirador, 95, 27-XI-1930, p. 5²⁸³

Als nostres escenaris es representen més traduccions que obres d'autors indígenes. Això de vegades indigna els articulistes locals. Però, és que algú coneix un altre recurs per als nostres teatres?... Avui a Catalunya no hi ha més que cinc o sis autors amb cara i ulls. Imposible, doncs, que forneixin material suficient per al consum de les quatre escenes que funcionen normalment a Barcelona.

372

Ara bé: amb quin criteri són triades les obres d'importació? Artísticament i financerament, els resultats que donen són gairebé sempre tan magres que hom no sap estar-se de pensar que les obres són triades, més que amb un criteri equivocat, amb una manca de criteri.

283. Ferm partidari de l'estímul que podien suposar les «transfusions» de les millors obres de l'escena internacional, en particular del teatre francès, Domènec Guansé reclamà que s'adoptessin criteris més rigorosos a l'hora d'importar autors i textos de la dramaturgia estrangera. Al seu entendre, tot i que fos natural que s'estrenessin més traduccions que no pas peces d'autors catalans en els teatres barcelonins, atesa la qualitat discutible de la dramaturgia autòctona, calia evitar de rebaixar el llistó artístic de les programacions (com feia el Novetats) o d'acollir reductivament els «èxits internacionals» (com practicava el Romea). Ultra denunciar l'adaptació al català d'obres «alegres» del repertori francès, o fer notar les dificultats d'anostrament de la comèdia burgesa francesa, Guansé exigí una cura més gran en la traducció de les obres, tant pel que feia al coneixement de la llengua traduïda com al de la d'acollida, i també en l'escenificació dels textos, perquè no traïssin la intenció de l'original. L'article que antologuem s'inscriu en una sèrie, publicada al setmanari *Mirador*, en què Guansé analitzava diversos aspectes de l'escena coetània –la crítica, el llenguatge, la direcció escènica, la relació amb el cinema, la interpretació, el teatre d'aficionats, etc.–, entre els quals destaquem, per afinitat temàtica, l'advertència que feia sobre l'adaptació «lliure» –poc respectuosa amb l'original– de les peces estrangeres, especialment franceses (Domènec Guansé, «El perill de les adaptacions», *Mirador*, 74, 26-VI-1930, p. 5).

Examinem, però, alguns d'aquests criteris. L'empresa de Nove-tats, per exemple, té el criteri de donar-ne molt poques, però rigo-rosament seleccionades. Són traduccions fetes amb tota pulcritud i anunciades a tot *bombo*. Però, ai las!, això és la teoria. En la pràctica, entre aquestes traduccions, i mig en silenci, l'empresa té cura de fer passar algunes adaptacionetes que un hom no endevina quina fina-litat poden tenir. És que fan les delícies d'un públic més aviat inde-sitjable? És que donen diners? El cert és que rebaixen la categoria artística del teatre i que n'aparten el públic intel·ligent i discret.

Un altre criteri interessant és el que havia començat a inspirar en aquest aspecte les tasques del Romea: fer conèixer ací els grans èxits internacionals. Evidentment, un tal programa havia desvetllat ja la curiositat dels intel·ligents, i, a la llarga, hauria desvetllat també l'apetència del públic. Un èxit de públic –la *Mary Dugan*– i un èxit de públic i de crítica –*El carrer*– havien enllaminat l'empresa. El camí, però, no és lliure de perills. Tothom sap que obres que de vegades triomfen a Nova York i a Londres, fracassen a París. Res, doncs, no garanteix que un fracàs semblant no es produeixi a Barcelona. I, en efecte, un fracàs –el de *Fi de jornada*– ha bastat per desviar d'aquest camí l'empresa. És llàstima. En teatre, com en tot, l'èxit el donarà la perseverança en un bon propòsit. No les provatures a l'atzar.

Un altre criteri seguit per les empreses és el de triar obres alegres del repertori francès i adaptar-les a un català desvergonyat. Aquest procediment sembla que, de vegades, ha donat econòmicament bon resultat. Ha tingut, però, la virtut de crear un públic especial: un pú-blic que va al teatre amb el mateix esperit que aniria a passar l'estona a un prostíbul.

Entre aquests programes, se'n dibuixa, sobretot, un altre d'inde-cís i flotant. Cada teatre l'acarona una mica per abandonar-lo després. És el d'aclimatar la comèdia burgesa francesa. Portat a terme amb persistència, i alternant les traduccions amb obres del país que no desdiguessin de les estrangeres, és probable que a la fi el resultat fos econòmicament brillant. Artísticament no seria tampoc menysprea-ble. Els empresaris, no obstant, amb comèdies d'aquesta mena s'hi

agafen moltes vegades els dits. El públic, conclouen, no està per fineses.

Però, tenen raó realment? Tot el que sigui donar la culpa de les coses al públic –i no seré jo qui digui ara que és exempt de tota culpa– és una actitud còmoda, però ineficaç. El que primer caldria examinar és com són fetes la majoria d'aquestes traduccions. Saben francès els traductors?... Estan sobretot familiaritzats amb l'esperit de l'idioma per copsar-ne els matisos, per no deixar-ne escapar les intencions?... Siguem generosos. Admetem que en saben. Saben català?... Ací, per molt benèvol que siguem, la nostra resposta ja no pot ésser afirmativa. El diàleg ens entra per les orelles delatant-nos, a cada paraula, la ineptitud del traductor. El lèxic acostuma a ésser una barreja de castellanismes i de mots floralescos. La primera cosa el fa impur; l'altra, poc natural i encarcerat; tot plegat, desplaent. D'altra banda, els girs, que en aquestes comèdies franceses acostumen a ésser d'una nerviosa agilitat, esdevenen feixucs, la frase es distén, s'amplifica i els efectes còmics o dramàtics s'esvaeixen completament. Què li resta aleshores a una comèdia lleugera? No és la suma d'aquests efectes allò que fa bo o dolent el seu diàleg?

374

És un error de creure que el treball del traductor no té cap importància en una comèdia lleugera, que no ve d'un pam. En certa manera el seu treball té més importància que si es tractés d'una obra de Shakespeare o de Molière. I això per la raó senzilla que un pensament sublim, que una observació profunda poden conservar en una traducció inepta, la seva força impressionant. En canvi, el fet que una anècdota tingui gràcia, que un acudit sigui brillant, estriba en la netedat i l'ordre amb què sigui presentat.

Per això quan un empresari es desespera i no comprèn per què una comèdia o un vodevil que han tingut a París un èxit falaguer, no l'obtenen igualment al seu teatre; quan es sobta que ni els repòrters hagin sabut endevinar sota d'un pseudònim suspecte el nom d'algun brillant comediògraf francès, hauria de veure si la culpa no és del desmaniyotament del traductor. I també, de vegades –però això ja és un altre gran problema– si no és el desmaniyotament d'alguns actors.

Que vet ací dues manques d'elegància que es veuen molt sovint damunt dels nostres escenaris.

El criteri, doncs, seguit per importar obres teatrals a Barcelona comporta un seguit de programes incomplets, de programes sense sentit de continuïtat, de programes matussers, de programes sense cap mena d'esperit de perfecció. Si una bona orientació apunta, la primera contrarietat basta per desviar-la. Les empreses no tenen seguretat en el seu propi criteri. Fien més en l'atzar que en elles mateixes.

I el problema és inquietador. De moment, una bona orientació en aquest problema, al costat d'una seriosa reforma en moltes companyies, és l'únic que pot salvar el nostre teatre. No solament pot millorar i augmentar el públic, ans pot vigoritzar la nostra producció. Tots els teatres nacionals, en moments de creixença o de feblesa, han trobat un estímul en aquestes transfusions.

Jaume Passarell, «El teatre de Benavente»,
Mirador, 122, 4-VI-1931, p. 5²⁸⁴

L'estrena de *Pepa Doncel* al Goya dóna actualitat al teatre benaventí.
 Parlem-ne.

Imagineu-vos una tertúlia de saló. Senyores assegudes als seients,
 i senyors, uns repenjats als raspatllers i d'altres passejant amunt i

376

284. El text que transcrivim, escrit per Jaume Passarell (1890-1975) sintetitza l'opinió d'un sector de la crítica catalana i espanyola de preguerra sobre la figura i l'obra de Benavente. La bona acollida que Galdós va tenir sempre en els sectors populars i l'èxit d'alguns dels autors del teatre còmic espanyol, presidit per Pedro Muñoz Seca, amb el contrapunt de les primeres mostres d'Enrique Jardiel Poncela d'un nou humor teatral en els anys trenta, xoquen amb la controvertida personalitat de Benavente. Un dramaturg que, un cop abandonada l'etapa modernista, va enfilarse a partir de *Los intereses creados* una carrera dramàtica basada en un model que prioritzava la paraula en detriment de l'acció. Amb el rerefons d'un discurs moralitzador sobre els costums i maneres de la societat del seu temps, Benavente va saber connectar amb els sectors de la petita i mitjana burgesia espanyola i amb el públic femení en particular. Val a dir que la concessió del Premi Nobel de Literatura (1922) va convertir Benavente en un autor de les principals companyies i intèrprets de comèdia o alta comèdia, com ara Lola Membrives, Irene López Heredia, Pepita Díaz de Artigas o la mateixa Margarida Xirgu, els autèntics hams de captació del públic de «senyores», genuïnament benaventí. En termes semblants, Ramon Vinyes exposava dos anys després: «El que veïem més en les companyies que ens visiten, ultra Arniches i Benavente, són els derivats d'aquests dos autors, i passant per Linares Rivas i els germans Quintero, els Honori Maura, els Suárez de Deza, el Lluís de Vargas, els Lluís Manzano, els Guillén, els Quintero de darrera hora, etc. etc. També ens colguen amb l'abundor dels Muñoz Seca, Pérez Fernández i derivats: senyors Antoni Paso, Josep de Lucio, Lluís Fernández de Sevilla i altres. Teatre interessant? Escena de passatemp i de rima amb un xic més d'habilitat que la que fan els autors catalans, fills dels de Castella, i amb comedietes amb un xic més de gruix que les comedietes de Pous i Pagès per endavant, que les han imitades: cromos lluminosos dels Quintero i vestir elegant i passejar senyor de les obres de Linares Rivas» (Work [Ramon Vinyes], «Teló enlaire. Companyies castellaness a Barcelona», *L'Esquella de la Torratxa*, 2816, 30-VI-1933, p. 413).

avall, fent conversa o flirt. Ambient de frivolitat. En aquests llocs no manca mai l'*enfant terrible*, el de la frase atrevida i mordaç, encarregat del paper d'aglutinant. Heus ací el que és Benavente al teatre. I és per això justament que té tant prestigi entre les senyores castellanes, amb tardes vagatives de propietat. Als ulls d'aquestes, que es miren el teatre com un passatemps parell a l'anar de visita o de compres, el seu teatre reuneix qualitats úniques: *Ingenio, agudeza, atrevimiento* i una punta de verd. Aquesta darrera condició, la més important de totes. Les hem anotades en castellà perquè tinguin tot el sentit.

Benavente va tenir una època durant la qual la seva personalitat teatral assolí la més enlairada categoria artística. Avui el senyor Benavente és un autor amb una mica més de categoria, no gaire, que Linares-Rivas. I és que com a dramaturg té un defecte gros, que és la negació del seu teatre i l'antítesi d'aquest: la retòrica. En el seu teatre només hi ha retòrica. Per molt que mireu, no hi trobareu acció, ni els seus derivats. Hi trobareu una palpable inversió de termes, això és, que el poc argument que hi ha serveix perquè l'autor basteixi un enfilall de teories. I si no n'hi ha prou, acumula episodis darrere episodis, per tal d'encabir-n'hi unes quantes més. El fet, la substància humana, les passions, motius de verbalisme o de subfilosofies de saló. I mai no podeu deixar de veure la perilla del senyor Benavente amagada darrere del bastidor i una mà amb la qual estira els cordills per fer bellugar els ninots.

Més que una representació de teatre, una obra seva, qualsevol, us fa l'efecte d'una sessió de malabarisme retòric. *¡Más difícil!* Pérez de Ayala, un dels seus crítics més perspicaços, deixa anar enmig d'un comentari, aquesta exclamació de fadiga: «És un devessall de talent inútil!».

Sensació del buit, doncs, dissimulat a còpia de verbalisme. Passió? Aproximació únicament, i en tot cas manifestada per un desbordament de bromera literària. Humanitat? Agafeu un dels seus personatges, canvieu-li el vestit i no notareu el canvi. Si féssiu l'experiment amb un d'Arniches o de Galdós, us seria impossible aconseguir-ho.

Tot això podria ésser objecte d'un estudi detingut. Els límits d'un article solament permeten d'apuntar-ho. Per altra part, l'estudi ja està

fet. Pérez de Ayala, al llarg de les seves crítiques, acomplí aquesta tasca. Extractem-lo.

Concepte de l'habilitat teatral: «Un sergent d'artilleria explicava als reclutes la manera de construir un canó, de la forma següent: «S'agafa un forat i es volta de bronze». L'habilitat teatral fa obres d'aquesta mena: agafant un buit i tapant-lo amb episodis».

Concepte de l'enginy: «Benavente és tot intel·lecte, raó discursiva; és agut, és certer en la sàtira negativa, la sàtira que s'ensanya amb els defectes del pròxim amb fruïció, per tal de fruir-hi, a diferència de la sàtira que tenint en compte unes normes de perfecció, fustiga dolorosament per tal de corregir-los».

378

Sàtira o enginy que és la negació de la bondat. Es comprèn un teatre mancat d'aquesta condició humana?

Inventiva: «El teatre de Benavente acusa moltes ressemblances. *Los intereses creados* és una de les tantes adaptacions de la *commedia italiana*. *La honra de los hombres*, una tergiversació de la *Casa de ningú*», i així successivament.

Agudesa o enginy: Al·lusions al sexe o menyspreu de les persones. Exemple. Un personatge parla d'una xicoteta que tot ho relaciona cronològicament amb la seva desgràcia. Diu:

«—*Esto pasó tanto tiempo antes o después de mi desgracia.*

»—*¿Cuál fue su desgracia?*

»—*¿No se ha enterado? ¡Y que no fué chica!*

»—*No. ¿Cuál fue?*

»—*¿No le digo a usted que fue chica?»*

Altra. Les senyores de Moraleda a *Pepa Doncel*, han constituït una Lliga. Un dels personatges comenta:

«—*¿Qué va usted a hacer, frente la Liga de las señoras?»*

Altra. Diu el pare:

«—*Aquí donde lo ves, tan rozagante y presuntuoso, puede ser tu padre.»*

La filla:

«—¿De veras?»

I el tenori respon, amb malícia i suspensius:

«—*Cuando tu papá lo asegura...*»

Són, tanmateix, exemplars convincents de l'agudesesa o l'enginy benaventí. Pérez de Ayala assenyala la particularitat que mai no deriven de l'acció. S'endevina que han estat encabits al diàleg.

Moral: Benavente tendeix a treure conclusions d'ordre absolut o lleis generals d'un fet concret, com d'una baralla de família. Per tal d'arribar-hi, capgira l'argument a caprici. Així, en *La honra de los hombres*, com en moltes altres obres. Però el bo del cas és que la conclusió moral que en treu no s'hi adiu. Se'n podrien treure d'altres ben diferents. «Benavente creu que una tesi dramàtica tanca una llei general i absoluta, com una llei científica. Donades la mànega i l'eslora i l'alçària del pal major, deduir l'edat del capità». A *La honra de los hombres* hi ha dues dones, l'una casada i l'altra soltera. La casada té un fill que no és del seu marit, absent de temps. Per a evitar que el marit s'adoni de l'engany, la germana soltera dirà que és seu, però confessarà la trampa al seu promès i entesos. Per a tot això no es compta per res amb els veïns del poble, amb el temps de l'embaràs, etc. El marit no sap res i el promès sí. I ara ve el drama. Que el marit sospita. No se sap com ni per què, però sospita. Tot i això, es burla de la mansuetud del promès fins que aquest ho diu tot. El marit diu: «Ja ho sabia; però volia fer-te cantar». I se'n va. Aleshores la soltera s'encara amb el seu promès i li diu: «Hem acabat. Si la gent em considerava una dona impura i a tu et tenia per un calçasses, no n'havies de fer cap cas. Jo hi sortia perdent més que no pas tu i callava. Tu, en canvi, has descobert el "pastel"». Hem acabat». *Moraleja* final: «Solament les dones són honrades. Els homes no. El que s'anomena l'honra dels homes no és res més que caritat». Heus ací un exemple de les morals de Benavente, *tout à fait* estrafolàries. Agafada pels cabells. Una moral que, ultra ésser de circumstàncies i del gènere acomodaticí, és encabida a l'obra per força.

Cal tenir present que aquest cas, segons Benavente, passa a Islàndia. Islàndia és molt lluny, i és molt difícil, per tant, escatir la certesa del fet. Amb això Benavente s'assegurà. Cal concedir-li, doncs, un crèdit de confiança. Com se sap que passa a Islàndia? Perquè l'autor ho diu i perquè els personatges parlen sovint de l'hivernada entre les neus.

L'ambient: Benavente ambienta les seves obres amb referències verbals. És el mateix procediment de les guies de turisme.

Pepa Doncel reuneix totes aquestes característiques. És per això que en comptes de fer la crítica d'aquesta obra, hem preferit fer un resum del teatre benaventà.

380

Avui hi ha encara qui creu en la seva vigoria. És, tanmateix, una ingenuïtat.

El senyor Benavente és un home posseïdor d'una gran quantitat de reserves verbals. Home de tertúlia, de club, de penya de cafè, encara li sobra vèrbola. I en fa teatre.

La moral que es desprèn és de moralista per a senyores de la mànega ampla, d'aquelles per a les quals el tema de la moral és un recurs equívoc per a fer plasenteria un xic grassa.

Ignasi Agustí, «*Bodas de sangre*»,
Mirador, 227, 8-VI-1933, p. 5²⁸⁵

Pot dir-se que l'esperit andalús, agressiu i suggestiu, es polaritza en dues ciutats: Còrdova i Sevilla. En la primera, cristal·lització de l'època gloriosa d'Andalusia, tot hi floreix vigorosament. La segona, fruit de decadència, cedint flonjament a l'atac del sol, s'adorm voluptuosament i benignament, sense cap concessió, però, quant a vivacitat, de l'esperit de la seva terra.

Les coses d'Andalusia respondran sempre a aquesta distinció que establím com a premissa: Sevilla i Còrdova.

Tot aquell que pretengui haver donat la tònica andalusa en alguna de les seves obres no podrà pas oblidar cap dels dos aspectes. Per això no són sinó sevillans els Quintero com ho és Palacio Valdés. Per això García Lorca no és andalús, sinó per la part cordovesa d'Andalusia.

Però García Lorca té l'enorme tacte de defugir el localisme del qual no saben sortir, entre d'altres, els noms que abans hem anomenat.

285. Si hi ha un escriptor espanyol, i concretament un dramaturg, que va assolir un alt reconeixement de públic, de crítica i també d'un sector de la intel·lectualitat dels anys trenta, aquest va ser Federico García Lorca amb una proposta de teatre poètic que qüestionava, i fins i tot arraconava, la tradició del drama romàntic espanyol que, amb matisos, representava encara Eduardo Marquina i la seva escola en aquells moments. De fet, Agustí (1913-1974), en relacionar *Bodas de sangre* amb «alguna obra de D'Annunzio», no deixa de fer una declaració de principis d'un autor que va tenir un a magnífica acollida a Catalunya, on Margarida Xirgu va estrenar *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), l'última obra representada en vida de l'autor. Un company de generació, Joan Teixidor, corrobora l'entusiasme per Lorca: «*Bodas de sangre* és una tragèdia intensa amb argument de *romance*. L'obra té un halo continu de poesia que l'emboïlla. En certs moments aquesta poesia ho penetra tot. Les paraules són justes i seques, però evocadores, el quadre del matí de bodes té un to de lirisme intens» («Crítica a *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca», *Diari Mercantil*, 1-VI-1939).

Té aquest enorme tacte o enorme capacitat creadora; endevinarem cordovesos els personatges de les seves obres, per les característiques cordoveses que l'autor, inevitablement, els dona, però mai perquè un llenguatge local o una geografia explícitament local ens ho demostrin.

*

382

En *Bodas de sangre*, la darrera obra dramàtica de García Lorca, estrenada ara a la nostra ciutat, és on es veu més clarament la situació geogràfica de l'obra. La terra cordovesa ho lliga tot en l'obra i n'és com una mena de protagonista. El sol crema la terra resseca i els esperits de la gent. Tot resulta bullent, gairebé salvatge. Passions sense ordre, voluptuositat i tendència vers el color roig pujat. *Reyertas* i crims que vénen a ésser com el límit de la destrucció que els bull a dintre les sangs. Tot això engrandit fins a uns perfils de gegant per la fantasia desbocada de l'autor. L'exaltació allunya els termes mitjans. La *pena negra* racial, per ella sola, basteix figures poemàtiques. Pena negra de sacrilegis i de batecs fisiològics. És un pessimisme fort, però no pas el pitjor pessimisme. Pessimisme, a fi de comptes, voltat d'una fe de barbàrie, de vegades d'una superstició de llegenda, sense cap intromissió d'escepticisme ni de modernisme que vénen a ésser la tràgica *pena negra* dels altres climes sense fe.

El protagonista de *Bodas de sangre* és aquest clima de Còrdova. Clima bullent de Còrdova que permet fer una obra amb els millors elements de les llegendes. Cap intent de ruptura de tradició, ni cap pensament de ruptura. Exaltació dels grans temes de la llegenda.

García Lorca ha agafat folklore i tradicions andaluses. No sé si el tema de *Bodas de sangre* és un tema de folklore andalús, però en té totes les característiques. Són temes vinguts d'Orient que, de vegades, fan pensar en Tagore. Noces a l'alba, i salutacions a la núvia (aquesta exaltació oriental de la figura de la núvia).

*Despierte la novia,
Despierte la mañana de la boda...*

I tots els símbols emprats serven aquesta mena d'orientalisme:

*Cuando salgas de casa para la iglesia,
acuérdate que sales como una estrella...*

Temes orientals, en un ambient voluptuós i oriental de Còrdova. Sexualitat afinadíssima, però agressiva, de les noces. L'eroticisme intens i fluctuant de *Bodas de sangre* fill d'aquell altre del *Càntic dels Càntics* de Salomó. La Mare és un nom igualment obsessionant en Tagore i en García Lorca. És tot això que dóna a *Bodas de sangre* qualitats de poema.

383

*

Bodas de sangre és escrita fragmentadament, en vers i en prosa. El vers és emprat solament en els moments més lírics. La prosa mai no baixa de to, però serveix, a penes, per a deturar la fantasia i la verbositat natural i plena d'imatges del poeta. La prosa prepara els moments més lírics que s'eleva a un to poc corrent. L'obra no descendeix mai del to poemàtic i les figures aconsegueixen una categoria de símbols (la figura de la Mare, singularment), sense perdre mai, però, el seu valor humà.

*

Bodas de sangre vol dir, en el teatre castellà actual, dignificació i noblesa. El seu autor ha sabut crear una obra no gens localista per a desmentir l'obra poca-solta i reaccionària d'uns quants senyors reumàtics per a ús d'unes quantes dames castellanes massa crescudes per a ésser tan *tocades del bolet*.

Poema dramàtic que recorda alguna obra de D'Annunzio i que pot comparar-se amb ella és aquest admirable *Bodas de sangre* que tan dignament ens ha donat a conèixer la companyia Díaz de Artigas.

Rafael Tasis i Marca, «Una figura del teatre americà: Eugene O'Neill», *Mirador*, 249, 9-XI-1933, p. 5²⁸⁶

Si nosaltres no visquéssim gairebé al marge del món teatral estranger, del qual només ens arriben els èxits melodramàtics populars i les obres que poden ésser afusellades –o *adaptades*– impunement, no es comprendria el fet que de l'obra total d'Eugene O'Neill, una de les figures més considerables del teatre modern, només coneguem l'*Anna Christie*, estrenada fa anys al Romea en la versió de Millàs-Raurell. Possiblement el cinema, abans que l'escena, ens farà conèixer d'altres

385

286. De tots els dramaturgs nord-americans, Elmer L. Rice i Eugene O'Neill són els que van cridar més l'atenció a un intel·lectual com Millàs-Raurell, molt interessat per la dramaturgia estrangera d'entreguerres, la qual va donar a conèixer mitjançant la traducció. En el cas d'O'Neill, només va traduir *Anna Christie*, que va ser estrenada per l'empresa de Josep Canals el 1924 en una de les seves vetllades selectes. En els anys trenta, un crític com Rafael Tasis i Marca (1906-1966) va assenyalar que un autor de les característiques d'O'Neill es veia abocat a la marginalitat d'«una mena de teatre experimental». Efectivament, un any i mig després de l'article, el Lyceum Club, que dirigia Artur Carbonell, va presentar en sessió única de teatre de cambra el monòleg *Abans d'esmorzar*. Arran d'haver-li estat concedit el Premi Nobel de Literatura, el nom d'O'Neill va tornar a sonar, Josep Janés va reeditar *Anna Christie*, i l'inefable Ramon Vinyes, tan amatent sempre a les novetats teatrals, en va parlar en un to vindicadori («Eugeni O'Neill, Premi Nobel de Literatura», *Mirador*, 398, 10-XII-1936, p. 2). Finalment, Xavier Benguerel va fer una conferència a la Institució del Teatre en què assenyala que, com altres autors (Pagnol, Shaw), el dramaturg nord-americà era encara un desconegut o poc reconegut a Catalunya: «O'Neill? No he vingut pas a descobrir-lo. Vosaltres que seguïu amatents les inquietuds literàries del teatre, que sou, podríem dir, espiritualment, substància del teatre, teniu l'obligació –com jo mateix– de conèixer-lo a fons, amb tot i que no us podria pas fer retret si, sense ignorar-ne el nom, n'ignoréssiu la producció, car en català, que jo sàpiga, només s'ha publicat l'*Anna Christie* i alguns escadussers articles en revistes i setmanaris parlant lleugerament d'aquest autor» (Xavier Benguerel, «Aspectes de l'obra i la vida d'O'Neill», *Anuari del curs 1936-1937*, Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1938, p. 132).

obres del mestre del teatre nord-americà: hom anuncia, interpretada pel famós autor negre Paul Robeson, la versió cinematogràfica de *The Emperor Jones*, i possiblement algun dia els dirigents a Barcelona de la Metro ens creguin aptes de gaudir *Strange Interlude*, realitzat fa més de dos anys, amb Norma Shearer i Clark Gable, i que és un film el destí del qual –igual que el de *Pluja*, de Somerset Maugham, amb Joan Crawford–, em té tan preocupat com al company Josep Palau.

La personalitat literària d'Eugene O'Neill, situada en l'òlimp dels grans autors dramàtics contemporanis, amb Pirandello, Hauptmann, Bernard Shaw i Molnár, justificaria de sobres, tanmateix, la inclusió d'alguna obra del dramaturg americà entre les estrenes del nostre teatre, que massa sovint ha de recórrer a les traduccions. Per això vaig contestar a una de les preguntes de l'enquesta feta per la secció de teatre de l'Ateneu Polytechnicum, a què al·ludia Joan Cortès i Vidal damunt d'aquestes planes, assenyalant com a obra indicada per a ésser traduïda i representada, precisament *Strange Interlude*. Potser trobaríem entre l'obra total d'O'Neill altres drames més accessibles al gust del públic, àdhuc més fàcils d'interpretació, que el títol indicat, però em va semblar que, pel seu caràcter d'obra innovadora d'una manera teatral, per la seva modernitat i crueltat, que fa pensar en un Ibsen rejuenit i sense discursos ni simbolismes, *Strange Interlude* era una obra destinada a ésser donada a un públic reduït i selecte, en una mena de teatre experimental. Hi han, és clar, *Desire under the elms*, *Marce Millions*, *Lazarus Electra*, a la disposició dels traductors i de les empreses, però és difícil que aquestes gosessin encarar-se amb els deu actes, densos de vida i de pensament, d'aquest *Estrany Intermedi*, que, segons el pensament de l'autor, és un símbol de l'existència humana. Una edició popular ha posat, fa poc temps, a l'abast de tothom, aquesta obra, generadora de polèmiques inacabables i reveladora de la maduresa del talent d'Eugene O'Neill. Si la lectura de les obres de Bernard Shaw, amb la mordacitat brillant i implacable de pròlegs, epílegs i acotacions, fa de vegades l'efecte de supervaloritzar la transcendència de l'argument i dels procediments teatrals, el drama d'O'Neill, en llibre, fa admirar encara més la gosadia de l'autor, en

adoptar el vell i recusat *apart* per a revelar els pensaments més íntims, àdhuc el subconscient dels personatges, en una innovació dels procediments tècnics que ha d'ésser un escull d'allò més perillós per als intèrprets.

La trama de l'obra és aquesta: Nina Leeds, filla d'un professor universitari, viu amb l'obsessió del record del seu promès, Gordon, mort a la guerra heroicament. Aquest sentiment dolorós la indueix a odiar gairebé el seu pare, perquè ell va impedir, en el darrer permís que havia tingut Gordon, que es casessin. «Ell em volia i jo el volia a ell. M'havia de donar a ell, de fer-lo feliç, i ara estaria gràvida d'un petit Gordon, en lloc d'estar-ho només d'un odi», exclama ella. Després d'una escena violenta amb el seu pare i amb Charles Marsden, un amic de la infantesa –escriptor sense ambicions i home tímid–, ella se'n va a fer d'infermera d'invàlids de la guerra. Al segon acte, el pare ha mort i ella torna per veure'l, acompanyada del metge en cap de l'hospital on ella ha treballat –i on la seva obsessió l'ha induït a lliurar-se als soldats invàlids, en una simbolització insatisfactòria d'aquella negació a Gordon que ha amargat la seva vida– i amb Sam Evans, un xicot jove i modest, enamorat fidel i silenciós de Nina i ignorant de la seva vida irregular. Davant del cadàver del seu pare, Marsden i Darrell, el metge, aconsellen a Nina que es casi amb Evans. Això centrarà la vida d'ella i ajudarà a encarrilar la del tímid i indecís Evans. Però Sam –és la seva mare qui ho explica a Nina quan, amb el seu marit, visita en viatge de nuvis la casa pairal–, té un heretatge fatídic: el seu pare i tots els seus avantpassats han mort boigs; no pot tenir fills, per tant. Hi ha una escena amb la qual hom veu les reaccions de Nina enfront del seu marit i el seu neguit per la seva maternitat frustrada, que la fan cercar els braços de Darrell, el metge amic. Les incidències d'aquesta passió clandestina contrasten després amb la plenitud de força de Sam, orgullós i penetrat de la seva paternitat.

Els cinc actes de la segona part mostren nous conflictes: l'odi instintiu del fill envers el seu veritable pare, les revifalles i esmortiments de l'amor de Nina i Darrell, la vida triomfal –lluny tota ombra

de follia i exempt àdhuc de preocupacions–, de Sam Evans, i l'existència marginal de Marsden, fidel amic i enamorat silenciós de Nina, engelosit de tothom i sense mai revelar a ningú els seus sentiments. El desenllaç de l'obra, amb el casament del fill, la mort de Sam i l'acceptació per part de Nina de l'amor sublimat, gairebé paternal, de Marsden, mentre l'amic amant s'allunya de la dona que ha malmès les possibilitats creadores de la seva vida. «Les nostres vides són simplement uns estranys intermedis tenebrosos en la lluminosa exhibició de Déu Pare», conclou Nina.

388

Hom pot endevinar com aquesta obra extensa i audaç, que revela influències de les teories de Freud, però que al mateix temps denota una àmplia preocupació per tots els grans problemes de la vida, reuneix moltes dificultats d'interpretació.

Però, si no aquesta, alguna altra de les obres d'Eugene O'Neill –les dues més recents, *Days without end* i *Ab Wildderness*, encara inèdites, han de produir quan s'estrenin, segons el crític G. Jean Nathan, sensació per la renovació que representaran en l'accent de l'obra total de l'autor d'*Anna Christie*–, ha de dur el nom d'aquest mestre del teatre universal a la nostra escena.

4. TRADICIÓ

Raimon Casellas, «Revista teatral: *La tia Tecleta o una senyora ressentida*», *L'Avenç*, 10, 31-X-1891, p. 309-311²⁸⁷

389

Decididament, el teatre català no troba el Messies que l'ha de redimir.

Quan en Pin i Soler va donar-nos la seva primera producció, casi casi vam creure haver ensopegat amb el dramaturg que ens calia, si no de prou força per produir obres genials –d'aquelles que queden

287. La crítica que Raimon Casellas (1855-1910) va dedicar a *La tia Tecleta* de Josep Pin i Soler s'adiu amb l'actitud de *L'Avenç* de defensar un teatre digne, allunyat dels trucs i fórmules estereotipades heretades del teatre romàntic, i cada vegada més proper al «verisme» que, en el terreny de les arts plàstiques, Casellas definiria al cap de poc temps en el «Credo» dedicat a la nova pintura de Ramon Casas i Santiago Rusiñol (*L'Avenç*, 11, 30-III-1891). Contràriament al que prometien les primeres obres de Pin i Soler –especialment *Sogra i nora* (1890)–, *La tia Tecleta* va decebre al crític, que va retreure al dramaturg la manca d'interès psicològic d'uns caràcters incapços de produir cap mena d'«il·lusió de vida real» en l'espectador. Segons Casellas, el principal problema de Pin i Soler, que a partir d'aleshores deixaria de tenir cap mena d'ascendent sobre la renovació del teatre català reclamada pel Modernisme, és la «facilitat» contra la qual el crític aixecava la bandera del rigor formal de la literatura de Flaubert en una espècie d'«oració» característica de les proclames més estretament vinculades al grup de Santiago Rusiñol.

com arquetipus de la literatura escènica d'un poble—, de prou traça, al menos, per confeccionar la comèdia sèria a la moderna, i de prou discreció per esmenar el mal gust del nostre públic, estragat per lírismes mansos, per incoherències temàtiques i per efectismes pirotècnics de la major part dels nostros autors.

Hem de confessar que, massa optimistes en aquest punt, ens vam deixar enganyar pel bon desig.

Sogra i nora va ser una esperança, *La viudeta*, un dubte, *La tia Tecla*, una decepció.

390

Decepció dolorosa per nosaltros, que, afalagats per les laudables tendències que ens havia semblat veure iniciades en les primeres obres d'en Pin, anàvem predisposats a aplaudir amb tota l'ànima, en primer lloc per expandir l'entusiasme que ens produeix tota obra literària informada pel bon gust i el bon sentit... i, en segon terme, per protestar amb el nostre aplauso contra tot aquest embalum de dramas amb tesi de peu forçat a l'estil echegaraiesc; contra aquest teatre quaresmal de Judes i Magdalenes; contra aquests pastitxos històrics (?) amb *guerreros* de fira, trobadors de pega, nobles casolans, reis *in partibus* i monjos de per riure que s'han apoderat de les nostres taules regionals per declamar-hi els rípiosos parlaments de tant de poema, llegenda i rondalla dramàtica com avui s'estila.

Contra aquest farrigo-farrago, volíem, doncs, protestar, tot aplaudint l'última producció d'en Pin, però encara que amb recança, no vam poguer fer ni l'una cosa ni l'altra. Perquè l'obra que havia de fer-nos batre les mans per l'aplausó i per la protesta és una comèdia —diem comèdia per dar-li un nom— buida de tot, buida de plan, buida d'argument, buida d'acció, buida de situacions i... —lo que és més de plànyer— buida de caràcters.

Tingui's en compte que nosaltros, quan se tracta de dramàtica moderna, sabem prescindir de moltes coses que fins ara se creien essencials, com són trames, nusos, embolics i sorpreses, per lo que respecta a l'acció, i de xistes, sentències i de frases *acerades*, per lo que toca al diàleg... però de lo que no ens podem passar mai és de tipus humans que, fent-nos més o menos il·lusió de la vida real, donguin

interès psicològic a la representació amb el desenrotllo plàstic dels seus caràcters i amb l'exteriorització escènica dels seus estats d'ànima dintre una situació determinada, ja sigui en l'esfera de lo còmic, ja sigui en l'esfera de lo dramàtic.

¿Hi ha res d'això que demanem per considerar-ho imprescindible en la darrera comèdia del senyor Pin? No.

¿Hi ha res d'allò altre (art de composició, preparació de l'efecte, interès de l'acció) que fins de fa poc temps ençà s'havia reputat indispensable? Tampoc.

Doncs, què hi ha en la comèdia del senyor Pin? Poca cosa, casi res.

Si fem excepció de la primera escena del primer acte, típica de ve-res i molt a propòsit per a una exposició natural i ràpida, no queda res més que una successió no de quadros –com s'ha dit– sinó d'apunts fragmentaris que, de tenir més relleu i color del que tenen i d'estar més ben sargits del que estan, podrien arribar a constituir el fondo –mai els primers termes– d'una comedieta de costums.

Quina llàstima que el desenrotllo de la comèdia no ens dongués lo que prometia la primera escena!

Quan va alçar-se el teló sobre aquella sala tan característicament adornada, sobre aquells balcons plens de convidats mirant passar la professó, sobre aquelles dugues manefles que amb les seves xerramenteries, bo i posant-nos en antecedents, semblava que de passada anaven embosçant el caràcter de la protagonista, la veritat, vam creure que assistiríem al pròleg saborós d'una comèdia d'alè i plena de gràcia.

El desengany no va fer-se esperar gaire.

Surt la tia Tecla i amb els seus dits i els seus fets, sempre idèntics i eternament repetits, no concorda per res amb el tipus que les dugues amigues xerraires ens havien fet pressentir. Malament. Arriba un galant jove de l'estranger i després de quatre fogositats amoroses, ens resulta un doctor que no és cuca ni aucell. Més mal. Se'ns presenten per fi dos sastres, pare i fill, caricatures carrinclones que no tenen prou boca per dir xavacaneries i bestieses i... allavors sí que ens va caure l'ànima als peus.

La cosa des d'aquell punt ja no s'aixeca més. Allò va tirant, tirant, monòton fins a la desesperació, pobre fins a la misèria, arrossegant-se pel desert fatigós d'un diàleg esllanguit i deixatat, durant un acte, dos actes, tres actes, fins a caure el teló. M'equivoco. Pocs moments abans d'acabar-se l'obra, com si l'autor volgués premiar aquelles virtuts de paciència i resignació tan exemplarment exercides pel distingit auditori, va tenir a bé regalar-nos una escena final plena de moviment i brillantment escrita, que ens va fer l'efecte d'un menut oasis després d'aquell interminable sorral eixut d'aigua cristal·lina, pelat de verda vegetació.

392

Resum: una escena de pròleg, salada i graciosa, una escena d'epíleg, moguda i feliç, i, entre l'epíleg i el pròleg, dos hores de fastidi inaguantables.

El públic va permanèixer glaçat durant tots tres actes i, encara que benèvol i deferent per l'autor, no va aplaudir un sol instant.

Veritat és que ja ho va fer per tots nosaltros una *claque* desenfundada i sense solta que, a judicar per lo fort que picava de mans, ha d'estar ben retribuïda per l'empresa.

Com sempre hem procurat –amb l'ajuda de Déu– treure totes les conseqüències possibles de l'espectacle d'aquest món, ple d'ensenyances, per a així fer-nos un caudal d'experiències que servesquen a la pròpia edificació i regla de vida..., no poguérem menos –al sortir de l'estreno que venim de ressenyar– que entregar-nos a piadoses meditacions que per creure-les del cas insertarem aquí sota:

Considera, ànima cristiana, que la tan ponderada FACILITAT d'escriure, si bé podia ser útil per les obres de pura imaginació i rica fantasia que antany se feien, no pot servir de molt i fins fa nosa per les d'observació i document viu que enguany s'acostumen.

Jaculatòria. Jo us prometo, senyor, no fer mai gala ni tenir a vanagloria l'escriure amb FACILITAT per haver oït vostra veu quan deia: els fills de la FACILITAT no solen ésser de durada.

Exemples per demà. 1er. Diuen de nostro pare Sant Flaubert, fundador de l'ordre de penitents modernistes, que eren tan grans sa cons-

ciència artística i son fervor per les lletres, que ja es donava per ben content el sant varó si, després d'un dia de treball afanyós, arribava al vespre a tenir unes quantes ratlles per construir amb elles aquell portentós monument literari, pasme de l'univers món i delectació de la nova església militant.

2on. El venerable Alexandre Dumas, germà major de la Confraria d'autors dramàtics, conta d'ell mateix en un de sos edificants opúscols: que abans de donar cap de ses obres a l'escena, les guarda desades mesos i anys dintre els calaixons de l'escriptori.

*Tot sigui per la major honra i glòria de nostres lletres estimades.
Amén.*

Jaume Brossa Roger, «Frederic Soler (a propòsit del poema dramàtic *Jesús*)», *L'Avenç*, 6, 31-III-1893, p. 88 (fragment)²⁸⁸

Frederic Soler és la més definida individualització de la poesia mediocre, accessible a la intel·ligència més tosca. És la més gran mostra de la facilitat incorrecta. Erraran el llur camí intel·lectual els que vagin a cercar a les seves obres exemples de literatura sentida, expressiva, d'emoció en el fons i de bellesa en la forma.

394

En Soler s'ha sortit de la via que li indicaven les seves facultats, les quals amb el temps s'haurien pogut emprar en el cultiu de la comèdia aristofanesca, exhibint, no la *bona sombra* del *clown* de cafetí, sinó el detall còmic, l'aspecte ridícul de la Humanitat, el contrast, la gràcia que es desprèn de saber reunir o anotar els desequilibris que s'observen en la vida quotidiana.

En els seus començaments, en Soler ja va descarrilar-se amb la paròdia, que és el gènere literari més insignificant i passatger. Amb això sí que en Soler va obtenir dignament la representació ideal-literària del poble català. Un poble com el nostre, que tant té arrelat a l'ànima

288. A patir del diagnòstic que havia fet Cortada d'«El teatre a Barcelona», Brossa va aprofitar l'estrena del drama *Jesús* de Frederic Soler per exercir d'«àngel exterminador» de les rèmores del passat cultural immediat i arremetre violentament contra la «literatura xavacana» que consumia la burgesia catalana, la classe que hauria de liderar el procés d'uropeïtzació, modernització i «renacionalització» de la cultura i de la societat catalanes que propugnava el primer Modernisme. Com en el cas de *La tia Teclera*, Brossa adreçava també la seva crítica demolidora contra la «facilitat incorrecta» d'un dramaturg malmès per la seva tendència a la paròdia i, sobretot, per les limitacions d'una ambició literària fonamentalment «mercantil» que es proposava afalagar un públic casolà, menestral i incapaç de convertir-se en la massa crítica que reclamava qualsevol literatura moderna i normal a final del segle XIX. La fina ironia brossiana no es dirigia només contra l'obra de Frederic Soler / Serafí Pitarrà, sinó contra la societat que, sens cap mena de dubte, la feia possible, tal com anuncia la darrera frase de l'article atribuïda al comte de Chamfort.

l'esperit d'imitació, i que en quant pot falsificar una cosa ja ha realitzat el seu ideal, forçosament havia de trobar gust en la ridiculització de tots els somnis del romanticisme tal com ho feia en Soler en les seves gatades i singlots poètics. En tota ànima de català, per més artista que siga, hi ha quelcom de comerciant. En Soler ha resultat un dramaturg a l'engròs. No obstant, ell ha sigut la víctima d'aquella fam de *bromes* de mal gènere *literari* que es va apoderar del públic barceloní en la segona etapa del renaixement autonomista de Catalunya.

La part més sorollosa de l'èxit que en Soler ha tingut en el teatre regional ha influït poderosament en el desenrotll de la literatura xavacana, la qual ha infestat el nostre renaixement.

Per afirmar-me o esmenar les meves idees, repasso mentalment l'extensíssima sèrie que en la dramaturgia d'en Pitarra hi ha de reis, nobles, frares, fills naturals, hèroes de la independència, pubilles, hereus, monjos, bruixes, dides, etc., i en la meua imaginació no s'alça tibat cap caràcter sencer que de la fantasia creadora del poeta hagi eixit amb vida pròpia i consistent. De les literatures en resta, o lo immanent de la humanitat, que és el caràcter individual en quant s'hi junten lo típic i lo genèric, o lo transcendent, que és la bellesa perfecta de la forma. En Soler no té cap d'ambdugues coses. Recordo alguns tipus seus, com la Dida, el Rector de Vallfogona i el Ferrer de Tall, que en mans d'un veritable escriptor haurien vingut al món amb vida immortal; però en les seves han quedat ofegats per una retòrica buida, freda, tapant la falta d'idea i de sensibilitat.

En Pitarra ha sigut el poeta de la menestralia. Ell ha divertit a dugues generacions de botiguers càndids, *ciutadans honrats de Barcelona*, a més de què en totes les poblacions de Catalunya té el mateix ascendent que en Shakespeare a Inglaterra, en Molière a França i en Calderón a Castella. An aquella classe, molt respectable per lo que contribueix a les càrregues de l'Estat i per lo fàcilment que s'entusiasma amb les festes de carrer quan se tracta de fires i de centenaris, no li parreu de la delicadesa sublim de la poesia d'en Verdagner, ni de la sincera passió de la d'en Matheu, ni de la bellesa plàstica de la d'en Mestres, ni de l'energia viril de la d'en Guimerà.

L'èxit fenomenal d'en Soler sols me l'explico recordant la frase del meu amic Chamfort, espiritual moralista del segle XVIII: «Lo que fa l'èxit d'alguns escriptors és la relació que hi ha entre la llur mediocritat d'idees i la del vulgo».

Santiago Rusiñol, «En honor de Frederic Soler»,
a Ramon Planes, *El Modernisme a Sitges*,
Barcelona: Selecta, 1969, p. 203-207²⁸⁹

La festa d'avui no és una festa, és més bé una oració d'uns quants devots de l'art, d'uns quants entusiastes que venim a portar una corona a en Frederic Soler, a l'artista que ha mort omplint de dol la pàtria.

Ella és senzilla, però collida en el més íntim del record; collida al camp del més fondo agraïment, i collida a Catalunya. És collida en el record, perquè l'art d'en Soler és d'aquells que ens segueixen des del bressol; és d'aquells que des de nois ens han omplert el cor de poesia, han fet somniar a la joventut, ens ha ajudat a estimar, ens ha obert horitzons de coses sanes, de coses d'art, de coses mig entrevistes; ens ha portat pels camins de nostres serres, ens ha obert les masies del passat i ens ha contat ses tradicions i rondalles; ens ha fet olorar el perfum de nostra terra, l'olor aspra de la plana, el tebi salabor del mar i el nevat oreig de la muntanya; és collida en el camp del més

397

289. El radicalisme del discurs ideològic i estètic del Modernisme quedà sensiblement rebaixat amb la desaparició de *L'Avenç* el setembre de 1893. Ho demostra el lideratge del moviment per part de Santiago Rusiñol a partir de 1894 i la consolidació del mite de Sitges construït sobre les «festes modernistes» (1892-1899) en estreta relació amb el model de l'artista modern com a sacerdot de l'art que Rusiñol encarnava. La mort de Frederic Soler l'any 1895 i l'homenatge que aquest sector del Modernisme li dedica a Sitges mostren un canvi qualitatiu en la recepció de la figura i de l'obra del dramaturg vuitcentista, assumit com l'autor que hauria posat «els fonaments» i hauria estat «l'arquitecte» del teatre català vuitcentista, que el Modernisme vol convertir ara en una institució culta i al dia, reflex de l'evolució de la moderna societat catalana. Després de la desaparició de *L'Avenç* i la dissolució del grup modernista, el discurs més visible del Modernisme, representat per Rusiñol, atenuà substancialment els pressupòsits rupturistes. Des de la perspectiva del catalanisme on es diluirà el moviment modernista, convenia captar i, per tant, emmotllar-se a aquell públic i a aquella tradició teatral de què Brossa havia abominat. Pel que fa a la datació exacta de l'homenatge, vegeu Pe-i-erre, «En honor de Federico Soler», *La Voz de Sitges*, 82, 21-VII-1895, p. 2.

fondo agraïment, perquè agraït ha de ser el poble al poeta, a l'home que li aparta les espines de la vida, que el convida a beure en la copa de la bellesa, que el porta pels camins de l'ideal guiant-lo amb el timó del talent, que l'ajuda a volar i li distreu la mirada de tantes i tantes misèries com plouen sobre la terra, de tantes crueltats que ens espïen a tot arreu, de tants mals que ens esperen acurrucats en el misteri de l'ombra; és per últim collida a Catalunya, perquè l'art d'en Soler és nascut a Catalunya, a Catalunya criat i aquí arrelat com flor d'esperit del poble.

398

Recordeu un moment les seves obres, i sempre per fondo hi veureu els paisatges de la terra. Hi veureu l'ampla masia, vorejada de palls, amb l'era a prop i al lluny la frondosa salzereda; hi veureu la negrosa cuina amb fumejanta llar ardenta de records com altar de sagrades tradicions; la capelleta a un costat amb el fanal de la fe, la tassa sobre la taula i les eines del pagès brunyides i esmolades per la suor del treball; hi veureu la barretina a tots els caps com camp florit de roselles, com cridòria de colors, com símbol del nostre poble; hi veureu la rectoria, l'estudi, l'ermita, el molí, la iglésia i el cementiri; i en tot hi recordareu les coses de casa nostra, les coses que ens han vist néixer, que ens han fet gosar i patir, que enyorem quan en som lluny i que estimem com relíquies.

Això hi veureu, i sempre hi veureu Catalunya, sempre en ses obres sentireu el nostre poble que parla, amb ses virtuts i defectes, amb sos amors i entusiasmes, amb ses rialles i tristeses; veureu passar per les taules tots els homes de nostra gloriosa història; sentireu el crit de la independència dirigit contra Felip, o fent rodolar les àguiles per les cingleres del Bruc; sentireu les rondalles criades a la fosca de les nostres tradicions; els quèntos de nostres avis explicats a la vora de de l'escó en to d'hermosa llegenda; hi veureu els tipus de la vella Catalunya, el fadrí de gairosa barretina, el pagès vestit de vellut i d'honradesa, l'obrer del camp i del taller plenes les mans de durícies i el cervell d'idees nobles; la noia de la muntanya, morena del sol de la serra, forta i flexible com esblaimada palmera, encesa d'ulls i modesta de paraula, amorosa i severa, i estimant amb la constància de l'heu-

ra; hi veureu la pubilla, el fadrister, el jaio, i la mainada del poble, i en cada casa us semblarà que hi trobeu una antiga coneixença, un cor per poder estimar en cada figura, i una mà per poguer estrènyer.

I és que en Soler sempre feia art copiant el que el voltava, i, com que eren gent de casa, li sortien coses nobles, i això tenim d'agrair-li. Tenim d'agrair-li d'haver-nos fet estimar les figures de nostra gloriosa història, d'haver-les ressuscitades, d'haver-les enaltides i d'haver-les presentades als ulls nostres amb el cos de la veritat i l'aurèola de la santa poesia; tenim d'agrair-li les rialles i les llàgrimes, que ses obres ens feren esclatar brotades d'emocions rebudes; tenim d'agrair-li son gran amor a la glòria, aquí on el tant per cent corca i rosega tants homes desgraciats, de mesquines ambicions, i que la glòria, la busqués, no en les cíniques i pobres i miserables baixeses de la hipòcrita política, no en els honors de quincalla, sinó en les altes regions de la bellesa més pura, batallant a cops de geni i no a la fosca de la intriga, batallant dia i nit amb la febre del que vol portar al món una gran obra, un part gloriós que donés nom al seu poble.

399

Aquest sigué la creació del teatre català. Per ell treballà una vida, sense dar-se ni una estona de repòs, per ell visqué com l'abella d'una idea, per ell morí, en plena empenta de somnis. Ell posà la primera pedra d'aquell temple, pedra labrada amb gòtiques escultures, severa porta de casa pairal i noble, on el poble català hi pogués entrar de frente.

Entrem-hi, doncs, i descobrim-nos. El teatre català és el casal de casa nostra. Dintre podran canviar-se les escenes, canviaran les decoracions, baixant al fosso o pujant a les bambalines, es farà puesto a les naixentes escoles, l'art florirà a cada nova primavera, altra saba vindrà a donar-hi nova vida, i en el gran edifici s'hi afegiran brodades i cresteries i relleus de filigrana, però ell, el gran Soler, haurà posat els fonaments i haurà sigut l'arquitecte.

Josep Piula [Josep Pous i Pagès], «El teatro actual. III. Teatro català. II», *Catalunya Artística*, 107, 3-VII-1902, p. 426-427²⁹⁰

Sogra i nora, fou la primera obra que en Pin i Soler va portar a les taules, i amb ella s'inicià la renovació del nostre Teatro, més ben dit, la creació, del verdader Teatro Català.

I cosa estranya: aixís com en les obres anteriors, segons hem dit en altre article, l'ànima no era catalana, amb tot i ser-ho els incidents exteriors, en aquesta, en què apareix per primera vegada l'esperit català en la seva essència, el ropatge que la revesteix té marcada influència francesa.

Sembla com si el nostre Teatro, per deslliurar-se de la influència castellana que havia desnaturalisat el seu caràcter, i no sentint-se amb prou forces per a caminar, ferm i sense ajuda, pel seu camí propi,

290. Amb aquest pseudònim, Josep Pous i Pagès (1873-1952) va començar a col·laborar com a crític de teatre al setmanari *Catalunya Artística* (1900-1905) dirigit per Joaquim Ayné i Rabell. Per al jove Pous, aquesta va ser una de les seves primeres feines com a periodista a Barcelona, abans d'integrar-se en el projecte politicocultural del catalanisme d'esquerres i republicà creat entorn d'*El Poble Català* (1904-1917). Pous exercí a *Catalunya Artística* de crític militant i defensà el model d'Iglésias per damunt de qualsevol altra proposta renovadora del teatre català en el tombant de segle. L'autor de *Largolla* representava per al crític –que, no ho oblidem, també escrigué teatre– la síntesi perfecta entre localisme i cosmopolitisme, entre tradició i modernitat, que era el màxim que el catalanisme vitalista i regeneracionista acceptava assumir de les propostes del primer Modernisme. Així, en aquest article, que forma part d'una sèrie dedicada monogràficament a la situació del teatre català, Pous prioritzava allò que és local enfront de les nocives influències «forasteres» que podien haver malmès una obra com *Sogra i nora* de Pin i Soler, encara que no deixés de considerar-la positivament com un primer assaig per establir el modern teatre català. Del teatre d'Ignasi Iglésias valorava, en canvi, la superació de l'ibsenisme a què responien programàticament les seves primeres obres i la capacitat d'adequar-lo als interessos de la moderna societat catalana que, segons Pous, era representada pel catalanisme per damunt dels pressupòsits del Modernisme.

busqués en altri el coratge que no sentia en ell mateix, emmanllevant al veí d'enllà del Pirineu, la túnica per a cobrir les seves carns, joves i plenes de bullenta saba, però massa tendres encara, per a suportar el contacte dels elements exteriors.

Siga com vulga, *Sogra i nora* és la primera temptativa per establir el modern Teatro Català, amb caràcter propi, trencant els motllos forasters, en què l'havien obligat a buidar-se fins allavores. A aquesta obra, seguiren, si mal no recordem, *La viudeta*, *La tia Teclata* i la d'espectacle *La Sirena*, i en elles segueix el mateix camí, iniciat amb *Sogra i nora*.

Cert que, com tota temptativa, tenia la d'en Pin i Soler els seus defectes, essent el principal d'ells, la marcada influència francesa que en la manera de concebir i desenrotllar l'acció, s'hi notava. Però cal tenir en compte, que no s'arriba a la perfecció d'un salt, sinó per mil·loraments successius: lo més difícil és el primer pas i en Pin i Soler va donar-lo. És una justícia que se li deu, i que molts s'obliden de fer-li. Per això, nosaltres, que li sentim grat de la seva bona obra, tenim un gust especial en fer-ho constar en aquestes senzilles apuntacions.

La temptativa va fracassar, més que pels seus propis defectes, per les seves qualitats, que desdeien del gust del públic d'aquella època viciat pels autors de *plantilla*, que li donava obres fetes a mida, amb regla i compàs, i en Pin i Soler va retirar-se, avorrit i fastiguejat del teatro. Però la llavor era ja en terra i un dia o altre havia de grillar.

I no trigà gaire a treure els primers grífols. Poc després d'haver abandonat les taules el poc sortós autor de *Sogra i nora*, aparegué en elles l'Iglésias i amb ell el veritable i definitiu Teatro Català.

En ell, ja no s'hi noten aquelles influències forasteres, que en el fondo, o en la forma, l'havien desnaturalisat fins allavores. Cert que adopta les tendències de l'Art modern, iniciades lluny de nostra terra; però és modificant-les, per adaptar-les a la manera d'esser i de sentir nostre.

L'Iglésias s'assimila lo essencial de l'ànima moderna, sense que es desnaturalisi per això son esperit català. El seu temperament artístic de lluitador, reacciona victoriosament contra les teories estètiques

que voldrien imposar-se-li –i que altres menos forts o amb menos personalitat, s'han deixat imposar, important-les a dintre casa com el *summum* de l'Art–, no acceptant d'elles més que lo que resulta harmònic amb el nostre caràcter, i rebutjant-ne tot allò que podria contradir-lo o desnaturalisar-lo.

Amb una intuïció extraordinària, l'Iglésias ha presentit l'ànima catalana amb tota la seva integritat, amb els seus dos elements contradictoris; l'element heroic, i el casolà –que podríem dir-ne–, element conservador, positivista per excel·lència; i tal com en la seva visió de poeta l'ha endevinada, l'ha feta reflexar en les seves obres.

402

He dit intuïció perquè, per més que volgués, l'obra de l'Iglésias no la sabria veure *premeditada*. La crec efecte d'un sentiment espontani: és com és, i no pot esser d'altra manera perquè aixís és el poeta. L'Iglésias sent i viu les seves obres i a l'escriure-les, no fa més que exteriorisar la seva mateixa vida interior, producte de les impressions que rep, del poble que treballa i pensa al seu voltant, i per això tenen aquest esclat de vida catalana; no sols en els detalls accidentals, sinó en la seva essència, en lo que de més enlairat té la nostra vida i l'enllaça amb la vida universal.

«Siguem del nostre temps i del nostre poble –diu l'Unamuno–; que com més ne siguem, més serem de tots els temps i de tots els pobles».

L'aparició de l'Iglésias en el Teatro Català, me fa l'efecte d'un d'aquells fets fatals, d'evolució progressiva. En la primera època del nostre Renaixement, els seus iniciadors, no pogueren deslliurar-se de les influències estrangeres que havien pesat sobre nosaltres per espai de tant temps, plegant el nostre esperit sota la seva feixuga pesantor, de manera contrària a la direcció natural. Per això no sapigueren, amb tot i l'odi que aquella influència els hi inspirava, despendre's d'ella en absolut, perquè, mal que no en tinguessin consciència, s'havia tant identificat amb ells, que formava part de llur naturalesa.

Però la generació vinenta, persistint en la direcció començada pels seus antecessors i aprofitant llurs esforços, ha pogut arribar, a lo que aquells no havien fet més que entreveure: al deslliurament abso-

lut de l'ànima catalana, afirmant-la en totes les manifestacions de la vida. Això fa que hagin lograt donar al Teatro Català el seu caràcter propi i l'Iglésias no ha fet més que encarnar, en aquest aspecte, lo que estava en la consciència de la massa.

Avui el Teatro Català existeix amb vida pròpia; és lo que té d'esser; respon a l'esperit del nostre poble. Al costat de l'Iglésias s'hi afileren el joves, en Torrendell i altres que van sortint i sortiran i que avui treballen en l'ombra, desconeguts del públic, fins a qui no els deixa arribar la rutina, empatriarcada en el nostres escenaris. Però l'Art veritable i sincer, triomfarà per honra i glòria de nostre Teatro, escombrant les convencions i mentides que fins avui li han donat vida migrada i raquítica, en contradicció amb el caràcter de la nostra terra. No és que reneguem dels vells. ¿Com ne podem renegar, si aprofitem, avui, els benefets de les seves lluites? Ells varen fer la seva feina; que ens deixin fer la nostra. Som forts i joves i volem lluitar. Lo qui ja ha complert la seva obra, ha de fer lloc als que vénen amb noves energies per a continuar-la.

La Glòria als vells i als morts: la Vida als joves i vius.

Escrites aquestes ratlles rebo el nou drama d'en Torrendell *Els dos esperits*, publicat a Palma, sense haver-se representat en cap teatro. Ne parlarem la setmana entrant.

Raimon Casellas, «En Pitarra es mullarà»,
La Veu de Catalunya, 24-XII-1906²⁹¹

Mai més, mai més s'ha tornat a veure a Barcelona una compenetració tan íntima entre un autor teatral i el públic gros, com en els primers temps del Teatre Català, que és igual que dir: els primers temps d'en Pitarra. Les gràcies bon xic xarones del popular escriptor feien esclafir la bonatxassa ciutat en pes. I les dites grotesques que a cada punt posava en boca de certs personatges còmics s'encomanava de llavi en llavi, com una passió de riure que no es podia aguantar.

404

-;Aixís callo! –deia, per exemple, el Gravat de *L'Esquella de la Torratxa*. I l'endemà, pel passeig de Gràcia, per la Rambla o per Muralla de Mar, no hauríeu sentit res més: –;Aixís callo!; Oh! ;Aixís callo! –La bona menestralia de Barcelona repetia a l'unísson l'estribillo

291. En l'article que antologuem, Casellas intentava integrar una efemèride d'entrada poc noucentista, com és ara l'homenatge a Pitarra (la inauguració del monument al Pla de les Comèdies, per a Casellas), en la tradició literària i teatral catalana d'acord amb l'estratègia de sumar efectius que caracteritzava el catalanisme de la Lliga Regionalista. Soler representava una de les tendències més controvertides de la modernitat cultural a Catalunya: el «català que ara es parla» i la literatura plebea i popular que, d'altra banda, eren indissociables d'unes tradicions polítiques –el liberalisme, el republicanisme i el federalisme– que el projecte catalanista uniformador de la Lliga Regionalista s'havia proposat superar integrant-les i, per tant, desactivant-les definitivament. Per això, els mèrits que justificaven, segons Casellas, el monument a Pitarra tenien ben poc a veure amb la literatura i sí, en canvi, amb la sociologia. Com va també exposar en el seu moment Jaume Brossa a *L'Avenç* (Brossa 1893), Casellas qualificava de deplorables l'ús de la paròdia i el peculiar humor de les «gatades» pitarresques tant com el «ruralisme pintoresc» o la «sociologia urbana» que Soler va assajar a partir de *Les joies de la Roser*. La seva importància, en cap cas qüestionada, queia en l'obra de catalanització i preparació del camí «dels autors dramàtics, dels oradors i dels conferencians futurs», que havien de sorgir de l'acció culturalitzadora noucentista sobre uns sectors de la societat catalana que es reflectien en el mirall del públic del Teatre Romea.

que la nit abans havia llençat, al Tívoli o a l'Odeon, aquell gat d'en Roca, *el Parajito*.

I quan no era l'*¡Aixís callo!* del Gravat, era el *¡Primer és el partit que tot!* de l'Alcalde, o el *¡Jo hi era!* del Fanaler de *La festa del barri*, o un estirabot per l'estil de qualsevol altre personatge. Per poc que vingués a tomb, o encara que no hi vingués, el bon barceloní hi trobava gust en amanir la conversa amb els acudits taujans d'aquell teatre sortit de nou, que li retreia costums seves i s'explicava en el seu mateix llenguatge. Llevat de quatre acadèmics i de quatre poetes floralers que feien mala cara al divertit autor per unes tendències populatxeres que ells calificaven de literària profanació, se pot dir que tot Barcelona havia après de cor les cantarelles pitarresques. I la fatlera de repetir-les en la vida quotidiana s'havia fet tan general, que el mateix poeta còmic va acabar per mofar-se'n en *Les Modes*, una comèdia d'en Sardou adaptada a l'escena catalana. Me recordo que hi sortia una senyoreta, Sara, filla d'una casa rica, que eternament intercalava en el diàleg les ditxoses frases butzinaires, encastades aleshores a l'orella dels barcelonins com una mosca vironera: *—No fa guerrero. ¡Aixís callo! ¡Jo hi era! ¡És que ho fan veure!*

Més que altra cosa, aquelles dites eren una broma familiar, una gatzara entre veïns... I allò va estilar-se per molt temps, va estilar-se mentres va durar la tongada d'identificació entre un poble grandassàs, encara massa groller per a la moderna vida ciutadana, i un escriptor improvisat, poeta de botiga en un barri antic de Barcelona, que tantost deixava estar les eines del seu ofici de rellotger com reprenia la ploma per a rimar els *Singlots Poètics*. Si lo miloca de la cita i la desproporció de la comparança no em fessin por, diria que com a Menandre, com a Plaute, com a Molière, al nostre autor li havia tocat veure la llum del dia en un barri modest entre els d'aquella ciutat en formació, que més endavant hauria de caricaturisar per a divertir-la. Era carn de poble, en Serafí Pitarra, carn de poble barceloní, i si no va tenir la força d'aquells grans còmics per a arribar amb la sàtira fins a l'ànima universal des de l'ànima del seu món contemporani, ningú li negarà que, mancat i tot d'antecedents, va saber esbossar anècdotes

pintoresques i eixerides exterioritats de la societat rudimentària en què vivia, i, sobretot, sobretot, ningú li negarà que, parlant un llenguatge mai sentit dalt de l'escena, ell se va fer escoltar de la multitud, tot cercant-li les pessigolles per a fer-la riure.

¿I que us penseu que n'ha tingut poca, de transcendència artística i social, des d'Aristòfani fins avui, això de fer esclatar les rialles entre un públic? Doncs ara considereu la importància que la vis còmica tindria a l'època bromista de què parlo, en què el gran elogi que es podia fer d'un home era dir-li ¡és un *tranquil!*

Riure i fer riure va ésser la ideal aspiració d'una gran part del món barceloní durant els set o vuit anys que van transcórrer desde l'acabament de la guerra d'Àfrica fins a principis de la Revolució. La gran bromassa del Segon Imperi, encara que un bon tros atenuada i corretgida, o convenientment *arreglada al català* com si diguéssim, també va arribar a fer-se sentir en aquesta ciutat nostra, que cabalment sospirava, en aquells instants, per divertir-se i per treure's de sobre els hàbits patriarcals i arraconar les costums casolanes d'altres dies. Excusat és dir que el teatre va ésser, com sempre, el gran transmissor de novetats; però amb la diferència de que així com últimament les novetats transmeses més aviat han sigut serioses i a voltes tristes, allavors van ésser alegroies i quasi, quasi bullangueres. Quant menys, aquest efecte de bullícia i rebombori és el que va experimentar amb aquell teatre el públic de Barcelona, si havem de judicar per les rialles que hi feia, bon xic grasses i una mica subversives.

Les Buffes de Paris acabaven de donar als *Bufos madrileños* la pauta d'un art escènic que avui, després d'haver passat per les abominacions del *género ínfimo*, fa l'efecte d'ignoscent, però que aleshores tenia molts aires de despreocupat, en lo moral i en lo polític. I és clar, bona part de la generació barcelonina d'aquell temps va rebre amb palmes els disbarats literaris dels *Bufos madrileños*, i potser més que els disbarats literaris, probablement no ben compresos, el fàcilment comprensible seguici de suggestives suripantes i la consegüent musiqueta ajogassada d'Offenbach. Tot van ésser aplaudiments i aclamacions per aquells *Bufos* que ens duïen a Barcelona reflexes, encar

que dèbils, de la flamarada *boulevardière*, com tot va ésser simpatia i encoratjament pels artistes i bons vivants de la terra, els Planas i els Soler i Rovirosa, els Carreras i els Prisan, que tornaven de París portant-nos el còdic novíssim del bon humor, junt amb la darrera fórmula pera inaugurar Tallers Ambut i organitzar balls de la Paloma. El programa social marcava broma, broma i... *despreocupació*.

I com que el nostre modern teatre se va escaure a néixer baix aquella constel·lació de gresca a desdir, en Pitarra, pare de la criatura, va donar, des de les primitives taules catalanes, les funcions bromistes que volia el públic saragater, desitjós, com un noi de la primera volada, de passar per calavera. I, segons exigia el regustet progressista d'aquell moment històric, per a riure era precis esmicolar alguna cosa... tal com fan els xicots-Tenorios dels barris baixos, que no creuen en la disbauxa pròpia fins que han trencat la vaixella. Per a riure amb una obra, calia destruir-ne una altra, posant-la en caricatura. Perxò va ésser la Paròdia, la baixa i odiosa Paròdia, tan justament enterrada en l'actualitat, el genre literari preferit en aquella època de barroera ironia.

I no es pensi pas que sia cosa fàcil crear tot un teatre de paròdies quan, ni el públic que ha d'aplaudir-lo, ni l'autor que ha d'inventar-lo, posseeixen per al cas un bagatge prou rublert d'història i literatura. Perquè, per a trobar gust a una paròdia, lo primer que es necessita és conèixer el fet parodiat. I aleshores, entre nosaltres, deuriem ésser ben escassos els qui entenien de semblants coses. I aixís és com jo m'explico que en Pitarra, per a les seves imitacions burlesques, s'hagués d'aconcentrar amb minses, ben minses concepcions. El cas dels *Bouffes* de París és tot un altre. Dirigint-se com se dirigien a un auditori de major cultura, varen poder, en llurs produccions, fer broma de coses grosses: de l'Olimpe clàssic i les institucions mitgevals, dels poemes homèrics i les Corts Germàniques. Però el públic nostre, d'això en devia estar poc enterat... I per altre cantó, el Pitarra de la primera època tampoc ne deuria saber gran cosa de qui eren la Bella Helena del mitu grec, les Grans Duquesses tudesques i en *Barbe Bleue* del conte de Perrault... Perxò, el popular poeta, si volia fer

teatre comprensible per a la massa, no va tenir més remei que parodiar els pobres drames del modern romanticisme espanyol, que era lo que coneixia el poble barceloní per veure-ho a diari representat en nostres taules pels Valero i els Ossorio.

La Campana de la Almudaina, d'en Palou, inspirava la gatada graciosíssima de *L'Esquella de la Torratxa*; *La Vaquera de la Finojosa*, de l'Eguilaz, se convertia en salada *Vaquera de la piga rossa*; *El Trovador*, d'en García Gutiérrez, era el gitanesc *Cantador*, i la *¡Flor de un día!*, d'en Camprodon, se transformava sempre per art d'en Pitarra, en *¡Ous del día!*. Tot van ésser comèdies parodiades en la Barcelona d'aquella època. ¡Una dèria, una mania! Fins Mossèn Castells, el bondadós i pacífic catedràtic de Retòrica i Poètica del Seminari Conciliar, un dia ens va sortir amb una *Teia del pinxo* que era paròdia del *Puñal del Godo*. ¿Voleu exemple més expressiu?

408

Com que en aquells dies precursors de la Revolució –o del Cop, com allavors se deia– imperava en l'esperit públic un accentuat vulgarisme que volia passar per sentiment democràtic conscientment o inconscientment, tothom s'hi trobava com el peix a l'aigua, amb aquelles representacions de baixa mà a on hi sortien taverners i castanyeres, homes del terròs i menestrals, alcaldes de barri i genteta de botiga, municipals i serenos que, si molt convé, en l'obra original eren cavallers i dames o patges i trobadors. Lo que és en Pitarra, s'ha de reconèixer: hi va fer prodigis d'entremaliadura en aquesta mena de metempsicosis. Tota la sal granada i tot el pebre aterrossat de què era capaç el seu enginy xaronesc, tot, tot ho va abocar a grapats en aquelles famoses *Gatades*, en aquells celebrats *Singlots*, models d'un genre... detestable, si voleu, però models insuperables i ¡val a dir-ho! Cent cops més interessants, més vius, més frescals i més sucosos que les tristetes obres parodiades.

Jo trobo molt natural que la gent que adelerada acudia a les funcions de la Societat La Gata, s'hi esqueixés de riure amb la presentació d'uns tipus casolans que, si ja eren prou còmics de per si, més còmics esdevenen encara, amb llur doble personalitat, per la discordància caricaturesca que feien amb el personatge més o menys noble, més

o menys heroic que parodiaven. Penseu, només per un instant, amb l'Alcalde de *L'Esquella*. ¿No havia d'ésser, per a aquell públic, sumament distret contemplar per primer cop dalt de les taules un batlle com el de Collbatò, gran cacic i electorer, que vol fer guanyar les eleccions al candidat oficial, don Pau Guiteras, encara que hagi de dar – una unça per cada vot? Doncs ara feu-me el favor de dir si havia de pujar de grau la força còmica del tipus quan se considerava que sota el gambeto de l'Alcalde-cacic s'hi amagava i fonia l'altra personalitat cavalleresca que posava en caricatura: el noble Gilabert de Centelles, estraftet graciosament en tots els conflictes polítics i tràgiques intimitats que passa aquell heroic governador de *La Campana de la Almudaina*. Perquè... a n'aquest repertori de figures tragicòmiques, heveu d'afegir-hi, per a tenir concepte de lo que és una *Gatada*, una acció anecdòtica popular, paral·lela a la del drama escarnit, i aquesta acció, encara heveu de guarnir-la amb amaniment d'estirabots i ocurrencies i decorar-la amb una versificació fàcil i eixeridoia, escrita en un llenguatge barceloní que, si no tenia res de clàssic, tenia molt de viu i pintoresc.

¡No se n'hi han fet pas pocs ni gaires de càrrecs al nostre autor per haver posat en boca dels seus personatges aquell llenguatge avariament de l'època, «el català que ara's parla», com deia el mateix Pitarra amb tota la intenció! Però jo voldria que em diguéssiu quina llengua havia d'estilar que fos bona d'entendre per uns espectadors de vocabulari mig castellanisat, i fos pròpia per a ser parlada per uns héroes de veïnat i botigueta. ¿Volien que fos la parla del teatre pitarresc, aquella que escrivien els poetes de Jocs Florals, no gens castissa per no haver sigut encara estudiada en el text antic, i al mateix temps artificiosa, morta, per no haver sigut inspirada en el llenguatge de la vida? De cap manera. Mal per mal, valia més una paraula literària, però viva i que s'entengués, que no pas una d'artificial i que a voltes no es comprenia. Per a començar a parlar en català a les multituds, l'únic lèxic possible era el lèxic del carrer.

Però, aixís i tot, un s'explica que una musa despreocupada com aquella, que en tal llenguatge es produïa i tan d'estar per casa es pre-

sentava, aixequés protestes d'indignació en acadèmies i altres medis literaris. Certs escriptors *serios* que es creien tenir un privilegi exclusiu per a fer renèixer les lletres catalanes, no van poder per menys que censurar amb acritud el mal exemple donat pel poeta còmic. Hi va haver crítiques, paraulades i fins insults. En el discurs dels Jocs Florals de 1865, l'Anton Bofarull se queixava amb acrimonia del «domini que ha anat prenent a Barcelona cert gènere (!) de literatura joglaresca, i la disposició que manifesta una part del públic a aplaudir al que el fa riure de qualsevol manera que sia». I en Francesc Pelai i Briz escrivia que en Serafí Pitarra era un «d'aquells menguats (!) d'esperit que, no podent servir per altra cosa, embruten paper per fer riure a les criades...». Era gelosia ¡bé es veu prou! lo que feia parlar als criticaïres, a l'observar que la gent, d'ells no en feia prou cas perquè no els comprenia, i en canvi aplaudia amb tota l'ànima al poeta joglaresc...

Mes s'ha de dir que si els escriptors *serios* no es mossegaven la llengua per criticar, tampoc se la va mossegar en Pitarra per defensar-se. Perquè no solament va sostenir nostre autor la moralitat de les *Gatades*, sinó que, encarant-se amb els detractors, els va autorisar públicament per a que li cridessin: «poeta de ventalls i redolins, escriptor atrotinat i tot lo que poguessin dir pera esbravar-se...».

¿Oï que, després de tal rèplica, semblava que lo que faria el poeta seria persistir més que mai en el camí de broma que havia emprès? Doncs, res d'això. Sia efecte de les crítiques, sia a causa de les fortes corrents romàntiques que en bloc s'enduien nostre Renaixement, lo cert és que el popular dramaturg va fer un quart de conversió, inaugurant amb *Les joies de la Roser* la segona etapa del seu teatre. Així com durant la dècada dels anys 60 als 70 ens havia donat *Gatades* i *Singlots*, en la dècada del 70 al 80 ens va sortir amb les *machines* dramàtiques. Va ésser la tongada de *La rosa blanca*, *Les eures del mas*, *El Rector de Vallfogona*, *La dida*, *Lo ferrer de tall...* espècie de grans quadros de costums rurals, algun cop voltats de cert ambient històric i empeltats molt sovint de melodrama.

Tant o més que amb un teatre passional i costumista, moltes d'aquelles obres, per la presentació, situacions, recitals i cops d'efec-

te, tenen certa semblança amb les funcions que, en llenguatge d'empresa, s'anomenen *espectacles*, i fins en determinats moments la dramàtúrgia pitarresca d'aquella època pren aires d'òpera... parlada. Hi ha diàlegs d'amor que, no sé per què, porten a la memòria *duettos* de tenor i *prima donna* [...]. Hi ha parlaments que semblen *arietas*, fins al punt de que, quan s'aplaudien massa, se tornaven a cantar, dic, a recitar, com aquella famosa de *Lo ferrer de tall*: [...]. Hi ha relacions que tenen aspectes de *racconto*; i confidències planyívoles de l'esperit que, per portar aparellada certa musiqueta, son cantàbils com *romanzas*: [...]. Hi ha, ademés, darreres escenes d'acte que, per contar-hi cada actor el seu estat d'ànim respectiu, dins la situació comú, fan l'efecte de veritables concertants...

411

¡És clar! Al públic de Romea li queia la bava gaudint les pampal·lugues d'aquell lirisme floralesc que, com vidre volador, espurnava tot el diàleg; al sentir-ho, tothom rompia a aplaudir i allavors el poeta aspirava l'incens del seu triomf. En aquella tongada en Soler va tocar el punt màxim de l'aura popular. El seu nom acaparava les parets de Barcelona, era imprès en els cartells teatrals, ara inscrit al carbó per mà del poble. Va ésser un rei de la Rambla, dels que han durat més temps. –¡Mira en Pitarra! ¡En Serafí Pitarra!– se deien els uns als altres, els transeünts, senyalant un senyor de mitja edat, no gaire alt de talla, de testa un xic voluminosa, ulls tèrbols i luchana [sic] pebre i sal. Eternament habillat amb un paltó deslluït i amb barret de copa gens flamant, aquell home que tan alta idea tenia de la propia vàlua, passava mig d'esquitllentes, com amb ganes de defugir la pública expectació. I lo més singular era que igual actitud de modèstia observava cada nit, quan a cada punt sortia a les taules de Romea a rebre els aplausos d'aquella gernació que tenia boja d'entusiasme.

Fàcil en les tirades de versos, abundant en fraseologia, amic de metres i cadències retumbants, en Pitarra sabia com ningú afalagar l'aurella de l'auditori. Traçut, ademés, en el joc de bastidors, hàbil en recursos escènics, fecondíssim d'inventives i truques, aconseguia hipnotisar els sentits amb procediments efectistes que abrillantaven les situacions. Perxò s'hi mirava tant amb aquells finals d'acte de

certs drames, que a voltes eren veritables quadros apoteòsics. Uns cops, com en *La Creu de la Masia*, el final era decorat amb raigs de lluna i tocs llunyans de campana; altres cops, com en *El ferrer de tall*, l'escena es cobria amb les espurnes de foc que feia el ferro roent a l'ésser mallat sobre l'enclusa. I com que aquell apoteosis era la impressió darrera que de l'acte se'n duïa l'espectador, el dramaturg atribuïa a l'aparat de les últimes escenes grandíssima importància... Tanta importància que, segons se deïa, regalava cent duros a qui suggerís la idea d'un bon final.

412

Adular el públic, enlluernar-lo, fos amb pirotècnies de versificacions cantàbils, fos amb pirotècnies de bengales i coets, va ésser la finalitat suprema del nostre autor. En qüestió de teatre, art infantívol per a multituds, ja se sap que moltes vegades qui mana és l'espectador. Però Shakespeare diu que tenia dos finals distints per a alguns drames: un amb força matances i carnisseries, per a les funcions plebeïes, i un altre menys truculent, per a les funcions aristocràtiques. Amb tot i això, no és probable que mai s'hagi pogut dir amb més motiu, com en els temps d'en Pitarra, que el públic era l'amo i el poeta el servidor. Si a l'auditori li desagradava algun passatge culminant de l'obra, només li calia manifestar la seva desaprovació, perquè l'autor li canviés de seguida. Amb el Sí de l'aplauso i amb el No del sisseig, acabava per constituir-se una mena de plebiscit. D'aquí venia algun cop que el desenllaç que es donava el segon vespre de la representació era enterament distint del de la nit de l'estrena. Com en una assemblea deliberant, l'espectador imposava el criteri artístic amb el seu vot decisiu. Venia a ésser una espècie de literatura teatral *ad referendum*...

Però com al capdavant tot ve que muda en modes i en aficions, un dia la gent va començar a cansar-se de tants pagesos heroics i de tants drames rurals amb acabament apoteòsic. I això potser va ésser la causa de que en Pitarra, sempre obedient al tarannà del públic, se decidís a variar de tònica, a canviar d'orientació. El fet és que per allà els anys 80, tot simultanejant perxò amb les produccions antigues, va provar de fer un art escènic més a la moderna; com una alta comèdia

catalana o drama de casa de senyors barcelonins que, *mutatis mutandis*, equivalgués a lo que en Vico i en Calvo ens ensenyaven a Barcelona de la segona manera d'aquell teatre echegaraiesc que aquí preniem alguns per reflexe més o menys directe de dramàtica europea. Era l'època en què les multituds aplaudien com esperitades *O locura o santidad* i *Lo que no puede decirse*. El mateix Pitarra sentia tanta admiració pel dramaturg castellà, que tot sovint exclamava: «Me deixaria tallar el braç dret per poder ser un Echegaray». Va caldre que vingués una crítica com la de l'Yxart perquè l'opinió rectificqués una mica; però s'ha de dir que, si el públic va apagar bastant el foc dels seus entusiasmes, lo que és nostre autor va persistir tan admirador d'Echegaray com sempre. D'allavors data el drama de problemes socials i de conflictes de passions que, dins l'obra pitarresca, va alternar amb el drama pagesívol de costums. El ruralisme pintoresc cedia una part del antic domini a la sociologia urbana. *El dir de la gent*, *Cércol de foc*, *La ratlla dreta*, *El trinc de l'or*, són obres prou característiques de la darrera evolució.

413

Com, relativament, la cosa encara és fresca, apenes cal recordar que amb el genre ensajat als últims temps, en Pitarra va fracassar, va fallir, fins al punt de rompre's els vincles de fervor que durant vint anys havien mantingut units a un autor popular i a un públic entusiasta. El divorci era fatal, com era fatal el fracàs de l'escriptor. ¿Com havia de sortir impensadament dalt de la nostra escena aquest héroe barceloní de levita i de copalta que encara no ha sortit avui? ¿Quina visió literària es podia donar aleshores d'un món senyorívol i modern, quan ara amb prou feients se comença a distingir d'entre les files de la societat burgesa? Ademés... ¿què ens podia dir en Pitarra dels ideals, de les ànimes i dels conflictes d'una era nova, que ni de vista coneixia? Però és que, a mida que el poeta s'allunyava de l'anècdota pintoresca i del baix popularisme còmic, més minso apareixia als ulls d'una generació novella que, per venir dotada de millor gust i més cultura, decantava l'atenció cap a un altre dramaturg que tot just apuntava en els nostres horitzons, també romàntic, fortament romàntic, però animat d'un esperit més altament poètic.

El teatre de tesis, amb problemes psicològics i lluites passionals, que s'aspirava en Pitarra en els darrers temps, demana una finesa d'intuïció que ell no tenia, ademés d'un bagatge de disciplines mentals que tampoc duia. El creador de les *Gatades*, obligat pel *pane lucrando* des de criatura, ni tan sols havia pogut fer com Molière que, abans de posar-se a escriure, ja havia traduït Lucreci. Sense passar, com qui diu, per cap estudi, ell havia saltat, d'un bot, des de la botiga dels Escudellers fins a una escena pública que havia de governar com a dictador.

414

En Pitarra era un home vingut del no res, com aquets capitosts que s'improvisen en les hores de transformació social. Enmig dels grans batibulls que capgiren la història humana, s'ha vist ben sovint com els pescadors eren ascendits a apòstols, i els moliners a generals. Doncs una cosa per l'estil ha passat entre nosaltres, durant el modern desvetllament. Quasi sempre s'ha reconegut el dret del primer ocupant. Com no hi havia prou personal hàbil per a fer una selecció, no s'ha pogut mirar prim, i els primers llocs de les lletres han sigut per a qui primer els ha assaltat. Perxò aquí es donen tants exemples de vocacions esclatades de cop i volta i sancionades o revocades més tard. En una societat com la nostra en què hi ha fabricants que componen versos, constructors que tracten de política, i advocats que escriuen històries i comerciants que editen llibres i enginyers que fan gramàtiques, no té res d'estrany que, si la necessitat ho reclamava, se convertís un relotger en dramaturg.

La llástima ha estat per a les nostres lletres que l'obra del improvisat autor no hagi sigut més forta, més durable, a lo menys en aquelles visions de vida humil, casolana, que podia penetrar més fàcilment. I la feblesa evident d'aquelles concepcions escèniques, a què devem atribuir-la? ¿A la poca o nul·la preparació literària? ¿A la carència de sentiment? ¿A la manca de percepció psicològica? ¿O tal vegada se n'ha de donar la culpa a la bromista superficialitat de l'època i a la posició inestable en què es trobava la societat incipienta que el poeta volia dibuixar? És difícil inquirir-ho punt per punt. Probablement totes aquestes concauses hi devien influir. Però el cas és que el teatre

pitarrasc ha sigut foc d'encenalls, abrandat un moment entre bullícia, i apagat silenciosament en l'oblit.

I ja no parlo de l'alta comèdia de casa de senyors barcelonins, ni del drama amb ínfules d'història catalanesca, ni tan sols de les *machines* apoteòsiques rurals... perquè, quan algun cop que altre es posen en escena per a inaugurar la temporada còmica o per a obsequiar a congressistes forasters, se presenten als nostres ulls com la cosa més antiquada i ignoscenta. No; no és d'això de lo que parlo. Me referesc especialment a les *Gatades*, a n'aquelles *Gatades* que constitueixen el plat més fresc, més saborós de la cuina pitarrasca. Doncs bé, avui quan les llegiu –perquè lo que és representar-se, a penes enlloc se representen– les trobeu cada vegada més insípides o més agres. El llenguatge, escaientot un temps, ara us sembla un patuès inaguantable; els estirabots, tan celebrats i repetits un dia, avui us fan l'efecte de més vulgars, més ordinaris. En lloc d'una sàtira que flagel·li la taujaneria social, en ocasions, sentireu més aviat un afalac, una adulació als baixos utilitarismes. I per lo que toca a l'observació de la vida humana, molts cops veureu com el dibuix o simple croquis dels caràcters cedeix el lloc a l'artifici escènic o a l'obligat paral·lelisme de les situacions parodiades o a la xerrameca joganera de la versificació... fins al punt de que molts tipus amb prou feines responen a cap d'aquests sentiments innats que, a través de les modes fugitives, constitueixen el fons immanent de les humanitats, xiques o grosses. Com que en Pitarra va reduir-se a perfilar lo més extern i voladís d'aquelles apariències pintoresques que oferia una societat menestral a punt de transformar-se... ¡és clar! Així que les momentànies exterioritats d'aquell món van desaparèixer, també es va eclipsar el seu teatre d'estirabots i bromes.

Doncs, allavors –me direu– ¿a què ve la commemoració d'avui? ¿Com s'explica que l'actual generació vulgui perpetuar amb marbre el triomf d'unes obres teatrals que ja no es representen, amb tot i haver-se escrit ahir? ¿Com s'explica que a les hores d'ara celebrem amb festes públiques la memòria d'un poeta quasi oblidat, amb tot i ésser un contemporani? ¿És tal volta un acte d'entusiasme *chauviniste*, un

acte de fals engrescament patriòtic, la glorificació d'en Serafi Pitarra que estem a punt de solemnisar?

¡No, i mil voltes no! Si un triomf hi ha legítim és aquest. Si un apoteosis cívica pot dir-se just, és el d'ara. En Pitarra es mullarà... i se mullarà amb tota justícia. Tal com ell les va somiar, se compliran les profecies, i se compliran merescudament. En Pitarra es mullarà pels propis mèrits, per mèrits que no li pot arrabassar ningú.

–Però... ¿què vol dir això de mullar-se? –me preguntareu–. ¿Què signifiquen les paraules En Pitarra es mullarà?

416

Ja us ho explicaré lo que vol dir.

Conten que una nit d'estrena, el nostre dramaturg se passejava amb angúnia per entre bastidors, esperant el fallo que li donaria el públic, com espera el reu la sentència que ha de dictar el tribunal. Estava groc, trasbalsat, trèmol.

–Però, ¿què tens? –li va preguntar un company, en Coll i Britapaja, autor dramàtic de poques pretensions. –¡Estàs tot pàl·lid! Els ulls te brillen! Jo no sé com ets aixís! A mi, quan m'estrenen alguna cosa, no estic pas tan anguniós!...

–¡Oh, tu, tu! –va replicar en Pitarra. –Tu, quan te moris, no et mullaràs... I jo sí. ¿Ho sents? ¡Jo, sí! ¡Jo em mullaré, quan sigui mort!...

Aixís, amb aquesta metàfora casolana pintoresca, que talment sembla arrencada d'un *Singlot Poètic* declarava en Frederic Soler la fe absoluta que tenia en l'agraïment pòstum, en l'admiració futura dels seus paisans. Aquest tros de marbre apoteòsic que està a punt de descobrir-se, ell, no solament l'havia pressentit en els seus somnis d'ambició, sinó que durant molts anys no se li havia mogut del pensament. Més diré: a n'aquesta estàtua, que per a ell significava la perpetuïtat d'aquells mateixos aplaudiments al dramaturg que l'havien afalagat en vida, hi va sacrificar moltes coses: dolçors de l'ànima,

tranquil·litats de l'esperit i... fins profits de l'ordre material que, tant per caràcter propi com per mires d'empresari, estava lluny, ben lluny de menyspreuar.

He sentit contar que a la seva darrera època, quan la gent ja començava a cansar-se de drames històrics i rurals, una senyora del nostre món literari li va donar un consell per a tornar a conquerir el públic.

–Escolti, Soler –diu que li va insinuar la senyora–, ¿per què no fa un *género chico* en català, ara que això està tan de moda que omple de gent els teatres? Per a vostè, creador de les *Gatades*, això d'un *género chico* seria bufar i fer ampolles...

–No es cregui... –li va contestar el dramaturg– que ja hi he pensat més d'una vegada.

–Doncs... ¿per què no ho prova?

–¿Sap per què? Per por de fer-me malbé el ninot de màrmol...

¡Que és pitarresc tot això! ¡Pitarresc de llenguatge i pitarresc de pensament! Perquè ell s'ho creia, s'ho creia a ulls clucs, que el monument del pervenir depenia de les seves obres literàries ¡de les *series*, sobretot! De les *Gatades* no, ni pensar-hi...

¡Era cosa massa lleugera i no tenia prou força per a aixecar un monument! Però les obres històriques com *Batalla de Reines* que l'Acadèmia Espanyola li premiava; però els drames rurals com *Les Eures del Mas* que en Calvo li representava, traduïdes al castellà, allò sí que portava prou empenya per a donar la immortalitat...

¡Com s'equivocava! Perquè, als nostres ulls, la glòria indiscutible d'en Serafí Pitarra no es fundarà, per a les generacions catalanes venidores, ni en les seves comèdies de casa de senyors, ni en els seus drames històrics, ni en les *machines* rurals, ni tan sols en els seus *Singlots Poètics*, sinó en la gran obra de catalanisació per ell realitzada, conscientment o inconscientment...

Perquè... ¡digueu-me! ¿Qui primer que en Pitarra va congreguar diàriament les multituds barcelonines, fent-se escoltar en una llengua

catalana avariada, ja ho sé, però l'única possible en aquells instants d'iniciació? ¿Qui sinó ell, amb l'inceniu de les rialles i els estirabots propis de l'època, va reivindicar els drets del nostre idioma, exilat de les taules com un caló indigne de l'escena? ¿Qui sinó ell, després d'haver fet riure tant a la multitud, per primer cop va aconseguir eternir-la amb la relació sentimental de l'Avi de *Les Joies de la Roser*? ¡Oh, quin triomf, quin triomf no representava en aquell temps l'arrencar llagrimetes a un auditori parlant-li un llenguatge que, des dels dies d'en Robreño, sols s'estilava en públic per a dir ridiculeses i barroeries, si es deixen de banda les escadusseres i cultes provatures dels Renart i dels Vidal! Ell, dramaturg fecondíssim i popular escriptor, va fer lo que no podien fer els poetes dels Jocs Florals, pel cercle limitat en què actuaven: arribar a l'ànima de la massa, ensenyant-li a sentir sense estranyesa son despreciat idioma natural. En aquest concepte, ell va preparar el camí dels autors dramàtics, dels oradors, dels conferencians futurs.

I és perxò, més que per altra cosa, que en Pitarra es va fer digne del nostre agraïment nacional. Si no ens ha deixat una literatura escènica durable, ens ha llegat una institució teatral que viurà mentres visqui nostra terra. Si no va ésser exemplar iniciador de la dramaturgia catalana, ha estat el fundador del Teatre Català. Ja ho sabem que va ésser autor més fecond que intens, més joglar que còmic, més teatrista que literat, més versificador que poeta; però si no ens va donar una dramàtica, ens va donar una institució; si no va fer una literatura prou artística, va crear una obra eminentment social.

Perxò l'ambiciosa profecia es complirà com se mereix. El sòcol i la figura de marbre ja s'aixequen al Pla de les Comèdies, dimecres se treuran triomfalment els draps que ho tapen, i a la primera pluja que sobrevingui... la imatge d'en Pitarra es mullarà.

Ramon Vinyes, «Fruit de converses»,
El Poble Català, 24-II-1909²⁹²

Sovint, sovint, en les nostres converses, oh amics, tu Prat Gaballí, poeta pagà en quins versos hi han serenitat mediterrànies, corbes de dona i ardències de crepuscle; tu Alfons Maseras, creador subtil qui has tingut en les teves mans de vidre l'ànima de Mestre Blai Martí; tu Miquel de Palol, qui ets asceta i saps tortures voluptuoses; tu Pere B. Tarragó qui t'estens floridament en l'ona rítmica dels teus discursos cultíssims, hi ha vibrat un nom, el d'en Guimerà... Sovint, sovint, en altres converses isolades, oh amics! Josep Carner, mestre en el dir, alt poeta nostre qui visiteu els horts inassequibles on viuen els arbres dels saborosos fruits; Xavier Viura, místic qui reseu estrofes zurbaranquesques amb quietuds i melangies d'erm; Joan Puig i Ferrer, qui

419

292. Ramon Vinyes forma part del grup d'escriptors defensors del parnassianisme o del retorn al classicisme que s'havia constituït a l'entorn d'*El Poble Català* a partir del 1906 i que comptava amb escriptors com Alfons Maseras, Pere Prat Gaballí, Miquel de Palol, Pere B. Tarragó, Joan Puig i Ferrer i Ambrosi Carrion, entre d'altres. En aquell moment, els joves intel·lectuals catalanistes i republicans s'adherien a la campanya orquestrada per la revista *Teatràlia* (1908-1910) i la Nova Empresa del Teatre Català, dirigides, respectivament, per Rafel Marquina i Adrià Gual, a favor del teatre poètic, que entenien com un retorn a la tragèdia clàssica com a expressió suprema de l'art nacional dels pobles en el seu grau més elevat de civilitat i que els portava a reivindicar la producció tràgica de Guimerà. Com si es tractés del D'Annunzio català, el sector més progressista de la joventut intel·lectual li ofería un homenatge popular seguint la crida d'Ignasi Iglésias a *El Poble Català* (28-II-1909) contra la desafecció que semblava demostrar la joventut davant la tradició immediata. L'article de Vinyes feia de portaveu del grup intel·lectual, més o menys compacte, aplegat a *El Poble Català*, el qual compartia l'interès pel tractament del fons mític nacional del teatre de Guimerà. Més endavant, Alfons Maseras, Pere Prat Gaballí –a qui anava adreçat l'article– i el mateix Ramon Vinyes van aprofundir aquesta idea en el cicle de conferències organitzat per Adrià Gual i la Nova Empresa del Teatre Català on tots ells van participar.

sou tot una finestra oberta sobre els abismes de la vida; Rafel Marquina, «abat galant», quina parla té clarors d'esmalt i quina prosa es cargola com serp al so de flauta màgica, hi ha vibrat un nom, el d'en Guimerà... Avui vinc a parlar d'en Guimerà: jo hi prenc peu, per parlar-ne, d'uns mots dits ferventment per l'Ignasi Iglésias, el poeta, el gran poeta, de les llars humils, el poeta quines paraules són amor i s'estenen com oreig sobre dels fronts cansats dels que treballen, el poeta qui ha cantat per esser bàlsam dels caiguts, el poeta quina ploma vibra en ires, vibra en entusiasmes, vibra en coratges, vibra en sinceritats, el poeta qui aixeca la bandera de justícia en totes les lluites i s'embolca amb els seus plecs i viu perdut en ella, en sa bandera... Era en el sopar donat en honor seu... L'Iglésias deia «aquesta cadira que jo avui ocupo no hauria d'esser per mi. En Guimerà, glòria de la nostra escena, és qui hauria d'ocupar-la...».

Fruit de converses, manament imperiós d'un dever a qui té un deute, és un crit als joves el meu crit avui. Glorifiquem an en Guimerà, dic jo. En Guimerà és avui la més alta figura de la renaixença catalana... És necessari, joves, que les nostres mans escriguin amb llum un nom ungingt-lo. Això està en tots nosaltres que cent voltes n'hem parlat. És necessari, joves, que, com volar de palmes, les nostres mans pugim al blau per enfonsar-hi un nom, definitivament glorificant-lo. Això està en tots nosaltres que tenim el convenciment de que hem de fer-ho. És necessari, joves, que els nostres crits volin com aus disperses cantant un nom arreu, avenç a la immortalitat ja conquerida. Això està en tots nosaltres que li devem al més ferm poeta d'ara... Guimerà! Guimerà! Guimerà!... Jo me'n planyo a voltes de l'olvit en què es tenen pels joves alguns dels nostres ingenis més preclars. En Guimerà és conegut per tot el món; per en Guimerà han sabut llunyanes terres la força intel·lectual de Catalunya... Joves, nosaltres que som esperonats per infinits anhels; joves, nosaltres quins desitjos són com una barca lluminosa que avanci pels mars de l'ambició i quina ardidesa és com la d'un poltre que atravesi una selva verge encara, lloem com se mereix an en Guimerà, el mestre, l'èpic, el de les concepcions tràgiques que semblen vistes a la llum dels llamps; el de les ànimes

profundament fosques i encesament agitades per amors impossibles, el de les ànimes qui semblen un camí florit que mena fins a una casa plàcidament blanca entre un camp de malvaroses; el dels personatges torts quines boques blamen, quins ulls diuen estigmes, quines mans tenen l'odor del punyal a on s'apoiem, an en Guimerà, el mestre, l'èpic, qui ha dit nostres muntanyes, nostres valls, nostres tempestes, nostre mar, nostres horitzons, en les grandiositats, en les dolceses, en la ràbia, en les fondàries, en l'abnegació dels seus hèroes... Joves, és un dever. Glorifiquem an en Guimerà. Fruit de converses, manament imperiós d'un dever a qui té un deute –nosaltres el tenim un deute– jo avui per això us parlo...

Que és gran l'obra d'en Guimerà, tots ho sabem, no us ho haig de dir; tampoc, ara, és intent meu el dir-ho. Vosaltres ho sabeu molt més que jo, amics a què he al·ludit, vidents nostres, erudits nostres, poetes nostres... Jo, quan la contemplo, fantasiant, en les meves hores de calma, veig una vall extensa i un horitzó de dolor. Enllà, en la llunyadança, el rostre d'en Guimerà, el mestre, l'èpic, se retalla inclement... La barba blanca és penitenta, la boca grossa sembla que dugui foc, els ulls són fondos i en son dintre sembla que només puguin espillars'hi terres volcàniques; el seu front és un dia de quietud: –jo sempre penso amb son front quan recordo la Nuri de la *Terra Baixa*– els seus cabells duen frescor de neu sobre el món turbulent que s'agita en el seu crani... Sobre la vall extensa, en Guimerà hi té els braços llargs, molt llargs... Fantasiant, en les meves hores de calma, veig moure'ls els seus braços, veig moure-les les seves mans esquerpes qui marquen camins sobre l'arena bellugosa, sobre les roques fortes, sobre les herbes càndides, amb persistència, amb lentitud. Són els camins per on han de passar sos personatges... I veig fins com hi avancen sos personatges, els uns per l'arena, els altres sobre els rocs, els altres sobre l'herba... Passa *El fill del rei* amb tot el dolor de la seva lletgesa, amb tota la vacil·lació del seu dolor... La capa roja li penja sobre el gep; l'acer de l'espasa irrisòria té remor de cascavells quan en el seu costat branda... Passa Varnuf, l'aimant de la Gal·la Plàcidia i esfumós com les capitolines columnates de pòrfir après l'incendi de Roma, i és

impetuós com els rius germànics que salten escumosos sobre roques, entre avets, i tenen cants de ràbia en ses escumes i tenen udols d'amor en ses onades. Passa Saïd i bamboleja com sa nau corsària; ve rígid sobre les roques de la vall... Ell mai l'havia petjada terra ferma que el mar era sa pàtria. Tot ell sembla la glopada de fum de la teia llençada al mar pels algerins... Resa i avança: «Só un sepulcre que sura per la mar dut per les ones». Passa en Ferran de *L'ànima morta*. És foll... Sobre sa follia hi ha el perfum de les seves noces, la sombra tètrica del bastard impur... En Ferran de *L'ànima morta* és el nostre Hamlet. Els cortisans s'inclinen, conspiren, són covards. En Ferran s'abraça amb l'esposa seva i regna i mana entre els sons de les campanes, entre els remors de revolta, sobre la mort que entra per les cambres palatines... Passa Roger de Flor, passen amb ell totes les grandeses nostres, «camí del sol»... Roger de Flor va ferm, és serè com una aigla, mira la llum; el crim el volta, mes Roger de Flor no té por al punyal que ha d'occir-lo. És Catalunya, romàntica, viril, que amb Roger de Flor passa, cantant, sabent els perills i agena als perills. Vol fer el camí del sol i el sol mai s'apaga; mes ai! que passa damunt l'arena Roger de Flor i s'esborren els seus passos... Passa Manelic; torna als cims fugint del baf de les terres baixes, va tot tacat amb la sang del llop, va abraçat amb Marta i en el seu rostre hi vénen ja les serenitats noves de les muntanyes que fredes de neu i glaç s'oviren al lluny. És redemptor Manelic... Començarà l'idil·li amb Marta, rejuvenida, en plena alçària, parlant amb els estels, sens témer els llops que els llops de baix a la plana ja són morts i pels llops dels cims Manelic ja té força en els seus braços. És l'herba flonja la que apaga el seu pas... Lassats, entre el traüt de les monges de Sant Aimant que fugen, avancen Euda d'Uriac i el comte; tot diu sacrilegis en l'ambient, tot diu pecats... Els pelegrins que van a Terra Santa porten cendra sobre el front... L'amor ho encén tot. El comte i Euda d'Uriac s'enllacen... Sobre la vall extensa, sobre l'horitzó fosc, se torça la «Pecadora» com una para qui sent dins ses entranyes el «gran mal». Vol un palau que tingui una torre alta, més alta que el campanar del seu poble humil. Judit de Welp, enllà, en les boires, sent el crim i l'horror que li farà vo-

ler esbrinar el misteri de les tombes... Uns cavallers juguen a escacs prop seu... El soroll dels alfils sobre el tauler, és l'únic que trenca la quietud de la dessolada plana... Ja cloc la meva visió... En veig d'altres encara de creacions d'en Guimerà, avançant per les roques, per l'arena, per l'herba... Jesús qui parla als nens sota d'un arbre... Pere Màrtir qui és lasciu i viu d'amors lleugers i un dia sent que una dona li entra en l'ànima. La tragèdia passional, la parella ardenta que bull sempre en les obres d'en Guimerà... Mestre Oleguer, Jaume d'Urgell, dos moments nostres, dos crits de la Pàtria i de redempció. En la plana extensa, sobre l'horitzó fosc els braços d'en Guimerà es mouen i les seves mans esquerpes tenen els tremolors de la creació, i marquen camins sempre, sempre, pacientment, lentament les seves mans. Els seus ulls qui només semblen fets per espillar les terres volcàniques, són els que, als seus hèroes, els hi posen foc a l'ànima.

423

Ah, la força, la joventut d'en Guimerà, joves!... Jo he dit lleugerament, sens anàlisi, alguns dels seus fermíssims personatges... Els meus mots són molt poc... En Guimerà és el poeta dels versos sencers, petris, el poeta de la prosa càlida... És en sa obra, joves, el bronzo, el marbre de sa futura estàtua.

Jo avui us faig un crit, joves, me'l faig a mi mateix, per honorar an en Guimerà. Honorant els mestres ens honorem a nosaltres. És necessari honorar-los als Mestres, fins per egoïsme, sabeu? Dissortadament en la nostra lluita d'homes no sempre som justiciers. El desig d'honorar an en Guimerà és en tots, ja ho sé. Ja és vergonya que siguem els darrers quant innúmers públics estrangers han sancionat l'obra del poeta, quan el seu nom, com viatger alat, passa pels lluminosos camins de glòria i diu arreu, per les ciutats a on reposa el nom de Catalunya, esmentant una literatura digna d'esser estudiada, esmentant un poble de forts, de sans.

Amics, tu Prat Gaballí, l'imatgiari felicíssim a lo Llorenç de Mèdici [sic]; tu Alfons Maseras, el dúctil psicòleg de les ànimes femenils; tu Miquel de Palol, el gràcil pervers; tu Pere B. Tarragó, el justíssim apreciador de les coses belles, amb vosaltres d'un homenatge an en Guimerà privadament n'hem parlat moltes vegades. Amics, vós

Josep Carner, sonetista perfecte –recordo; una insinuació vostra va anar escrita a *Teatràlia*–; Xavier Viura, constructor feliç de claustrals estrofes; vós Puig i Ferrer, puritat de nostre teatre nou; vós Rafel Marquina, refinat qui banyeu amb sentors vostres paraules, amb vos-altres alguna volta n’hem parlat d’un homenatge an en Guimerà... Crec és l’hora de posar la idea en pràctica.

Avui, fruit de converses, un crit als joves queda fet per mi. Un crit als joves i dono a la joventut, al dir joves, tota l’amplitud de la paraula.

A vós, Ignasi Iglesias, quins alts mots varen esser pedra de toc d’aquest escrit, ara us l’ofreno... Empareu-lo aquest escrit, doncs, que bé li manca.

Josep Carner, «La porpra d'en Guimerà»,
La Veu de Catalunya, 9-III-1909²⁹³

Sabeu aquells temps –per nosaltres, darrera juvenesa, gairebé llegendaris– en què s'emprava la terminologia del Rat Penat, dels pals de sang i de la Morta Viva? En Guimerà començà a escriure aleshores. La Morta Viva, al redreçar-se de la seva tomba, tenia la mortalla feta pols, i els poetes l'abillaren pintorescament amb resquícies arqueològiques, amb retalls de tapissos on hi hagueren escenes amoroses, amb esqueixos de gramalla i fillagarses de capa pluvial. En Guimerà, posseït d'un gran deler, somnià per a la Dona esbarrellada, consirosa, encara esmaperduda, un mantell de vivíssima porpra, un mantell abrandat i violent com l'amor que niava en son cor de poeta. Si la

425

293. Josep Carner, que havia dirigit la revista *Catalunya* (1903-1905), havia col·laborat a la noucentista *Empori* (1907-1908) i participava, en el moment d'escriure aquest article, en el projecte de *La Cataluña* (1907-1914), formava part de la nòmina de col·laboradors periodistes de *La Veu de Catalunya* des de 1906. La seva adhesió a l'homenatge a Guimerà, el 1909, és ben significativa. Perquè aquesta col·laboració entre els defensors dels pressupòsits del Modernisme i Carner abans dels fets de la Setmana Tràgica, es pot entendre com una rêmora de l'esperit de la Solidaritat Catalana. Ben aviat, es trencaria definitivament a causa de la radicalització del panorama polític que es produiria arran de la revolta de l'última setmana de juliol de 1909. Consideracions polítiques a banda, és interessant remarcar que, a diferència dels Maseras, Vinyes, Prat, Palol, Puig i companyia, Carner, que havia participat també en el projecte de la Nova Empresa del Teatre Català amb la traducció d'*El somni d'una nit d'estiu* amb què es va inaugurar la temporada, no veia en Guimerà un D'Annunzio català sinó l'encarnació del poeta capaç de construir la màscara de l'ideal a què havia d'aspirar la literatura sota l'ègida del Noucentisme. La peculiar adhesió de Carner a l'homenatge a Guimerà és indèstriable del discurs polític, ètic i estètic que establia una jerarquització dràstica dels gèneres literaris amb la poesia «profètica i alada» al capdamunt, idealitzadora i creadora de realitats imaginades que, en adquirir consistència de realitat per l'acció conjunta de poetes i polítics, podrien reflectir també la novel·la i el teatre, gèneres realistes i socialitzadors per excel·lència.

Morta Viva se sentia embolcallada d'una tal encesor, verament fóra retornada a la vida i, sens dubte, la vida nova seria immortal. En Guimerà no cercà la veritat senzilla com en Verdaguer, ni l'emoció semireligiosa com en Maragall, ni la dignitat serena com en Costa; ell amà desenfrenadament la passió i el poder; ell dugué la porpra, amb les seves visions semblantes a grans pintures murals, amb les seves folles tragèdies on l'hendecasil·lab és sotraquejat pels anatemes i els espasmes, amb la prosa grandiloqüent dels seus discursos, amb la mateixa exageració del realisme medial dels seus drames romàntics.

426

Aquesta obsessió de lo gegantí, de lo esplèndid, de la generositat del color i del sentiment, se mescla amb un candor essencial de l'esperit nobilíssim i solitari; i heus aquí, per nosaltres, definit concisament el principal caràcter de la poesia d'en Guimerà. Mes, no cal una ingenuïtat per somiar fantàstiques grandeses?

I certament, l'Alta Dama, la planyívola dels tres sospirs, la moradora de la cambra glacial visitada gracialment pel raig de lluna, fou coberta per un mantell de porpra bategant i majestuosa. I el present nupcial del Poeta a la seva Benamada, en lloc d'ésser causa de dolor i d'acaballes com la túnica de que féu present Deianira a Hérculi, infongué vida, riquesa i fortitud a la Captiva Indecisa.

Cal doncs, que tots nosaltres festegem a n'aquest home sobirà, qui allunyat i taciturn, ve creant infadigablement coses desiguals i extraordinàries, brusc operari de la magnificència.

Tot aquell qui s'inclini amb amor filial davant de la Regina –avui aclamada per tothom, avui rienta transfigurada– besi el caire de la tela pomposa que li cobreix les espatlles que avui se drecen altívoles, i que li cobreix els genolls, que són el coixí més adorable per la nostra festa quan ens plau reposar de la batalla...

Adrià Gual, *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona: A. Artís, 1911, p. 28-34 (fragment)²⁹⁴

Aquesta és, a la meua manera d'entendre, la causa de tot quant pesa damunt del nostre Teatre.

Tenim la culpa de que els aconteixements a través la història ens hagin privat d'una tradició teatral? No.

Ne tenim de no haver tractat de substituir aquesta tradició per un esforç cultural, en lloc d'haver passat els anys fantasiant sobre l'existència d'una institució fantasma? Sí.

I ara em permeto preguntar: Ha mai existit el Teatre Català?

427

294. Quan Adrià Gual publicà *Les orientacions* (1911) acabava d'abandonar la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català després de dirigir-la dues temporades (1908-1910) i de decantar la seva pròpia producció dramàtica –*Don Joan* (1908), *Donzell qui cerca muller* (1910) i *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913)– cap a l'elaboració d'un teatre poètic en clara correspondència amb els pressupòsits estètics de la revista *Teatràlia* i que ell mateix, a les seves *Memòries*, va anomenar «Gran Teatre». D'entre les causes que expliquen aquesta renúncia a la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català, no deu ser la menys important el «divorci misteriós, per manca d'història i fonaments» entre el públic i el teatre català que Gual denuncia i analitza en aquest fragment de *Les orientacions*. Un divorci que Gual explicava per la manca de tradició del teatre català juntament amb la importància que mantenia, entre el públic, l'escena espanyola. La severa crítica que va dedicar Gual a l'actualitat teatral catalana va ser interpretada per Xènius en una glosa titulada «Orientacions» (*La Veu de Catalunya*, 12-XII-1911) com una manifestació més de les palpitations dels temps que, «sens dubte acabarà per triomfar en les nostres qüestions artístiques». Segons Xènius, el sentit últim de *Les orientacions* era «transformar un art fins avui indisciplinat i espontani, a casa –i que semblava xifrar en ser-ne la seva millor glòria– en quelcom de reflexiu, de cultivat, preparat per a una seriosa disciplina pedagògica, incubat dins un ambient erudit i clàssic, i, per a dir-ho amb una paraula, estatal». És a dir, convertir el teatre en una manifestació cultural amb majúscula. Així, contra la «vulgarisació científica, extensions universitàries, cultura popular, bandes populars, teatre popular, moneda falsa», Xènius reclamava «la Universitat, la Biblioteca, la Sala de concerts, el Teatre!».

Sé perfectament que aquest dubte sublevarà l'esperit dels obcecats, però és hora de no enganyar-nos si volem fer bona feina.

Perquè aquest dubte me va per dintre és perquè abans he parlat de teatre *barceloní*. Uns casos isolats en la realització d'algunes obres cabdals, la reputació justa d'uns noms, no són prou per a solidar un Teatre Nacional, que s'implantava en moments de pures arrels estranyes al seu propòsit, acceptant que el tenia.²⁹⁵

No es pot dir Teatre Català a un teatre que no ha tendit mai a edificar l'esperit de la nacionalitat catalana, i menys se pot dir-ho al teatre que, estudiat a través les èpoques de sa producció, no reflexa d'una manera generosa el procés de les costums i aspiracions d'aquella nacionalitat. No pot dir-se Teatre Català a un teatre pel sol fet de parlar-se en ell relativament en català i haver reproduït lo superficial, moltes vegades mal reproduït, de la vida exterior catalana, amb tots els prejudicis del tipisme ranci; no és ni ha estat mai Teatre Català el que tenim per tal mentre no es pugui provar que, mercès als seus beneficis, la cultura catalana ha tendit a una perfecció visible i ascendent, i menys pot considerar-se com català un teatre que ja en ses arrels va respirar totes les influències d'allò que què més s'oposava en sa apariència.²⁹⁶

295. Cal recordar-se de l'oposició que va trobar el teatre barceloní en les esferes castelles, obligant a fer-ne teatre bilingüe. Cal recordar-se així mateix de l'ambient refractari a tota producció catalana en aquells moments que tant en el publicisme com en tota cosa es respirava la influència castellana per tots costats i no la castellana de pures herències altament belles i honorablement estètiques. [Nota de l'autor.]

296. El fet de parodiari pel tipus castellà obligatori en tota producció teatral catalana els defectes dels castellans acaricaturant-los, no va dar veritable significació catalana al teatre barceloní, que de fet vivia sota la influència de lo castellà d'aquells temps. La mateixa preferència per la paròdia dramàtica castellana ens ho indica. *L'Esquella de la Torratxa*, *La Vaquera de la piga rossa*, *El Cantador* i d'altres, en lo tocant a lo festiu, i l'estructura eminentment echegaraiesca de més endavant en les produccions pretensioses, són una mostra de la impersonalitat catalana d'aquell teatre. [Nota de l'autor.]

Repassem sinó la poca extensió que humanament han reflexat la majoria d'obres catalanes, i ens donarem compte del camp reduït de sa influència dintre de la mateixa Catalunya. I és que a voltes darrere el tipisme, altres darrere el problema i les més d'entre elles sota la manca d'una espiritualitat indispensable en tota creació poètica, s'ha esvaït aquell fons evocador de les grans característiques teatrals, que són les característiques de les races. Per aquesta mateixa creència, Plató no va trobar millor manera de fer conèixer a Dionís de Siracusa el règim governamental d'Atenes, que enviant-li les comèdies d'Aristòfan.

Indubtablement la manca de tradició ha estat la causa de l'actual desfeta, i ha arribat el moment de no jugar damunt de fantasies, sinó de donar comptes clars i contundents d'una situació falsa i aparatosa. Lo més trist és, com hem dit més endavant, que s'hagin perdut tants anys aprofitables per a reparar lo deficient, ensenyorint-nos a lo qui-xotesc, amb riqueses purament hipotètiques.

Per la manca de tradició, ningú o quasi ningú dels que han conreat el teatre a Catalunya, s'ha mogut en el just medi que el seu comès reclamava, i les aptituds naturals s'han volgut sobreposar a tota realitat constructora. Els autors, en general, s'han cenyit al sol propòsit d'escriure drames i comèdies, moltes vegades amb la premeditació i alevosia de la pràctica, salvant fins obstacles d'ordre econòmic al concebir-les, per a alcansar major nombre de representacions amb elles. És dir, que han treballat en primer lloc per ells i ben poc per aquest Teatre Català que reclamava sacrificis apostòlics per a reparar lo perdut. Els actors, del tot apartats del caliu d'una escola –no que els pastés a tots per un igual, sinó que els oferís medis d'estudi– s'han criat amb la més absurda petulància i practicat de pas el teatre català amb una cama a l'Argentina i l'altra en el vagó de segona que els ha dut de poble en poble a fer drames castellans,²⁹⁷ i el públic, igualment

297. Per què? Perquè en el poble, justament, el teatre en parla catalana no els sembla teatre. Un actor dels actuals, a Vilanova, féu el *Serrallonga* en català i va fer buit. Per consell d'un amic, el diumenge següent el va fer en castellà, i va fer ple.

per manca de tradició, s'ha cregut amb dret de fallar despòticament pel sol fet de *pagar*.

Ja ens en parlen d'aquells temps que el teatre català tingué tantíssima acceptació, en què hi hagué una *Sociedad Latorre* i altra *Cervantes* en un *Teatro Romea*, i en què al final de la representació s'hi donava *baile de Sociedad*, però no ens han provat mai que aquella acceptació provingués ni de la bondat del teatre que s'hi practicava, ni de les enlairades mires que per ell se perseguïen.

430

Les esmentades vetllades, justes seguidores d'altres més endarrerides de l'*Olimpo* del carrer de Mercaders, on s'hi feien tants casaments entre els nostres avis, foren en gran part els desvaporadors de l'honesta joventut d'aquells temps, i en cap manera una càtedra d'art teatral –que pot ser-ho perfectament fins divertint. En el teatre català s'hi aprenia generalment l'*estribillo* de la temporada –el *Jo ho deia!*, o *la bèstia!*, o bé *coses estranyes que no em passen sinó a mi-*; però res ens certifica que s'hi fes escola de la veritable admiració, que vol dir fortalesa. El teatre català, fins a l'adveniment de la tragèdia, fou un acudit amb teló de boca. I cal veure com tot lo que s'ha apartat d'aquesta fisonomia, ha estat rebut amb hostilitat barcelonina! No obstant, Barcelona s'ha plascut en algunes –no amb totes– les coses de teatre provinent de fora.

Sols atribuint-la a la manca de tradició, se pot comprendre la desmesurada acceptació que ha tingut a Barcelona el teatre italià. A Barcelona i a l'Argentina és on més s'ha celebrat l'art teatral dels italians, perquè l'Argentina es troba, en punt a tradició, a poca diferència de nosaltres.

Jo he vist en Novelli a l'estranger, fora d'Itàlia, acceptat per la premsa amb calorós entusiasme, amb un teatre fins a la fila vuit, i la major part dels espectadors de la colònia italiana. A Barcelona, ha bastat una senzilla represa de companyies italianes perquè alguns

En els pobles catalans, el català no els *fa comèdia*. Una prova més de la poca eficàcia de l'obra teatral catalana, per manca de base i robustesa. [Nota de l'autor.]

professionals deixessin d'assistir a l'estrena catalana d'un seu company.²⁹⁸

Cal observar –per a anar-se convenent ja, no del poc respecte que mereix lo de teatre a casa nostra, sinó el menyspreu que inspira–, que la nostra gent, en general desprovista de tota herència teatral, confon encara l'art de l'actor i el de l'autor amb ressabis d'un histrionisme indecorós –no perquè sàpiga bé lo que és histrionisme, que ja fóra anar pel camí de comprendre, sinó per pura intuïció conservadora i altament burgesa.

Cal observar també que lo que s'ha tingut per *patriotisme*, no ha sabut mai aguantar el teatre diem-ne català. Molts dels que se les donen de patriotes i que s'envaneixen amb l'etiqueta de tals, han assistit al teatre català sempre i quan els ha vingut de grat anar-hi, però mai s'han *imposat* el dever de la presència, i menys encara en moments dolorosos per aquell teatre que en el caliu de les discussions lloancen. Lo que no els ha pas privat d'abonar-se assíduament i durant aquells moments mateixos a teatres actuant-hi companyies castellanes, bones, eminents, que es mereixen l'assistència de tots els catalans cultes, sense que els que posen de patriotes abandonin lo seu amb aires menyspreables. I és que un divorci misteriós, per manca d'història i fonaments, existeix entre el nostre poble i el seu teatre.

Mentre en un poble el teló de boca sigui la veritable divisòria dels sentiments dels de dintre i els de fora, no podrà creure's que aquell poble tingui Teatre evident. Heu vist poble més separat que el nostre de l'ànima del seu Teatre?

En les nacions on el Teatre és mirall gran dels seus naturals, encanta veure com aquests viuen en comunió espiritual amb els seus actors i els seus homes de teatre. A París, per exemple, es va amb molta més devoció i respecte a la Comèdia francesa, que aquí en general no s'hi va a l'iglèsia. *Ha sortit a escena en Leloir... és en Leloir qui ha sortit!* Els joves el coneixen de nom pels de casa seva, els vells

298. Aquesta nota és del natural. [Nota de l'autor.]

el recorden de quan feia els *Cléants; és en Leloir, és en Leloir!*... Per les cases hi ha imatges, recordances del bon teatre; els avis, els joves, els infants, cada u té la imatge del teatre dels seus temps; el Teatre és el regulador del bon sentit en les famílies.

Aquí les coses passen diferentment: lo moral i lo immoral se barreja amb lo car i lo barato; s'ha d'anar al teatre segons qui se sap que hi va; i la beneficència té una acceptació de basar en les sales d'espectacles; és dir, no n'hi han, de sales, i amb prou feines teatres... Tot és fill de lo mateix: no tenim tradició; l'art del Teatre no constitueix una necessitat per a nosaltres, i per lo mateix, la personificació de les aspiracions barcelonines, en l'ordre spectacle, se revela amb la gran sala del *Cine Dorée*.

432

Quin altre camí no hauríem fet, si ens haguéssim preocupat de solidar les nostres aptituds naturals, traient la tradició d'on fos?

Un exemple encara latent ens afirmarà en aquest punt. Don Francesc Soler i Rovirosa, que és, segons el meu parer, cenyit a la seva especialitat, la figura més completa que ha tingut el nostre teatre, no trobant tradició del seu art a casa seva, la va anar a buscar fora de casa, i cal veure com sense deixar de ser català, va posar el seu art a una altura insuperable. I és que en Soler i Rovirosa era complet en sa constitució d'home d'art, i l'entusiasme per entrenament no el va mai dominar al punt de perdre la raó de vista.

Autors, actors i el mateix públic sa; elements de veritable bon dat pel teatre, quina sort més diferent no hauria estat la nostra, si a l'adonar-nos de la *no tradició*, haguéssim tots plegats treballat per a substituir-la, en lloc de passar tants anys *jugant a teatre!*

Vol dir això que no hem tingut autors ni actors? Sí no tingués el propòsit de no anomenar a ningú ni en bé ni en mal, poc costós me fóra evidenciar amb alguns escassos noms, però amb noms veritables, que hem tingut de tot; però les demostracions artístiques no poden fer camí en el complet deslligament d'altres elements que contribueixen a la veritable formació de les obres d'art nacionalitzades, o de l'esperit nacional fet obra d'art. Per alcansar això, cal un fonament. Si aquest fonament no existeix, cal fer-lo amb les unges, a falta d'eines; però cal fer-lo.

**Ambrosi Carrion, *Cicle històric del teatre català*,
Barcelona: Artís & Co, 1914, p. 48-52 (fragment)²⁹⁹**

Així com en Maragall, referint-se un dia a teatre, va dir que Catalunya estava esperant el seu Shakespeare, avui, ampliant el concepte, direm que Catalunya espera els seus clàssics, els quals apareixeran, no en tingueu dubte, en el moment mateix en què nostra llengua quedi purificada per a emmotllar les obres definitives. Qui sap si ja hi són, mes nosaltres no podem saber-ho. Ja ho diran les generacions futures.

433

299. Aquest fragment pertany a la conferència que Ambrosi Carrion va pronunciar en l'última de les sis sessions del Cicle històric del Teatre Català organitzat per Francesc Curet amb el vist-i-plau d'Adrià Gual per tractar de revifar un projecte que, al cap de poques setmanes de l'estrena de la primera obra, començava a trontollar a causa de la desafecció del públic. El Cicle consistia, com explica Francesc Curet, en «una tanda de sis sessions d'una primera sèrie de representacions retrospectives del que anomenarem Cicle Històric del Teatre Català, que tingué la seva continuació l'any següent, en el mateix local, però llavors sense la intervenció d'Adrià Gual. En aquesta primera part del cicle, que es va desenrotllar els diumenges a la tarda, des del 12 d'abril al 17 de maig de 1914, foren posades en escena des d'algunes peces primitives de Josep Robrenyo i Francesc Renart fins a la tragèdia *Gal·la Placídia*, d'Àngel Guimerà, obres intercalades amb produccions de Frederic Soler, Eduard Vidal i Valenciano, Conrad Roure, Josep M. Arnau, Francesc Camprodon, Josep Feliu i Codina, Víctor Balaguer, Narcís Campmany i el saineter Emili Vilanova. Abans de començar la primera d'aquestes sessions, el primer actor Enric Giménez llegí una conferència de l'autor del present llibre sobre *Els primers passos del Teatre Català* i el dia de la darrera, Ambrosi Carrion en llegí una altra que va constituir el resum de la primera sèrie del Cicle». En aquesta conferència, Carrion s'adreçava al públic nombrós i entusiasta que, també segons Curet, va assistir-hi i «va seguir, amb devota emoció, el procés evolutiu de la nostra escena». Carrion remarcava la fidelitat d'aquest públic als «clàssics» del teatre català encapçalats per Guimerà i aprofitava per arremetre contra la deserció d'aquells sectors de la burgesia barcelonina –especialment els polítics– que, en comptes d'oferir l'exemple que reclamava Xènius en el seu *Glosari*, preferien els *toros* o el vodevil.

Totes aquestes vacil·lacions, aquests dubtes i incertituds que ens atormenten, no són res més que inicis de la gran obra del pervindre. ¿Per què, digueu-me, tots aquests pessimismes, quan se compta amb autors í, sobretot, quan se compta amb públic? Car si els primers no hi fossin per atzar, del mateix públic sortirien, ja que allò tan repetit de que la funció crea l'orgue, ve com l'anell al dit al cas present, i perquè, sobretot, demostrant tots els conceptes que he exposat, hi ha un cas irrefutable: el de l'eterna joventut del mestre Guimerà, de nostre gloriós patriarca, que a la fi de la seva carrera ens ofereix una obra romàntica, impulsiva, plena de totes les agressivitats i atreviments, més vibranta que un toc de clarins d'or. Aquella *Reina jove*, que potser ho és més que *Gal·la Placídia*, la primera obra del poeta i que avui ens demostra l'eterna joventut d'aquest: aquesta joventut que ha de servir-nos d'exemple, que ha de guiar-nos com una bandera desplegada que més que bandera sembli una flama.

I la nostra art dramàtica també ho és de jove. Tant, que a voltes em fa l'efecte d'un infant que tot just aprèn a confegir. I en això, sentiuhu bé, radica la millor i més gran part de la seva força.

Mentres les literatures dramàtiques, ja gastades, caduques i decadents, de les altres nacions, tenen d'alimentar-se de les sobres del seu passat, més o menys gloriós, mostrant-nos conflictes on sols se pot admirar la traça i l'enginy, el *truc* preconcebut, la trampa, en fi, nosaltres, catalans, estem avui en el cas d'aprofitar-nos d'una història verge, d'una raça simple encara en els seus sediments, mes que en aquesta mateixa virginitat i senzillesa troba la base de conflictes verament humans, com són el de les passions en llur expressió més pura i esquemàtica. No som encara, per sort nostra, uns refinats ni uns perversos. No estem encara en el cas del trist teatre francès, gènere d'importació més fet per a la indústria que per a l'art. No estem tampoc en la situació del brillant, i res més, teatre castellà, conjunt de focs d'artifici en ostentosa manifestació, paròdia o retorn a aquelles buides sonoritats poètiques del seu segle d'or; o també teatre purament de diàleg, agut, xistós, mes sense transcendència sempre. I no

parlem d'allò que se'n diu genre xic, car generalment és una manifestació canallesca, de púrria, que diem nosaltres.

I si totes aquestes coses ens abonen, si tant parlen en favor nostre, per què dubtem? Si el públic hi és (vosaltres ho heu demostrat ben clar), què hi falta?...

Falta potser la fe dels capdavanters? No ho negaré. Veritat és que avui dia a les nostres manifestacions de cultura no hi acudeixen, sobretot, aquells homes polítics als que hem fet portaveu de Catalunya. Veritat és que s'estimen més anar als *toros* o a riure amb el *vaudeville*, o abonar-se a qualsevol companyia forastera; mes, què vol dir? Meditin un instant i recordin que el moviment polític a Catalunya és fill d'un moviment literari; que an aquest se deuen, i aquest els ha creat. Ai d'ells, si se n'obliden i deixen morir l'art de la seva pàtria. En la seva caiguda s'hi arrossegaran ells mateixos.

435

A més dels polítics, altres també hi manquen. Tant se val, car hi ets tu, bon públic català, bon públic entusiasta, hi ets tu, que representes l'entranya viva de Catalunya.

Tu ets qui fas que jo, ara, al finalitzar, estenen mes mirades al passat i volent escrutar les tenebres del pervindre, entoni un cant d'optimisme. Tu has donat la gran lliçó de civilitat, fe i entusiasme a tots aquells que ho prediquen sense sentir-ho. Grans mercès te sien donades. Per a tu jo pressento que els poetes elevaran llurs cants millors; els escultors les estàtues més pures; els dramaturgs les obres més intenses. Per tu es farà aquesta Catalunya plena, triomfanta i rica que tots somniem. Si no som els d'avui, seran uns altres. Més serà, no hi ha dubte. I per damunt la nostra terra gloriosa, el Teatre Català, frondós com un arbre milenari, eixit del poble i criat pel poble, eixamplarà les robustes branques, xuclant per les arrels la saba de la terra nostra i orejant el fullam ubèrrim en l'aire carregat de sentors marines, de frescor de neus eternes i de baume de pròdigues collites i de valls i muntanyes ben florides.

He dit.

Francesc Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona: Minerva, 1917, p. 351-381 (fragments)³⁰⁰

Antes de ocuparnos de los jóvenes, dediquemos algunas palabras a la más reciente producción de los que podemos llamar con todo respeto viejos autores, no en sentido de decrepitud, sino por su venerable constancia. Debemos señalar, primeramente, a Guimerá, quien atento a toda renovación legítima y progresiva, procuró seguir la corriente dominante sin abandonar por ello en su curso la personalidad y las ideas de siempre. Cuidó de no perder el contacto con el público, no a la manera trágicamente servil de Federico Soler, sino caminan-

436

300. Francesc Curet és autor de la primera història del teatre català escrita amb la voluntat d'arribar a l'època contemporània i oferir una explicació socialment, políticament i artísticament contextualitzada de les peculiaritats del gènere en relació estreta amb el «ressorgiment» de Catalunya. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, publicat el 1917, era destinat, segons el mateix Curet, «als lectors de parla no catalana per tal que tinguessin un exacte coneixement del valor estètic i social de la nostra dramàtica i de la influència que ha tingut en el desvetllament de la nostra pròpia consciència». Curet, crític militant en publicacions com *El Teatre Català*, que dirigí, imprimeix al darrer capítol de l'obra un estil assagístic que li permet plantejar problemes i preguntes sobre l'escena catalana en relació amb el Noucentisme. D'entrada, Curet planteja el problema de la tradició i se situa, en ple auge del moviment, contra les consignes compartides per la intel·lectualitat a propòsit del teatre autòcton. Així, Curet fa una defensa valenta de la tradició vuitcentista –amb la significativa excepció del «servil» Pitarrà– i reivindica, a part de la totalitat de l'obra guimeraniana, el nom d'Apel·les Mestres i d'alguns dels considerats «vells» per la joventut noucentista. En aquest sentit, són de gran interès les últimes reflexions sobre el paper de la joventut intel·lectual catalana a començament de segle, a la qual retreu l'agressivitat i la iconoclàstia del seu discurs ideològic, per una banda, i l'elitisme i, si molt convé, fins i tot la pobresa de les seves produccions artístiques. Des d'una posició més conciliadora que l'antinoucentisme explícit de «Xarau» [Santiago Rusiñol] a *L'Esquella de la Torratxa*, Curet adverteix sobre els perills reals del divorci que pot provocar la política cultural portada a terme pel Noucentisme entre el gran públic i la literatura i el teatre en català en tant que és un fonament de la Catalunya moderna.

do con el tiempo pero conservando todas sus cualidades principales. Comprime discretamente las pasiones e introduce sus personajes en un ambiente más pulcro, menos primitivo, que el de sus primeras concepciones, sin que esto signifique una perfección sobre las obras maestras, definitivamente consagradas, sino un intento de modernidad, de contribución a las vigentes fórmulas teatrales.

Hemos dicho que a pesar de esta transformación, más de procedimiento que de otra cosa, la personalidad guimeraniana se mantuvo inmovible y robusta. El autor de *Maria Rosa* y de *Terra Baixa*, manifiesta ser el mismo de *Aigua que corre* y *La Pecadora*, menos salvaje y tropical, permítasenos la frase, pero con idéntica intensidad pasional, velada por una gran sobriedad en la expresión y contenida discretamente por las circunstancias del lugar, de la acción y de la índole de los personajes.

Para muchos, Guimerá resultaba anticuado, a pesar de su esfuerzo para que la elaboración psicológica de los caracteres sustituyera el instinto indómito de las pasiones desencadenadas.

Aunque habría que discutir mucho sobre el concepto de anticuado y su exacta aplicación, pues los años no destruyen por sí solos el fruto del pensamiento humano y debemos hacer notar que las dos obras que hemos mencionado seguirán por mucho tiempo siendo dos alardes de una suprema humanidad, con alaridos de un verdadero dolor, y avaloradas con rasgos de gran interés dramático que, dígame lo que se quiera, no debe faltar jamás en toda producción destinada al teatro.

El drama hondo, íntimo, fatal, que palpita en *Aigua que corre* y la pasión que estalla en *La Pecadora*, con el retorno de la mujer perdida, quien, harta de las ficciones y placeres de la vida galante, vuelve al hogar abandonado en busca de paz y perece en la llama del ardoroso amor que su llegada hace revivir, constituyen dos asuntos admirablemente desarrollados, de una gran emoción, que aun cuando atienden en parte al procedimiento teatral de Hauptmann y Sudermann, son hijos legítimos de su autor y están muy por encima de toda veleidad oportunista.

No juzgamos necesario hablar detalladamente de las demás obras de Guimerá, pues entran de lleno en las características del gran poeta-dramaturgo que nos hemos esmerado en consignar lo más fielmente posible. [...]

*

Si algo puede consolarnos y resarcirnos de los desgraciados intentos de teatro lírico realizados hasta ahora, este «algo» lo debemos a Apeles Mestres, quien, gracias a aquellas efímeras pruebas, aportó a la escena catalana su maravilloso talento, inagotable inspiración poética y extremado buen gusto.

438

Viejo en lides literarias, gozando de un prestigio legítimamente adquirido, el admirable poeta catalán, en el que parecen convivir, en íntima comunión, Teócrito y Heine, Grimm, el cuentista, y J. H. Fabre, el amante de los pequeños seres de la naturaleza, es casi un autor novel en nuestro teatro y si no fuese por las razones de la edad y de la dilatada historia de un hombre entregado al cultivo de las bellas letras y las bellas artes, tendríamos que hacer figurar a Apeles Mestres en el grupo de los jóvenes, de los que vienen, con el corazón henchido de entusiasmo, a vigorizar y remozar nuestra dramaturgia.

No hallaremos en la ya copiosa producción de Apeles Mestres, una sola nota de cansancio o de decrepitud mental. Su obra es sana, ágil, graciosa y vibrante. El idilio y la balada, en su aspecto más bello y encantador, se introducen en el teatro por virtud del primero de nuestros bucólicos y del artista que ha acertado a acoplar en una sola alma la fina y suave ironía con la sensibilidad más exquisita.

El teatro poético, legendario, de fantasía, puede afirmarse que debe su implantación en Cataluña al ilustre cantor de *Margaridó*, pero dotado de sustancia intensamente humana.

[...]

Un mundo de ensueño, una evocación del reino imaginativo de Grimm, Andersen y del folcklore, surge deliciosamente a nuestros ojos, gracias al poeta, pero también nos deleita con cuadros de gran realidad humana, poéticamente observados y descritos. [...]

*

Vamos a hablar de los jóvenes y entiéndase que esta clasificación es sólo cronológica, para determinar con algún nombre la última generación de nuestros autores de teatro. No nos referimos, por tanto, a una supuesta falange de modernidad en pugna con inveteradas rutinas.

La juventud trae siempre en sí, por ley fatal, aires de renovación pero éstos, muchas veces, consisten únicamente en un cambio de ortografía o en la sustitución de un estilo por otro.

439

Ha sido en todos los tiempos cosa corriente que los viejos, afeerrados a la tradición, no consideren época mejor que la vivida en sus mocedades. Los jóvenes, por su parte, no les ceden ventaja en la presunción de que ellos llevan con el ímpetu de la sangre y los entusiasmos primerizos, la fuerza renovadora que ha de quebrantar los prejuicios.

El defender y sostener las causas por su longevidad, que les da respeto de algo consolidado por los años, o por prurito de lo nuevo, es perder inútil y caprichosamente el tiempo.

[...]

Maragall dijo que los jóvenes tienen siempre razón porque son los mejores maestros de la vida. Ningún espíritu noble y levantado lo pondrá en duda; antes al contrario, verá en dichas palabras un acicate para la evolución constante y progresiva del pensamiento humano. Pero es también indudable que los jóvenes deben hacer algo más que contonearse en su gallardía, derribar ídolos, romper cristales a pedradas, desprender enseñanzas inútiles para el actual momento y mofarse a carcajada batiente de preceptos anticuados. Para

que la juventud tenga razón y su audacia rebelde y agresiva sea santa y fructífera, precisa que la mano que destruye esté ayudada por la que siembra y que el fuego de un nuevo ideal sustituya a la mortecina lumbre del viejo culto.

Pero en este último período de nuestra gestación literaria, no ha habido fetichistas ni iconoclastas, limitándose las luchas entre «jóvenes» y «viejos» a escaramuzas y escarceos que han arañado sólo la epidermis, mientras el pueblo se ha mantenido indiferente ante las pueriles riñas entre la literatura de «alpargata» y la que pretende ser «ciudadana».

440

Profunda o superficial, no hay duda que la discrepancia existe y sería una gran desgracia que no se produjera en sus naturales términos, porque el silencio y la inacción son precursores de la decadencia y de la muerte; pero aun dejándonos llevar del deseo de que los «jóvenes» trabajen y luchen para el progreso de nuestro pueblo, la realidad de los acontecimientos nos obliga a reconocer que los precursores (no decimos los «antiguos» porque su antigüedad alcanza sólo a cincuenta años atrás) hicieron mucho más en su tiempo con el hecho de crear una cultura, mísera, deficiente y basta, sí, pero sacada de la nada, que no la juventud intelectual de ahora, con sus ínfulas de ordenación, equilibrio y pulcritud.

Por fortuna, el teatro, en virtud de sus características, no ha sido hasta ahora campo propicio a cierto linaje de experiencia; pero ya aventuramos, al comienzo de este capítulo, que la obra de los jóvenes, en general, aparece vacilante, imprecisa, poco sincera, medrosa y endeble, como si la convicción y la fe desamparasen a nuestros modernos dramaturgos.

No hay necesidad de aportar pruebas para justificar documentalmente nuestra afirmación. Los hechos están a la vista. La mayoría de los jóvenes autores, divaga sin decidirse como si en su fuero interno estuviera empeñada una lucha entre su temperamento y la forma de expresión.

¿Qué hacer? ¿Qué pensar? ¿Qué asuntos deben llevarse a la escena y cómo? A los autores se les contagió la fatiga que experimentaba

el público y no hay peor enemigo para el valor que el presentimiento de la derrota.

Los más perdieron el contacto con la masa espectadora, cada día más reducida, y fueron separándose de ella hasta no comprenderse y apenas conservar el mutuo conocimiento. Los que gozaron de mayor fortuna, debieron sufrir el desencanto de que el público les volvía la espalda, inmerecidamente desde luego, a causa de la fatalidad de las circunstancias. Su gestión coincidía, por otra parte, con la crisis general que quince años atrás sufrió el teatro en todos los países como presintiendo (la historia nos proporciona ejemplos semejantes) los sucesos trascendentales que después habrían de ocurrir.

La tónica general y dominante de la última etapa de la producción teatral catalana, consiste en el esmero del lenguaje, demasiado literario a veces, en la elección de las frases, no siempre espontáneas y comprensivas, en la concisión del diálogo, que en ocasiones redundaba en perjuicio del movimiento escénico y en la mayor naturalidad de la acción, desprovista de los consabidos efectismos.

Si algo o mucho puede achacarse a los «jóvenes» y no hemos aflojado la mano a este respecto, no será ciertamente para acusarles de mendigar el aplauso del público con medios torpes o halagadores de la galería. La sobriedad extremada y una honradez artística digna de todo respeto, han sido causa de que el favor de gran parte de la multitud de espectadores no haya acompañado los ensayos de algunos de nuestros autores contemporáneos.

El propósito llevado a la práctica de sustraer el teatro de toda violencia en lo dramático y de los excesos hilarantes en lo cómico, dio por resultado que se borraran las distancias que separaban los distintos géneros teatrales, establecidos por la tradición, desapareciendo las clasificaciones que tan cuidadosamente habían sido observadas.

Esta transformación fue propicia al cultivo de la comedia, en su acepción más amplia, desde la matizada con tonos melodramáticos a la que tiene trazas de sainete, sin olvidar la que en su amenidad natural y jocunda guarda los elementos de la farsa cáustica y mordaz.

El abuso de la nota rural decidió, como contraste, que los nuevos escritores, especialmente los comediógrafos, dedicaran con preferencia su atención al teatro ciudadano y con él a la vida frívola, suave, superficial y distinguida de los grandes centros urbanos. Por desgracia, la observación del natural ha sido a veces tan exacta que no presentando relieve alguno huelga frecuentemente su escenificación, pues no siempre el ingenio del escritor alcanza aquella espiritualidad tan grata a los sentidos, que predomina en muchas obras del teatro francés y aún en algunas del castellano, en las que *no pasa nada* ni se resuelve ningún conflicto transcendental o extraordinario, pero cuya falta de asunto queda suplida por la vivacidad y donaire de un diálogo atractivo y brillante.

Josep M. de Sagarra, «Guimerà i el poble»,
La Publicitat, 20-VII-1924³⁰¹

A Catalunya, on el fet d'escriure versos i dedicar-se a les coses de l'esperit no és una garantia de popularitat, s'han donat, però, del nostre renaixement ençà, dos casos de popularitat. De la popularitat més integral que es pugui demanar. En Verdaguer és el primer cas, En Guimerà és el segon.

Hem tingut figures com la d'En Maragall, que amb el garbell del temps i de la crítica que ha de venir agafaran un relleu i una brillantor diamantina. Però Maragall no va ésser el poeta popular. Tenia

443

301. Josep M. de Sagarra (1894-1961) va publicar a *La Publicitat*, el diari portaveu d'Acció Catalana on treballava des de 1922, un article d'homenatge a Àngel Guimerà, mort el 18 de juliol de 1924. Encara no feia un any del cop d'estat de Primo de Rivera i de la imposició de la dictadura, quan Sagarra va escriure aquest al·legat a favor de la popularitat de l'autor de *Terra baixa*, el sepel·li del qual es va convertir en «una emocionant i magnífica manifestació democràtica» –afirmació com a mínim agosarada en plena dictadura primoriverista–, i a favor del r(establiment) de les relacions entre l'escriptor i el gran públic que la política cultural noucentista no havia, sens dubte, contribuït a potenciar a través d'una acció cultural dirigista i ideològicament selectiva. Tal com va fer un any després amb motiu de l'organització de homenatge de la intel·lectualitat catalana i de l'homenatge popular a Santiago Rusiñol, el desembre de 1925, Sagarra projectava sobre les figures gairebé mítiques de Verdaguer i el recentment traspasat Guimerà, la seva pròpia concepció de les relacions que l'escriptor ha d'establir amb el poble, és a dir, amb el gran públic modern, *condicio sine qua non*, segons Sagarra, de la bona salut de qualsevol literatura al marge de la contingència política. Per tant, Sagarra aprofita la necrologia de Guimerà per fer un al·legat a favor de la professionalització de l'escriptor, a favor de la senzillesa de plantejaments literaris, amb un especial esment al sentiment i a la innocència, i a favor de la «traça» de l'home de teatre «per damunt de tot artífici de literat». No és gaire lluny, aquest discurs, de l'article que, el 26 d'abril de 1925, Sagarra va publicar també a *La Publicitat* amb el títol de «La por a la novel·la», on aplicava aquests mateixos criteris a la reivindicació de l'altre gènere literari relegat pel Noucentisme acabat d'esfondrar.

tots els elements per ésser-ho, era un cor que es deixava enlluernar i que vibrava intensament, però Maragall era un home una mica massa preocupat, una mica massa complicat. Era un home de penya i de taula d'estudi, no era un home de carrer i d'escenari.

En Verdaguer i En Guimerà han estat les dues grans figures, els homes de la tempesta, de la imprecació i del mot tendre a la vegada.

A En Verdaguer el va ajudar la seva vida, l'anècdota miserablement tràgica de les seves hores. Guimerà ha estat una mena de societari, no ha tingut novel·la ni llegenda privada, però el cas és que aquest home humilíssim, que anava pel carrer una mica a les palpentes, una mica distret, i amb una certa presseta com del que fa tard, aquest home que a les darreries de la seva vida caminava sense veure-hi amb l'ajuda de dues mans piadoses, aquest home era indiscutiblement la figura més respectada, més venerada de la ciutat. En tot acte públic on es commemorés, on es demanés alguna cosa, la presència d'En Guimerà en doblava l'interès i l'emoció. El poble vibrava pel fi o les circumstàncies del moment i vibrava o s'emocionava per la presència d'En Guimerà.

En les seves últimes èpoques aquest home ja tenia una qualitat d'ombra i d'esperit, semblava que aquell gep i aquelles cames llargues, i aquells quatre pèls de barba blanca, i aquella cera de la pell, no eren un cos humà concret i determinat, sinó que eren una mena de bandera, una mena de símbol on s'ajuntaven una pila de coses que de moment no es podien precisar, no es podien definir, però que tots nosaltres sentíem al viu del cor. En Guimerà era un home per ésser vist amb els ulls de l'ànima, la seva presència anava de dret als nirvis i a totes les facultats emotives.

I per què aquesta gran popularitat d'En Guimerà? És evident que el poble no ha recollit la veu del poeta, per una imposició, per un prejudici o per una fama que s'ha anat fent entre homes de lletres.

El poble ha recollit directament el verb del poeta, perquè En Guimerà ha estat el cantor dels sentiments primaris, de les passions elementals. Ha fet viure damunt les taules la innocència, la bondat i l'heroisme, però hi ha posat sempre un puntet de rebel·lió, un anhel

de revolta, ha ensenyat de tant en tant les dents del llop i les ales de l'àngel.

I tothom ha tingut un moment a la vida que ha plorat escoltant el verb d'En Guimerà. Romàntic fins al capdamunt, ha agafat del romanticisme aquelles proporcions monstruoses que prenen les coses del cor. En el seu *Mar i cel* va agarberar tota una muntanya de passió, tota una foguera d'entusiasme. I ho va dir amb una veu clara i neta, amb uns versos que deixaven veure les venes carregades de sang entre l'entruyellat d'una retòrica més o menys experta. I ho ha dit tot amb una veu que canta, que s'arrapa a la petxina de l'orella i que va entrant fins al moll de l'esperit, amb un so de campana que vibra, que fa estar alerta.

Quan a Guimerà se li ha posat la paraula «pàtria» als llavis, aleshores ell ha trobat sempre d'una manera miraculosa el dardell just una mica emmetzinat de la punta perquè anés dret i fes aquella coïssor precisa en totes les fibres del nostre cor.

Guimerà ha estat l'únic poeta d'aquí que ha creat un heroi nou, veritablement popular. Aquest heroi és el Manelic; en pronunciar aquest nom ningú pensa ja en el diminutiu pintoresc d'un nom vulgar. Manelic és el nom d'una cosa tan sagrada i tan respectable com un roure o un pedreny elevat.

I Manelic és un infeliç, un pobre xicot, un desgraciat, que per obra i gràcia del poeta es va engrandint i agafa unes proporcions de símbol, de valentia i de revolta.

I fixeu-vos que Guimerà no ha posat en aquest personatge altra cosa que una innocència d'infant, una sorruderia d'esbarzer i una valentia d'animal de presa. En el Manelic no hi ha cap complicació ni cap segona intenció, i per això mateix resulta que va tan de dret a l'ànima del poble.

Com aquesta concepció de *Terra baixa* és gairebé tota la poesia d'En Guimerà, i com aquesta poesia és gairebé l'ànima i la vida del poeta.

En l'obra de Guimerà, per damunt de tota traça d'home de teatre, per damunt de tot artifici de literat, hi ha aquest doll ingenu, aquesta ànima que es dona tota amb una força inconscient, i és per

això que s'imposa, i és per això que arriba a totes les orelles i a tots els sentiments.

És per això que avui a l'enterrament d'aquest home venerable hi ha anat tot Barcelona, tota la gent d'espardenya i de barret fort. Ha estat una emocionant i magnífica manifestació democràtica.

És precisament perquè En Guimerà era una barreja d'infant, de llop i d'àngel, que mentre se n'anava el taüt per la Riera del Pi hem vist una mossa que des d'una finestreta deia adéu a les sagrades despulles fent voleiar un mocador blanc.

Josep Pla, «Josep M. de Sagarra, dramaturg»,
La Nova Revista, I, gener de 1927, p. 25-36 (fragments)³⁰²

Literatura i drama

He de fer remarcar, en començar a parlar de J. M. de Sagarra com a dramaturg, que dono per resoltes sense discussió i completament adscrites al seu favor tota aquella sèrie de virtuts i d'habilitats que constitueixen la capacitat literària d'un home, cosa que no podríem pas dir de la majoria dels nostres autors de teatre. J. M. de Sagarra escriu de la manera que vol i no deixa mai d'escriure en català. Té un domini de la llengua absolut i pot dir el que li dóna la gana sense dificultat. En general, el seu gust és segur, i el sentit comú professional li falla rares vegades. La seva divina facilitat és en la nostra literatura un fet gairebé sensacional, i ha nascut, com aquell que diu, escriptor de versos.

447

[...]

302. L'article que Josep Pla i Casadevall (1897-1981) va dedicar a resseguir la fortuna teatral de Josep M. de Sagarra és interessant per diverses raons. En primer lloc, pel fet que Pla no era gaire procliu a parlar de trajectòries literàries i, encara menys, a dedicar-hi un article extens, cosa que demostra l'aquiescència del jove escriptor amb la fórmula literària que Sagarra havia assumit plenament amb la intenció d'arribar a un públic al més ampli possible; en segon lloc, perquè allò que interessava a Pla del poema dramàtic sagarrià era la capacitat de connectar amb el gran públic en un moment en què calia imperiosament refer –sí no crear– els mecanismes d'un mercat literari i teatral normal. Novament, el que planava per damunt del text era la necessitat de revisar la política cultural del Noucentisme i, en relació amb la literatura en general i el teatre en particular, reconsiderar el paper que la joventut intel·lectual havia atorgat a la tradició immediata durant les dues primeres dècades del segle xx. En aquest sentit, Pla feia una aposta claríssima pel teatre sagarrià –deutor reconegut de Guimerà i, si molt convé, de Pitarra– per la capacitat del vers que fluïa amb facilitat de la ploma de Sagarra d'embolcallar el públic i conquerir-lo, encara que fos rematant els drames –construïts, tal com confessa tranquil·lament Sagarra, d'acord amb l'esquema fix que suposa una mínima trama a l'entorn d'un

Marçal Prior. El temps no ha pas passat en va. Si haguéssim, però, de fer un balanç sumari de la seva producció total, hauríem de dir que els drames de J. M. de Sagarra són bons malgrat els esforços que l'autor fa per llevar-los qualitat i importància. Són bons perquè la poesia és bona, però els altres elements del seu teatre col·laboren d'una manera tumultuosa i delirant a rebaixar-los. La seva tècnica teatral és una cosa dibuixada de pressa i corrent, conjuminada de qualsevol manera, com si l'autor suposés que els seus drames so seran mai representats. És possible, encara, que J. M. de Sagarra no cregui tan sols que el teatre és un procediment per a dir alguna cosa. Que jo sàpiga, no ha tractat mai de proposar-s'ho, ni ha fet els possibles per divertir-nos amb alguna troballa. Potser té la idea singular que la gent no l'escoltaria, i una cosa així en el pensament d'un escriptor de drames és d'un altruisme estrany. Jo no conec un cas d'insolidaritat tan portada a la punta de l'espasa com el cas de J. M. de Sagarra i el seu públic. És un home sense ambició filosòfica, religiosa, social. Creu probablement, com els orientals, que en el món lluiten el bé i el mal, i el seu temperament el porta a suposar que el mal sempre triomfa. No ens atreviríem pas, de tota manera, a afirmar-ho. Potser és un catòlic latent que es passarà la vida en el camp anticlerical perquè troba ridículs els barrets dels capellans. Entre nosaltres, no serà pas el primer cas. Té la meravellosa banalitat del nostre clima, del nostre paisatge i del nostre mar. Al seu costat, els tres o quatre catalans que ens preocupem d'alguna cosa fem sempre un paper desairat. És massa bon poeta per a ésser profund, car la millor manera, encara, de demostrar una certa profunditat consisteix a no saber-se expressar. Està massa dotat per a aturar-se a meditar. Tots els països disposen avui de dramaturgs que llegeixen nit i dia Kant, Freud, Marx i la *Gaseteta dels Tribunals*, que sacrifiquen la seva innocència fent tota mena d'experiments matrimonials, que juguen amb les coses més santes i sagrades a risc que els prenguin per immorals i perdin els honors i les condecoracions del cas. Aquests dramaturgs construeixen els seus drames amb una febrosenca meticulositat, amb la mateixa cara de ràbia que certes senyoretetes angleses resolen els «mots creuats».

món còsmic un perfil humà és un element –des del punt de vista de la duració– completament insignificant i amb un pervindre –com a màxim– arqueològic i de catàleg.

Hi ha una altra classe de drames que s'anomenen els drames poètics. En general, aquesta classe d'obres es consideren productes des-acreditats. Hom diu, com a injúria mínima, que són drames per a l'orella. Parlant des d'un punt de vista teòric i objectiu, això, però, no és cap defecte. És cert: en la majoria de les materialitzacions dels drames poètics, la poesia serveix per a amagar la profunda buidor de l'autor. Penseu en els drames dels romàntics, en el seu impudor escandalós manipulant tota mena d'afers de carnisseria moral que un dia embriagà els sentits dels seus contemporanis. No en resta ni la fullaraca. Convé sempre, com a principi general, que l'autor digui i representi alguna cosa. Però el cert és que la cosa que s'assembla més a representar coses és manipular paraules que ho semblin, i és degut a aquesta proximitat que el drama poètic no porta en si d'una manera automàtica i fatal cap element d'inferioritat. Un bon drama poètic és, en un mot, la cosa del món que s'assembla més a un bon drama. Ara bé: el criteri més segur per a jutjar la bondat d'un drama poètic serà sempre, em sembla, la poesia que contingui. Si la poesia és bona, és gairebé segur que el drama tindrà molt de guanyat. Això ha de quedar ben clar, perquè hi ha persones notòriament educades que pensen que el fet que els actors d'un drama parlin d'una manera rimada i perfilada dóna a l'obra una dignitat i una virtut bàsica indiscutible. No. Si la música és dolenta, tant li fa tocar-la en temps d'adagio com en temps d'allegro, en temps de marxa fúnebre com de fox-trott. Encara que sembli mentida es poden dir les mateixes bacinades desenvolupant daurats i fluents hendecasil·labs, que parlant modestament al racó d'una taula de cafè. És això que ens fa dir que només si la poesia és bona les condicions d'un drama poètic seran acceptables.

J. M. de Sagarra és l'autor més considerable de drames poètics que tenim avui. N'ha escrit diversos amb un èxit creixent i, nosaltres creiem, amb una habilitat i una bondat paral·lela a aquesta ascensió. Ha fet grans progressos. Només cal comparar *Dijous Sant* amb

Marçal Prior. El temps no ha pas passat en va. Si haguéssim, però, de fer un balanç sumari de la seva producció total, hauríem de dir que els drames de J. M. de Sagarra són bons malgrat els esforços que l'autor fa per llevar-los qualitat i importància. Són bons perquè la poesia és bona, però els altres elements del seu teatre col·laboren d'una manera tumultuosa i delirant a rebaixar-los. La seva tècnica teatral és una cosa dibuixada de pressa i corrent, conjuminada de qualsevol manera, com si l'autor suposés que els seus drames so seran mai representats. És possible, encara, que J. M. de Sagarra no cregui tan sols que el teatre és un procediment per a dir alguna cosa. Que jo sàpiga, no ha tractat mai de proposar-s'ho, ni ha fet els possibles per divertir-nos amb alguna troballa. Potser té la idea singular que la gent no l'escoltaria, i una cosa així en el pensament d'un escriptor de drames és d'un altruisme estrany. Jo no conec un cas d'insolidaritat tan portada a la punta de l'espasa com el cas de J. M. de Sagarra i el seu públic. És un home sense ambició filosòfica, religiosa, social. Creu probablement, com els orientals, que en el món lluiten el bé i el mal, i el seu temperament el porta a suposar que el mal sempre triomfa. No ens atreviríem pas, de tota manera, a afirmar-ho. Potser és un catòlic latent que es passarà la vida en el camp anticlerical perquè troba ridículs els barrets dels capellans. Entre nosaltres, no serà pas el primer cas. Té la meravellosa banalitat del nostre clima, del nostre paisatge i del nostre mar. Al seu costat, els tres o quatre catalans que ens preocupem d'alguna cosa fem sempre un paper desairat. És massa bon poeta per a ésser profund, car la millor manera, encara, de demostrar una certa profunditat consisteix a no saber-se expressar. Està massa dotat per a aturar-se a meditar. Tots els països disposen avui de dramaturgs que llegeixen nit i dia Kant, Freud, Marx i la *Gaseteta dels Tribunals*, que sacrifiquen la seva innocència fent tota mena d'experiments matrimonials, que juguen amb les coses més santes i sagrades a risc que els prenguin per immorals i perdin els honors i les condecoracions del cas. Aquests dramaturgs construeixen els seus drames amb una febrosenca meticulositat, amb la mateixa cara de ràbia que certes senyoretetes angleses resolen els «mots creuats».

Comparat amb aquesta gent J. M. de Sagarra fa un efecte estrany. És, al costat dels seus companys, un cas de provocació desvergonyida, un escàndol total. En el fons –com ell mateix ha dit tantes vegades– el que l'intriga més és com dimoni els cigars de l'Havana poden ésser tan perfumats i tan suaus. Fa l'efecte d'un veritable fill pròdig... organitzat. És un clàssic acabat. Els elements no essencials dels seus drames són una cosa plomejada a ull, pensada de qualsevol manera i resolta sense rumiar. L'element essencial –la poesia– li raja sense parar. Malgrat aquesta deixadesa extrema –i aquesta és la bona– la majoria dels seus drames no estan pas ni millor ni pitjor que els que fan a tot arreu els seus companys enfebrats. Malgrat els titànics esforços que fa per quedar malament, les seves coses sempre poden anar. És per això que jo m'atreveixo a assegurar que el dia que J. M. de Sagarra faci escrivint drames una mica menys d'esforç que el que fa tothom, ens deixarà positivament parats. Jo espero resignadament l'hora de l'arribada d'aquest drama i, després d'haver llegit *Marçal Prior*, he decidit fer els treballs necessaris per a deixar-me aclaparar.

451

Una concepció de la vida

El drama poètic, no hi ha dubte, permet moltes llibertats. El problema es pot posar d'aquesta manera interrogativa: un autor d'un drama poètic està necessàriament obligat a tenir una concepció absurda de la vida? Jo crec que l'absurditat no és gairebé mai una cosa necessària. Una de les coses que permeten esbrinar si un home té una concepció absurda de la vida és estudiar les seves idees respecte del joc net. Vivim, encara que fem els possibles per a negar-ho, sota l'acció del constitucionalisme anglès. La nostra moral n'està impregnada, i tot el que s'anomena l'occidentalisme gira en torn de la concepció que tenim de l'enemic. Considerem intolerable no fer els possibles per a posar sobre un pla d'igualtat els elements del joc de la vida. Ens revolta que entre ells hi hagi desproporció i desnivell. Ens repugna, si hem guanyat, aclaparar el nostre adversari. Som, en el terreny moral, uns esportius acabats i per res del món tornariem al joc brut de la concepció de la vida dels nostres avantpassats reculats. J. M. de Sa-

garra és, en aquest punt, una reminiscència extraordinàriament pura de les idees antigues, i la seva defensa de la concepció dels nostres avis només està matisada per la seva mandra aristocràtica i racial. [...]

Marçal Prior

452

A part d'aquestes obres que hem examinat –i que hem examinat des d'un punt de vista gairebé primari degut que la insuficiència indescriptible de la nostra crítica teatral ens ha obligat a explicar el que tothom hauria de saber de memòria–; a part d'aquestes obres, J. M. de Sagarra ha escrit diversos treballs pensant en la manera de la farsa italiana [...]. Entre aquestes obres s'hi han de posar la *Cançó d'una nit d'istiu*, *El matrimoni secret*, *El jardinet de l'amor*, *La careta* i, en certa manera, *L'escola dels marits*, de Molière, traduïda magistralment per Sagarra. L'encant màxim de totes aquestes obres és un encant verbal i es pot dir que són uns joiells no igualats de la història del teatre català. Això és digne d'ésser remarcat, em sembla, degut que el nostre teatre –com la nostra novel·la– ha estat moltes vegades a les mans de grans escriptors que no han sabut escriure ni treure's com aquell que diu les paraules de la ploma. En totes aquestes obres, però, seria arriscat de cercar alguna cosa més que la música deliciosament enfadosa que Sagarra sap fer manejant la nostra llengua i manipulant gairebé sempre expressions familiars i de vegades francament vulgars. Els personatges, tant si van vestits d'època, com si porten barret fort, són uns titelles acabats. Aquestes comèdies, encara, des del punt de vista teatral no presenten cap novetat digna d'ésser assenyalada. Són uns pastitxos deliciosament reeixits, profundament catalans, que sempre donarà gust d'escoltar.

Marçal Prior conté admirablement dosificats els dos grans elements de la producció teatral de J. M. de Sagarra: l'element poemàtic i l'element de farsa. És l'obra més positivament interessant i més completa i més gran d'aquest poeta i probablement és una de les obres més honorables del nostre teatre nacional. La figura de Marçal Prior està emparentada amb una de les constants més fermes de la nostra història de la

cultura, amb la figura llegendària de l'home mig idealísticament i mig realísticament enquermerat. La darrera vegada que hem vist J. M. de Sagarra escrivia un *Comte Arnau* d'unes dimensions imponents. Han passat diversos anys d'aquell dia, però recordem com si fos ara que ens digué que potser aquell poema seria la gran obra de la seva vida. No podríem pas dir, faltats com estem d'elements de judici, quin és exactament el gran parentiu de *Marçal Prior* amb el seu *Comte Arnau*. Però ens sembla que el parentiu existeix i potser el drama no és altra cosa que un cartó –per dir-ho com els pintors antics– de la composició general de l'Arnau. És, potser, una de les parts de la composició més enterbolinades i tempestuoses –prescindint, naturalment de l'acabament convencional i absolutament necessari perquè es pugui dir que hi hagi drama– un episodi triat pel poeta pensant, però, presentar una mostra completa malgrat ésser reduïda, del personatge enquermerat. Què vol Marçal Prior? [...] Empès i encegat per aquesta fal·lera, vaga com el món i la vida, ho deixa tot i trenca en nom d'una diríem superior immoralitat, els lligams humans essencials: la família i la mare, la casa, la terra i els morts. El que l'empeny és un desig informe d'infinita possessió del món real –aquella reina vaga rodejada d'homes i dones i paisatges, de punyalades, deliris i riqueses, de trompetes de plata i d'alegria, de cares noves. És un impuls d'ubiquïtat còsmica destructor dels fogons de la vida humana, un desig de domini i d'immortalitat material, la bogeria d'ésser en aquest món un Déu. Es desdiu dels seus pactes d'home amb aquella versatilitat dels déus de la bona època perquè res li és prou gran per a calmar-li la seva assedegada cupidera de realitat. La revelació del somni de la terra el guia –místic terrenal que és– i penetra en el torbellí del món fent una entrada de cavall sicilià. La materialització del sentit d'aquesta figura, que és una de les preocupacions màximes del teatre contemporani i que els russos han tractat de resoldre en to menor contrastant obscurs personatges folls d'ambició còsmica amb ambients estrets de petita burgesia, és tractada per J. M. de Sagarra en to major, d'acord amb la nostra llegenda, amb aquell realisme alternat de pèl moixí i de pedra tosca, tan directe, de la nostra tradició racial i manipulant elements poemàtics

d'una grandesa matisada. El primer acte de *Marçal Prior* –la revelació del somni de la vida–, és, em sembla, tal com ha d'ésser i és probable que la seva construcció sigui perfecta: és una veritable tempesta d'una intensitat corprenedora, d'un color i d'una imatgeria de primera mà, resolt amb una rapidesa el·líptica i punyent, imponent.

Però el somni de Marçal Prior és il·lusori. El poeta ens fa veure, en el curs del segon acte, els elements de farsa que es belluguen a sota de l'ideal terrenal. Alça una mica la capa de la il·lusió pueril, terrible i lamentable de Marçal, i hom entreveu una cova de rèptils i de capsigranys darrere aquella reina vaga, que Sagarra materialitza en la filla del marxant. El contrast és tractat per l'autor amb els elements de la farsa italiana, amb un tempo de *marcia* més aviat acompassat, entelat per punts d'ironia sorneguera i flotant. Posat sobre la perspectiva de la realitat, el somni de Marçal resta una cosa febrosenca i malaltissa, i per a la gent de cada dia resulta un element de pertorbació estrany. Per aquesta mena de mals els professors alemanys de la nostra època han inventat unes drogues sedants que la casa Bayer fabrica amb honradesa comercial. Però Marçal tira endavant i, impotent per a baixar del seu somni de núvols, compra la filla del marxant. Ha arribat a tenir el que volia, però com que el que volia era el no-res el somni se li desfà a les mans.

Passem gairebé sense discontinuïtat a l'ascensió màxima i a l'inici del moviment descendent de Marçal. En el tercer acte s'inicia la davallada del somni, i el quart és una descripció, comportant un retorn de l'element poemàtic i llegendari, de la decadència de l'enquimerat. L'autor s'hauria pogut valer de no importa quina anècdota per construir teatralment el fracàs. Es serveix d'una anècdota d'infidelitat, i això està bé, car si l'amor és específicament possessió, la infidelitat és una brillant i natural demostració d'impossibilitat. El poeta a més escull el camí per al qual sembla més preparat. És rara, en efecte, l'obra d'aquest poeta que no contingui una execració de la ruptura del sant sagrament i una apologia dels lligams de la vida matrimonial. Els que ell anomena amb cruesa zoològica els esgarriacries, tenen sempre la força, en el seu teatre, d'ésser uns éssers antipàtics. Tots

nosaltres som uns fanàtics partidaris de la solidesa de la vida matrimonial, però, si en aquest fanatisme hi hagués graus, a J. M. de Sagarra li correspondria per dret propi el lloc d'honor. És per això que el seu tercer acte és fet amb una habilitat perfecta. Però l'essencial és això: és que quan Marçal sent que la terra dels seus somnis se li enfonsa sota els peus, li passa tot per la memòria menys de resoldre l'afer vulgar amb allò que anomenarem la seva superior immoralitat. Davant de l'engany esdevé un home de carn i ossos, es rebel·la i plora desenganyat i parla com podria parlar, posem per cas, un propietari de la plana de Vic o de l'Empordà. Res més natural, per altra part, perquè el somni terrenal de Marçal Prior era tan ple d'humanitat! És perfecte, no hi ha res monstruós, i Sagarra resol el doble joc amb aquella seva abundant naturalitat. Per un moment la seva fam de realitat féu semblar a Marçal un Déu. La davallada del somni revelat el torna home, li posa a davant dels ulls una més pura idealitat i per això el seu dolor és tan gran.

El final hauria d'haver estat una cançó com fou el final del llegendari Arnau. Desgraciadament, però, els finals dels drames estan regits pel que podríem anomenar la llei del preu de la butaca. És probable que una cançó hagués estat considerada com un acabament poc satisfactori i poc real. El públic és poc exigent, tothom ho sap. En tot cas es podria demostrar que Sagarra construeix la solució convencional sense dificultat i ho salva tot amb una accentuació dels elements poemàtics, que a les seves mans, no fallen mai. Encara que potser, quan s'ha parlat de tot el cinquè acte de *Marçal Prior*, es podria considerar com una solució catalana típica del seu cas. És un retorn a la realitat concreta –a tot allò que Marçal enfollit abandonà– i encara que és difícil de fer encaixar una solució així en una concepció aproximada de la vida real, el cert és que és una solució satisfactòria per l'apologia que comporta de la terra. Les solucions enfonsades en la terra són sempre importants perquè la terra és tot el més gran que pot tenir l'home, la seva vida, el seu sentit i la seva eternitat. Escolteu Anna-Maria:

—Cada dia li poso un plat a taula i li deixo el seu lloc vora la llar...

Quan arribi veurà que a casa seva totes les coses han seguit igual.

Aquesta és la grandesa de la terra, el que la fa inexpugnable davant de les infinites possibles absurditats dels homes i de les dones. És per tot això que m'agrada la solució de J. M. de Sagarra, encara que sigui probablement una solució merament teatral. Entenc en aquest moment la paraula terra en el seu sentit més ordinari i material —tot allò que la terra comporta d'instintiu, de sentimental i de més essencialment personal, de més vivament fort, de local i de dialectal. De tota manera, potser el lector s'estranyarà que jo vegi tantes i tantes coses en el darrer drama de J. M. de Sagarra. No és pas estrany. J. M. de Sagarra —com Francesc Pujols, com Josep Carner— és un dels nostres escriptors més endinsats en l'entranya viva del nostre país. Llegir una ratlla d'ells és com posar-se un corn de mar a l'orella: la seva ressonància és profunda i dilatada, i us sembla sentir-hi la bonior de la vida del nostre país. Tenim amb prou feines un inici d'esperit i de literatura nacional, i al meu entendre, J. M. de Sagarra, amb tots els seus defectes i amb els seus defectes i tot, n'és un dels seus més legítims representants.

Joan Cortès, «De Pitarra al pitarrisme»,
Mirador, 154, 14-I-1932, p. 5³⁰³

Als començaments d'aquest segle, feia ja bastant temps que, d'una manera esporàdica, amb penes i treballs, amb èxits i fracassos, s'obria pas en els nostres medis literaris i intel·lectuals, i arribava fins al públic, una forta reacció contra la rutina tradicional i el costumisme provincial que assenyalaven la pauta de les produccions teatrals catalanes.

Diferents temptatives de renovació i d'esbandiment de les escoles del pitarrisme, que es liquidava en l'escenari del vell teatre del carrer de l'Hospital, s'havien succeït d'ací i d'allà. Guimerà havia començat la seva carrera teatral en 1879 amb *Gala Plàcidia* i *Judith de Welp*, i havia donat ja al públic bona part –la millor– de la seva producció. Ignasi Iglésias havia recollit ja els més entusiastes aplaudiments amb diversos dels seus drames. Rusiñol triomfava a cada nova obra que estrenava.

457

303. Aquest article de Joan Cortès sobre el «pitarrisme» és una reflexió sobre la involució que havia experimentat l'escena catalana des del Modernisme fins als anys trenta que el crític de *Mirador* va escriure amb motiu de la renúncia de l'empresari Canals d'organitzar la temporada de teatre català 1932-1933, cosa que comportava la pràctica desaparició del teatre català professional de les cartelles barcelonines. El crític hi defensava la tradició del teatre modernista estroncada pel Noucentisme i hi denunciava la manca de suport institucional al teatre durant els temps de la Mancomunitat de Catalunya, cosa que havia provocat que l'escena catalana hagués restat sotmesa a les lleis del mercat i que el gran públic hagués acabat optant, finalment, per una selecció «a la inversa», és a dir, per un retorn al «pitarrisme» tantes vegades esmentat, en comptes de les propostes que, des del tombant de segle, la intel·lectualitat catalana havia incorporat amb la intenció de modernitzar l'escena. El joc de paraules del títol és nítidament indicatiu de la sensació de fracàs que imperava en el panorama teatral –i, en general, literari– català en una conjuntura política sense precedents que, significativament, marcava, segons Cortès, els marges reals de la societat catalana a través de les limitacions d'un públic que es decantava massivament cap a l'esport i el cinema com a formes de l'oci modern.

Un canvi en els costums teatrals de casa nostra s'operava. Hom pensava en Antoine, en Paul Fort; hom es prenia les coses ben seriosament. I en 1903-4, el Teatre Íntim, de Gual –que havia donat ja diverses representacions disperses–, féu, al Teatre de les Arts, aquella bella temporada en la qual es feren conèixer al nostre públic traduccions de Molière, de Beaumarchais, de Shakespeare, de Goethe, d'Ibsen, de Hauptmann, i fins la mateixa temporada donà a Novetats, amb èxit formidable, *Èdip Rei*, de Sòfocles, i *El casament per força*, de Molière. En l'any 1904, Pous i Pagès estrenava *L'endemà de bodes*; Puig i Ferrer, *La dama alegre*, i Pompeu Creuher, *La morta*.

458

Després seguiren diverses temporades, en les quals, a més de conèixer i aplaudir les produccions dels nostres autors, que s'anaven succeint, la nostra gent continuava posant-se en contacte amb el millor teatre estranger, i amb el que més importància tenia llavors, encara que no fos precisament el millor. S'agregaren al repertori català els noms de W. V. Jacobs, Renard, Spaak, Bjørnson, Giacosa, D'Annunzio, etc.

En veritat, tot això era ben lluny d'ésser un mal començament. Si fugíem de l'empolsament del pintoresquisme xiroi en què vegetàvem, era per fer alguna cosa de gran volada. La vida de la nostra escena s'anunciava pròspera i digna. El teatre català deixava els bolquers per caminar amb passa ferma per l'ample camí que se li obria al davant.

Estàvem al corrent de tot el que es feia per Europa. Teníem tres autors consagrats que es traduïen a tots els idiomes estrangers i que ens feien quedar bé a tot arreu; teníem altres autors que tot just començaven a donar-nos obres, però dels quals podríem esperar molt de bo. Teníem un públic addicta i constant, que anava creixent, un públic interessat per les novetats que se li oferien, que no volia només passar l'estona, sinó un públic atent als problemes que preocupaven els seus comediògrafs i dramaturgs, amb els quals es compenetrava i amb els quals vivia.

La nostra activitat teatral estava molt ben encarrilada. Es notava alguna cosa baldera, que no collava del tot, però podíem confiar que

amb el temps s'aniria ajustant. L'esdevenidor del nostre teatre, si segueix la marxa que fins ara porta, serà gloriós. N'hem d'esperar els millors fruits.

*

Han passat trenta anys, i allò que tenia d'ésser un apogeu s'ha tornat l'hipogeu més desconsolador. De tota aquella abrivada ja no en queda res. La insubstancialitat, la banalitat i la misèria és el que trobem, en comptes de la densitat, la passió i la riquesa que ens prometíem.

Una de les tres companyies que darrerament feia teatre en català, es dispersa després d'una temporada curta i misèrrima, al cap de catorze anys d'actuació; l'empresa que la regentava, segons tots els senyals que dóna, no porta pas traces de tornar-hi més endavant.

459

Una altra d'aquestes companyies es dedica al gènere més pedestre i primari que mai s'hagi cultivat.

I la tercera, ni es pot dir que teatre faci. La irresponsabilitat més gran, al servei de la llordor i del mal gust més innobles és la característica de la seva actuació. Aquesta és la que veu el seu teatre sempre ple i la que arreplega els aplaudiments més fervents i sincers.

La producció dels nostres autors actuals és, en conjunt, ben inferior a la d'aquells de què parlàrem. Indubtablement, avui fa molt bonic mirar-nos les preocupacions i els problemes que es posaven aquells dramaturgs, amb un cert menyspreu, trobar-los baixos de sostre i mesquins, però aquelles preocupacions i aquells problemes eren els de llavors, eren ben vius i eren, si fa no fa, els mateixos del teatre que es feia a Europa en aquells temps. I no podem pas negar que no hem arribat a substituir-los per cap altre absolutament.

Quant a les obres estrangeres que es porten al nostre idioma, no ens ha estat donat aquests darrers temps res que tinguéssim cap profunditat ni qualitat literària –salvades poquíssimes excepcions que han portat una vida ben efímera en els nostres escenaris.

Tanmateix, podem dir que era ben poca cosa Ibsen, però és que qualsevol dels autors que han estat traduïts darrerament amb algun

èxit, pot ésser-li considerat superior? Guimerà, Iglésias i Rossinyol eren mediocres, molt mediocres, però no és mil vegades més mediocre l'obra de qualsevol dels nostres moderníssims autors?

I el públic, aquell bon públic que assistia amb tota la fe i tot l'entusiasme a l'estrena de l'*Èdip Rei*, què s'ha fet?

Aquell bon públic ha anat fent la seva selecció. Una selecció a la inversa. Ha anat eliminant del seu davant tot allò que li representava alguna feina, no precisament de pensar –com diuen els transcendentalistes–, sinó d'adaptar-se a una sensibilitat, a un pensament i a una emoció diferents dels seus de cada dia. S'ha convençut que tot allò no era per a ell, que el que li convenia eren enterniments a flor de pell, amb alguna llagrimeta i tot, però que passin de pressa; bons tips de riure i pocs encaparraments.

460

Quin mal vent va passar pel seu magí que li féu abandonar aquella barrila tan catalanesca de l'antic Romea, aquella voluptuosa sensació de deixar-se anar a les sensacions senzilles i sense transcendència del teatre més banal del segle passat? I com a màxim, Pitarra: *Les joies de la Roser, La dida!*

Volia pitarrisme, i pitarrisme li ha estat donar. En sortirem ara fa trenta anys, però hem hagut de tornar-hi. Val a dir, però, que amb un llenguatge més correcte, amb un lèxic més ric, amb més bon gust en el conjunt –el temps no passa debades–, però les idees, els sentiments, els conflictes, les situacions, tots són els mateixos de llavors. Al cap i a la fi, el públic és qui mana.

Carles Capdevila, «Punts de vista (El teatre d'aficionats). De teatre català», *Mirador*, 260, 25-I-1934, p. 5 i 8³⁰⁴

Les desmesurades proporcions de l'article que ara fa tres setmanes dedicava a aquesta qüestió em varen obligar a deixar enlaire un aspecte que necessito registrar per a apuntalar la meua tesi. Sostinc que la precària situació de la nostra escena no té altre origen sinó la poca, per no dir nul·la, afició que els catalans han tingut al teatre català, al tracte d'inferioritat que li han dedicat i a la poca consideració que li ha concedit la complexitat catalana. Reconec que en enunciar aquest criteri, contrari a un parer molt estès, però acceptat sense lleials comprovacions, adopto una posició negativa i sé que de les negacions difícilment en surt cap impuls constructiu. Em sembla però que per situar la qüestió en el seu veritable pla, cal primerament destruir tot allò que en desfigura la perspectiva exacta i porta a deduccions gratuïtes i errònies de tan favorables, que en fallar davant de la realitat molt menys falaguera, engendren pessimismes i amargors injustificades. Cal escombrar totes les fantasmes que l'entusiasme xovinista

461

304. Capdevila va publicar una sèrie de «punts de vista» sobre el panorama cultural a la Catalunya dels anys trenta en general i la situació del teatre català en particular al setmanari *Mirador*. Aquests articles es caracteritzen per la lucidesa i la voluntat de desmuntar estereotips tan arrelats i potents com ara la mitificació de què havia estat objecte el teatre d'aficionats per no haver de reconèixer la crisi profunda que vivia, malgrat les polítiques culturals de la Generalitat republicana, el teatre català professional. En sintonia amb la posició de Joan Cortès, Capdevila repassa en aquest article els greus problemes de tradició de què es ressentia l'escena catalana en el terreny de la professionalització, tant de l'escriptor com dels intèrprets, en relació estreta amb un públic incapaç d'atorgar credibilitat a aquesta professionalització. En aquest sentit, és interessant destacar que, segons Capdevila, la situació precària que vivia el teatre català era indestriable del fet que aquesta institució nasqués com a fenomen cultural amb el moviment de la Renaixença i, per consegüent, en contra o al marge de la professionalització i la lògica del mercat modern.

i la irreflexió han alçat en el panorama històric de la nostra escena, i amb tota la humilitat i contricció que ens escau, posar la veritat, per poc gloriosa que sigui, davant dels ulls al·lucinats per les falses aparències d'una vida que no ha passat d'ésser una naixença interminable i dolorosa, interrompuda de tant en tant, per col·lapses semblants a l'agonia, com el que ara ens angunia a tots.

Aquesta feina és ingrata, sobretot per qui, com jo, ha dedicat els millors anys de la seva vida al teatre; crec, però, que és necessària i la faig amb el contrapès d'una modèstia obligada, però amb el cor ple d'esperança i lleialment, i per això agraeixo de debò les observacions amistoses que m'han estat fetes i encara més els encoratjaments, les ratificacions que m'han estat adreçades.

462

*

Una de les aparències que ha donat peu a molts observadors a sostenir la vitalitat de la nostra escena, ha estat la permanència, el nombre i l'activitat de nuclis d'aficionats que tradicionalment dediquen els seus ocis a la representació d'obres catalanes. Un país, diuen, com el nostre, on sempre han existit companyies d'aficionats, sent una atracció invencible al teatre. Les companyies d'aficionats, afegixen, han estat el planter del nostre professionalisme, i elles en moltes ocasions, quan els teatres públics han claudicat, han mantingut encès el foc sagrat de la nostra dramàtica, i d'aquestes observacions i d'altres per l'estil, dedueixen que Catalunya ha tingut un interès evident pel seu teatre.

He de confessar que a mi aquestes observacions, després de meditar-les amb insistència, m'han portat a una conclusió contrària. He sostingut, i continuo sostenint-ho, que els catalans han tingut una visible predilecció pels espectacles i particularment pel teatre; això és cert, però pel que toca al teatre català, els catalans han estat uns aficionats incorregibles al teatre d'aficionats.

La frondositat de l'amateurisme a Catalunya ha fet creure a molta gent que l'aficionat gairebé era un producte original de Catalunya i que enlloc més no es donava amb la profusió i utilitat que es dona

aquí. Això és una equivocació que ha originat càlculs i perspectives errònies. El tipus d'aficionat és tan vell com el teatre universal, i s'ha donat i es dóna a tot arreu amb tanta o més intensitat que aquí. Enlloc, però, segurament, no li ha estat concedida la bel·ligerància que se li ha reconegut a Catalunya, i aquesta desproporció sí que és típica i ben significativa.

El fuster, el sastre, el calderer, el teixidor del *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, no són altra cosa sinó uns aficionats que es proposen representar una comèdia. Aquella colla de fadrins menestrals del segle XVI podrien ésser un antecedent de les nostres companyies d'aficionats. El mateix Shakespeare donava a estrenar la comèdia *Twelfth-night* (*La nit de Reis*) als estudiants d'Oxford amb motiu d'una festa universitària celebrada en un jardí. Racine escrivia la tragèdia *Esther* expressament per la festa de fi de curs d'un pensionat de noies aristòcrates; l'aventurer Casanova, en un capítol de les seves *Memòries*, parla d'una representació d'aficionats dirigida per ell en el palau d'un noble francès; Goethe, en les dues versions del *Wilhelm Meister*, parla igualment d'aficionats i el seu protagonista, virtualment, és un aficionat de qualitat que en molts moments és l'estampa del mateix Goethe. A la cort de Versailles i a d'altres corts europees de l'època es donaven representacions d'aficionats, reclutats entre l'estament de la noblesa. Maria Antonieta prenia part en una representació privada de *Les bodes de Fígaro*, de Beaumarchais. Larra, en l'article *Yo quiero ser cómico*, fa la caricatura de l'aficionat espanyol de 1830. Cito de memòria, però estic cert que una exploració superficial ens permetria multiplicar encara aquests exemples.

No cal; n'hi ha prou amb recordar que ara fa pocs anys, la famosa comèdia anglesa *Fi de jornada*, de Sheriff, que en un any fou representada en tots els escenaris d'Europa i Amèrica, l'estrenaren uns aficionats de Londres un diumenge a la tarda, perquè cap empresari no s'havia vist amb cor d'estrenar-la en un teatre de taquilla. I si això no fos prou, bastarà fer avinent que a França existeix una literatura dramàtica per a aficionats, els autors de la qual en treuen un rendiment que envejaria qualsevol dels nostres autors catalans.

L'aficionat no és un producte especial de Catalunya, sinó que es dóna i s'ha donat a tot arreu. En aquesta qüestió, com en tantes d'altres referents al teatre, els catalans no hem fet sinó anar a remolc dels països de tradició escènica robusta. L'existència d'un contingent considerable d'aficionats, per si mateix no prova res del que molta gent s'imagina. El que cal esbrinar i concretar és el paper que l'aficionat juga en la breu història del nostre teatre i el concepte que en general s'ha tingut de l'afició i de l'aficionat, i aleshores veurem que, no solament l'abundor d'aficionats no demostra res, sinó que és un testimoni contra l'opinió que dóna com evident una afició certa del poble català pel nostre teatre.

464

*

A tot arreu i sempre, el teatre amateur ha estat el reflex del teatre professional. Per aquesta raó, a tot arreu on el teatre professional ha estat sotmès a una tradició sostinguda de disciplina interna, pertot on ha existit una estilització ben determinada, l'amateurisme, inconscientment, ha estat una rèplica degenerada d'aquell estil i d'aquella disciplina. L'aficionat no ha inventat mai res enlloc; ha adoptat sempre les fórmules expressives en curs i ha estergit no sols la mecànica de l'execució, sinó els preceptes del règim intern del professionalisme. Però perquè instintivament ha procurat d'imitar tot això, també ha tingut consciència de la inferioritat que naixia de la seva condició d'amateur i ha mirat d'acostar-se als seus models suplint amb l'estudi i els assaigs prolixos les deficiències de preparació. Sense aquest esforç, el plaer que espera de la interpretació d'uns personatges se li tornaria una tortura. Ha de suplir l'hàbit de les taules amb esforç d'adaptació per cada obra que representa. Ara, si l'aficionat repeteix molt sovint l'aventura, s'aclimata a les vicissituds de l'escenari i esdevé un quasi professional, sense cap dels riscos que l'exercici de la professió implica. Aquesta situació és funesta perquè reproduïx en l'aficionat totes les tares del professionalisme sense cap dels avantatges que el professionalisme ofereix al teatre.

La disciplina no ha estat la nota característica de la nostra escena. Així que una companyia actua més de tres temporades seguides, es creen una quantitat de drets, excepcions i costums perniciosos que es fan sentir en perjudici dels conjunts. Altrament la manca de tradició disciplinària ha portat el comediant català a creure que així que sap el paper de memòria, ja està en situació d'anar a l'estrena, i això és un error funest que bé prou s'ha fet sentir ben sovint. El comediant català es resisteix a admetre que el veritable treball de conjuntar una obra, d'interpretar-la d'acord amb una concepció determinada, comenci quan tots els elements que hi participen saben la seva part de memòria. Aleshores comencen els veritables assaigs; aprendre el paper amb l'ajut de l'apuntador no és assajar; és fer una feina que tots els comediants del món fan a casa seva i no a l'escenari.

465

En això, com en tot, els aficionats segueixen el camí dels professionals. Però com que generalment les companyies d'aficionats fan veritables temporades, sense les responsabilitats artístiques i econòmiques dels escenaris professionals, i d'altra banda per mantenir el seu públic han de canviar constantment el programa de les funcions, resulta que només poden dedicar dos o tres assaigs a cada obra, menys dels que hi dediquen les companyies de professionals. Heus ací que en comptes de depurar-se, l'estil de les companyies amateurs va convertint-se en la suma dels mals usos del professionalisme i, amb l'hàbit, les fronteres de l'amateurisme i del professionalisme van esborrant-se talment que a Catalunya és difícil de saber on acaba i on comença l'una i l'altra d'aquestes dues zones.

Aquesta confusió que és endèmica en el nostre teatre, ha produït el tipus singular del comediant amb dues professions i ha creat una desproporció enorme entre els nuclis d'aficionats semiprofessionals i el professionalisme responsable. En el teatre com en tot, la llei de l'oferta i la demanda es fa sentir d'una manera indubtable, i si l'amateurisme ha pres la ufana que il·lusiona tanta gent, és que el públic se n'ha satisfet amb excés. Sense públic no hi ha espectacle ni teatre possibles; si sempre ha existit un contingent d'aficionats copiós, és senyal que han trobat un públic suficient disposat a seguir-los. I així

arribem a la paradoxa que un país on el teatre professional solvent ha viscut talment a precari que rares vegades han pogut coexistir dues empreses, perquè aviat n'ha caigut una o altra, si no han caigut totes dues, com ara, els teatres d'aficionats han coexistit a dotzenes i han gaudit d'un favor i d'una minúscula prosperitat que ha fomentat l'il·lusióisme que m'esforço a denunciar.

I bé; un poble que sosté un teatre d'amateurs frondós i permanent i es desinteressa del teatre professional fins a l'extrem de deixar-lo morir d'inanició, em sembla que és ben clar que és més aficionat al teatre d'aficionats que a l'altre; que és aquell i no el professional el que ha penetrat en el moll dels costums i ha pres la categoria d'una necessitat social. L'observació d'aquest fenomen ens planteja la qüestió de l'origen del teatre català, que és el nus del problema, perquè l'estat present no és sinó la conseqüència lògica d'aquella realitat originària.

466

*

Si les temptatives de Robrenyo i Francesc Renart, al Teatre de la Santa Creu, haguessin penetrat de debò al cor de la societat barcelonina, el teatre català hauria nascut aleshores i no quaranta anys més tard. Robrenyo, gravador d'ofici, no va passar-se a professional fins als trenta-un anys (1811), que debutava al Principal contractat per la companyia que hi actuava.

Per representar les obres de Robrenyo i de Renart calien companyies bilingües. És segur que els elements castellans que hi figuraven eren professionals i que els autòctons eren semiprofessionals com el mateix Robrenyo. Malgrat d'això, si el teatre català hagués nascut en aquell medi, hauria nascut professional i el seu destí hauria estat molt diferent; el teatre català, però, durant molts anys no tingué altra categoria sinó la d'un atractiu marginal, una concessió sense transcendència a l'idioma que aleshores no tenia cap jerarquia literària. Els escriptors qualificats no varen pensar en les possibilitats d'un teatre nacional. Si Pi i Maragall, que abans de traslladar-se a Madrid havia escrit un parell o tres de drames castellans, hagués tingut la inspira-

ció d'escriure'ls en català, aquelles obres haurien pogut ésser l'inici d'un teatre, i si Aribau, abans o després d'escriure la famosa *Oda*, hagués fet alguna provatura escènica en català, o Milà i Fontanals o Piferrer haguessin sospitat que un teatre català era viable, indubtablement haurien intentat l'empresa, com l'hauria intentada Víctor Balaguer abans de la restauració dels Jocs Florals.

I no hi hagué res d'això. Els literats i els poetes de la primera meitat del segle passat cregueren més fàcil redreçar la festa de la poesia que instaurar un teatre, tot i que els nuclis d'aficionats que feien teatre castellà eren nombrosos i comptaven amb elements de positives aptituds. És clar que dintre aquell període es troben alguns assaigs dramàtics escadussers, el més important dels quals és la sàtira política *Lo Rey Micomicó*, que el republicà empordanès Abdon Terrades, l'autor de la famosa cançó revolucionària *La Campana*, escriví en 1838; tot plegat però no mereix el títol de teatre nacional veritable i es produïa en un medi d'aficionats. I en aquest mateix medi havia d'estrenar-se, en 1866, *Les joies de la Roser*, de Pitarra, obra que inicia la permanència del nostre teatre, que en instal·lar-se a Romea l'any següent no perdé el caràcter de societat familiar que tenia a l'Odeon, amb la societat La Gata.

Han passat molts anys, però l'estigma originari s'ha perpetuat a través de les generacions. Tàcitament, els barcelonins han convingut a considerar el teatre català com una ampliació del primitiu teatre d'aficionats i per això no ha pres mai la significació i la solidesa de qualsevol altre teatre; viu com el dia que va néixer i encara no ha acabat de desprendre's del tot de l'úter casolà on es generava.

El favor i la profusió de les companyies d'aficionats, que si molt sovint compten amb aptituds i veritables temperaments, per força han de presentar les obres amb un dèficit artístic evident, prova que el públic que les freqüenta no enyora la perfecció que pot trobar en el teatre professional. Per ell les diferències són tan negligibles que la modèstia dels preus compensa sobradament les deficiències d'una representació d'aficionats, posat que, fet i fet, entre aficionats i professionals la distància molt sovint és imperceptible.

Podem deduir, doncs, que si la demanda de teatre català professional, és a dir de teatre representat amb tota la solvència artística desitjable, hagués estat intensa i permanent, tindríem una institució robusta, amb una disciplina prou vigorosa per fer més visible la diferència entre el professionalisme i l'amateurisme; si no tenim tot això, és senyal que els catalans en aquesta qüestió no han estat tan exigents com en l'art líric, posem per cas, i per això tenim un teatre que viu agonitzant. Algú en donarà la culpa als autors, als actors, a les empreses... Ah! Però reconeixen que el teatre d'aficionats és florent i que sort en tenim perquè ens permet esperarçar temps millors. Però, és que per ventura els aficionats, presos en conjunt, ofereixen més garanties artístiques i disciplinàries que els professionals, i les obres no són les mateixes, i els locals i escenaris no són infinitament pitjors que els públics? Què justifica, doncs, l'existència d'una colònia d'amateurs pobladíssima, quan el professionalisme no pot subsistir? Si totes les companyies d'aficionats deixessin d'actuar, el públic que els és addicte es concentraria als teatres públics? No em veig amb cor de respondre afirmativament, i aquest és el punt dramàtic del problema.

Hi ha catalans que de bona fe es creuen amants del teatre català i no en són; qualsevol excusa els és bona per justificar la seva inapetència; el fet cert, però, és que els interessa ben poc. Aquesta és la veritable realitat i mentre falli aquest element, que és la base, difícilment podrà alçar-se un teatre reflex de les preocupacions i dels anhels de tot un complex social. Per això per mi la frondositat de l'amateurisme en el nostre cas em sembla un testimoni en contra. D'aficionats n'hi ha pertot; a Catalunya els amateurs representen molt teatre castellà; no crec que per moltes que siguin les companyies d'aficionats aquí o d'Espanya, els autors espanyols se'n vulguin fer un argument a favor de la vitalitat del seu teatre. Un poble que mantingui un amateurisme escènic opulent i deserti els teatres públics és un poble d'aficionats. Els teatres nacionals no cotitzen el moviment de l'amateurisme; la seva alta condició de nacionals els afranqueix d'aquesta servitud. Si el teatre català encara es troba en aquesta situació, és senyal que els

catalans no havem tingut prou amor, prou interès per conferir al nostre aquesta jerarquia que està per damunt dels determinis oficials, perquè neix de l'essència mateixa de la complexitat nacional. Mentre això no serà superat, haurem de sostenir que el teatre català mor per la defecció dels catalans que s'accontenten amb l'il·lusióisme del teatre d'aficionats.

Ernest Guasp, «El teatre valencià»,
Mirador, 284, 12-VII-1934, p. 5³⁰⁵

De tot el mal i la desorientació que al concepte del veritable nacionalisme valencià han portat el senyor Samper i els seus addictes, que usdefruïten indègudament el nom d'autonomistes, se'n salva sortosament alguna cosa, com, per exemple, els autonomistes de debò, que no són precisament radicals.

Aquells que hagin prestat atenció als darrers esdeveniments polítics hauran comprès perfectament el que diem i hauran pogut adonar-se que a València hi ha elements que per a defensar, al costat dels catalans, les veritables essències autonomistes, estan disposats a donar-ho tot.

470

305. A propòsit de l'estada que va fer la companyia valenciana del Nostre Teatre de Pepe Alba i Emília Climent al Teatre Espanyol de Barcelona, Ernest Guasp (1901-1984) planteja diversos problemes relacionats amb la situació del teatre català durant els anys de la República. En primer lloc, Guasp presenta la companyia com l'única que promou a València, en ple procés d'implantació de l'autonomia i de l'estatut, l'escena autòctona des d'una perspectiva professional, tal com ho demostra la creació d'una –l'única– escola d'actors de l'escena valenciana. A través de la situació del teatre valencià, el crític denuncia la manca de suport de les institucions autonòmiques i remarca, al començament mateix de l'article, que «a València hi ha elements que per a defensar, al costat dels catalans, les veritables essències autonomistes, estan disposats a donar-ho tot». En segon lloc, a diferència del que passava a Barcelona, Guasp remarca que el públic del «País Valencià», tant a les ciutats grans com als pobles, constitueix el principal suport del projecte del Nostre Teatre. És, diu, un «bon públic», un «públic immillorable» que obre una petita escaleta d'esperança a la futura eclòsió del teatre valencià en cas que «aquest autonomisme oficial fos en mans més honestes». En tercer lloc, i com a conclusió, Guasp demana un compromís actiu per part de Catalunya en relació amb aquest «bon públic» valencià i, en general, amb un valencianisme pancatalanista. Tanmateix, les referències a la indiferència o la simple «curiositat» amb què sembla respondre «Catalunya» a la gira de la companyia Pepe Alba-Emília Climent l'estiu de 1934, deixen intuir la preocupació de fons que la situació del teatre català provoca en

Amb aquests elements es salva alguna cosa més, que ells fan viure d'una manera gairebé heroica, com la llengua valenciana, les arts racials i els costums, que si no porten una vida tan plena com fóra de desitjar, no moren gràcies a l'esforç i la bona voluntat d'un grup, poc nombrós si es vol, i d'una voluntat a prova de totes les mistificacions.

El teatre valencià, per exemple, és una prova de com es manifesta espontàniament, massa espontàniament si es vol, aquesta força inexhaustible del valencianisme pur, del valencianisme de sacrifici i de treball.

Ara mateix, la companyia del Nostre Teatre, de València, que actua a l'Espanyol de Barcelona, ens fa una simpàtica demostració, alligadora per tal com es val dels seus propis mitjans i no es surt dels límits de la més honesta discreció escènica, i, fent-ho així, té una vida pròpia i llarga.

Josep Alba, que dirigeix aquesta formació, és, com sap tothom, un home d'un prestigi ben guanyat a l'escena castellana com a actor còmic, ha fet temporades brillants i remuneradores en la sarsuela i és buscat encara per a actuar al costat de les grans *vedettes*.

Emília Climent, la primera actriu, i muller d'Alba, havia començat a l'escena castellana igualment, de tiple lleugera, i hi arribà ràpidament a un dels llocs més destacats.

Doncs bé: aquesta parella deixà córrer tot això, estimant-se més viure més modestament dintre l'escena valenciana, on han assolit un prestigi i una aurèola de propulsors de l'escena casolana.

el grup de *Mirador*. Al cap de pocs mesos, a propòsit del centenari del naixement d'Eduard Escalante, és Almela i Vives qui reivindica el vessant popular i genuí del teatre valencià i el compara amb la tradició de teatre català que representen Frederic Soler i, sobretot, Emili Vilanova. Vegeu [Francesc] Almela i Vives: «El saineter Eduard Escalante», *Mirador*, 299, 1-XI-1934, p. 5. Per una anàlisi del teatre valencià durant els anys vint des de la perspectiva de la pugna entre valencianisme i provincianisme, a Caterina Solà i Palerm, *El teatre valencià durant la dictadura (1920-1930)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1976.

A Josep Alba es deu l'empenta més ferma que s'ha donat a l'escena valenciana en aquests darrers temps. Fa d'això uns nou anys, i va ésser al desaparegut Teatro Moderno, edificat expressament a instància d'Alba –malgrat el nom en castellà– per a fer teatre valencià durant quatre anys sense interrupció i amb bon èxit econòmic i artístic. Aconseguí, a més a més, aixecar la moral dels autors, que aleshores no tenien gairebé cap més sortida per a llur producció, i vingué a crear una escola d'actors, car l'escena valenciana no compta pas encara avui amb cap altre mitjà de formació de còmics.

Perquè, ara ve a tomb de consignar-ho, al Conservatori de València la classe de declamació i teatre està encomanada a un bon actor valencià, Paco Comes, que ensenya exclusivament en castellà.

472

En aquella actuació de Josep Alba al Teatro Moderno varen reeixir actors i autors com Melià, conegudíssim del públic barceloní per les obres seves representades, en temporades anteriors, per les companyies valencianes que actuaren al Barcelona (la de Broseta) i al Talia (la de Mauri); com Soler Peris, autor de *Les chiques del bàrrio*, estrenada fa vuit anys per Alba i amb la qual es presentà la companyia del Nostre Teatre a l'Espanyol.

En aquella famosa actuació va consagrar-se com a actriu de comèdia Emília Climent, que fins aleshores no sols no havia treballat mai en valencià, sinó que no havia sortit mai del gènere líric.

Després, per haver-se de fer l'eixampla de la Baixada de Sant Francesc, fou enderrocat el teatre i dissolta la companyia, la qual repregué les seves activitats al nou Alcázar de Vicenç Barber, on va fer-se un remarcable esforç sota el patronatge privat, i segons sembla no va ésser gaire afortunat.

Malgrat que el finançador va soterrar uns vint mil duros en aquesta empresa, en sortí un altre de seguida, disposat a donar vida i casal al teatre de la terra, i va construir-se, també expressament, el Nostre Teatre al carrer de Ruzafa, a expenses de Vicenç Carceller, popularíssim editor del setmanari *La Traca*. Carceller és ara empresari del dit teatre, i també autor (a Barcelona, la companyia acaba d'estrenar la seva comèdia *Els Estudiants*).

La formació de Josep Alba va estrenar el Nostre Teatre i hi ha actuat nou mesos seguits, a despit que en aquest temps València ha sofert crisis, vagues generals i calamitats de tota mena, i entre elles, que allí els radicals manen més que enlloc.

Això ha pogut ésser possible, i remunerador i tot, degut a un esforç constant de la formació, la qual ha arribat a tenir cent actes de repertori, i gràcies a l'èxit sorollós de *Ratolins de casa rica*, del xofer Beltran, comèdia que s'ha arribat a representar quatre-centes vegades i que ha estat estrenada a Barcelona amb força èxit.

Beltran és un autor brotat, diguem-ho així, ben bé a la bona de Déu i perquè sí. Ara fa de xofer de taxi (els aplaudiments que la seva comèdia va guanyar a Barcelona els va dedicar íntegrament a Sant Cristòfol, patró dels xofers), abans havia estat barman del Bar Inglès, baluard del pintoresquisme del carrer de les Barques, avui del Pintor Sorolla, on solen torrar-se els més il·lustres torrats de València i d'on potser ha tret Beltran la salsa dels seus afortunats sainets.

El que ha ocorregut amb aquesta comèdia de Beltran és molt alligador, per tal com el teatre valencià, que no compta amb cap ajut oficial, viu, com tot el que és valencianisme, gràcies a la bona voluntat de la gent i a la més providencial manifestació d'aquesta bona voluntat.

El que és trist, però, és que potser no hi ha cap altra institució de formació i de defensa del teatre valencià, com no n'hi ha cap altra per a la formació dels actors, car desaparegudes les entitats amateurs que a València havien estat famoses, *L'Antigor*, *Els Vint*, *Els Tranquils*, etc., avui tan sols alguns bons aficionats d'un centre obrer que cultiva l'escena com a esbarjo, poden ésser incorporats a l'escena professional, com acaba de fer Josep Alba amb algun element de la seva actual companyia.

Aneu a saber, però, si seria convenient de disposar de més elements, car de vegades encara en sobren. Així, ara mateix, Melià, l'autor que havia desvetllat més fermes esperances, se n'ha anat a l'escena castellana, amb no tanta sort per cert. I no és ell l'únic cas, ja que no tothom té prou fermesa per acontentar-se amb unes possibilitats limitades.

Això, però, no és mal que mata, car tots aquests tornen tard o d'hora, i potser tornen més convençuts que cal ésser com s'és de debò. I, en definitiva, d'aquest tràfec, d'aquest retornar, es nodreixen els grups més fermes del nacionalisme valencià.

*

474

En llur treball per la idea i dedicant-li quelcom del que ja és guanyat, els del Nostre Teatre acaben de celebrar un concurs de comèdies i sainets valencians, exclusivament per a autors novells (que no hagin estrenat més de cinc actes), amb una bona quantitat de premis en metàl·lic i un bon teatre per a representar les obres premiades, donant vida així a l'escena valenciana i renovant els seus valors.

No és això sol el que és avui el teatre valencià, encara hi ha alguna cosa més. Ultra la companyia que ens ha visitat, n'hi ha dues més que recorren les contrades del País Valencià, on hi ha el millor que té ara com ara l'escena racial, que és un bon públic, un públic immillorable.

El mateix Josep Alba ens ha explicat que per a una companyia que passi mals moments, sempre han estat un negoci segur, un infal·lible remei econòmic, un nombre important de pobles on el públic s'aboca materialment al teatre valencià, per poc que sigui mitjanament escollit i discretament interpretat.

—Tinc —ens diu Alba— records inesborrables de les meves *tournées*, i tret dels teatres d'Alacant i Castelló, on hi ha, naturalment, una gran massa de públic i molta afició al teatre valencià, i on no són d'estranyar les recaptacions quantioses, hi ha pobles com Alcira, Alcoi, Gandia, Xàtiva, Carcaixent, Requena i d'altres, en els quals a nosaltres mateixos ens ha sorprès sempre l'entusiasme desvetllat per les nostres actuacions, que, val a dir-ho, no són tan freqüents com caldria per tal de mantenir l'afició i eixamplar els horitzons de l'escena valenciana.

Tot això té un cert mèrit que no ens cal remarcar, i més si es compara amb el que és l'autonomisme oficial valencià, girat completament d'esquena a la realitat i a les necessitats de la seva tasca.

L'autonomisme oficial, emprat per uns quants desaprensius per a fer campanyes electorals, tot barrejant-lo amb la memòria de qui, si pogués reviure, renegaria dels seus successors i de les impúdiques concomitàncies que els aguanten.

L'autonomisme oficial, que va fer un Estatut i una campanya en pro d'aquest, que tot just va durar el que durà el recompte de vots, i valent-se d'ells, no sols han oblidat l'Estatut, sinó que n'han atacat d'altres.

No cal dir doncs que si aquest autonomisme oficial fos en mans més honestes, en mans dels que el tenen ben acreditat i més merescut, el que ara viu a València de les seves essències nacionals, *per se* i contra tot això, es manifestaria d'una altra manera més d'acord amb el que ja és en potència.

Catalunya, sembla, no ha de mirar-s'ho amb indiferència, o no més amb curiositat; ha d'ajudar a produir-se clarament aquesta i altres manifestacions, que cal que siguin no tan sols conegudes, sinó que n'ha d'afavorir la coneixença.

La companyia del Nostre Teatre, després de la seva actuació a Barcelona, que encara durarà una setmana o potser més, per la simpatia i l'èxit que ha desvetllat i que nosaltres celebrem, tornarà a València, i a l'octubre reprendrà la seva tasca donant a conèixer els nous valors que han reeixit en l'abans esmentat concurs.

Potser no fóra massa demanar que qui pugui fer-ho iniciï una relació necessària amb aquests elements perquè el teatre català pugui tornar-los la visita i sigui donat a conèixer a València, amb tota la dignitat que cal i complint així un deure de cortesia i realitzant una tasca de relació una mica massa oblidada.

Ramon Vinyes, «Com veig avui l'Ignasi Iglésias», a *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*, Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. 80-85 (fragment)³⁰⁶

476

Després s'entronitzaren els nous –i en dir els nous, d'aquest temps, no em refereixo als escriptors autènticament nous, o sia als autors amb personalitat autèntica, nodrida per l'època; em refereixo als qui foren fàcils a les crides dels empresaris i es despreocuparen de la personalitat, tot oferint-se, dòcils servidors del públic, atents a allò que deien que el *públic exigia*.

Ignasi Iglésias fou arraconat; servia l'art, no servia el públic, afalagant-li el gust, llançant-se al xaronisme. Quantes vegades els amics, i fins els amics íntims, havien aconsellat a Ignasi Iglésias: «Escriu obres que facin riure. El públic no està per cabòries. Amb les teves condicions jo faria la primera pesseta». ¿Tant havia canviat el públic que demanés a un autor, al qual havia enlairat donant-li la glòria, i del qual cotitzava el nom, que escrivís el que no sentia, el que mai no seria d'ell? No, no havia canviat el públic; havien canviat les directrius intel·lectuals! Els comerciants havien assaltat els llocs dels artistes i havien plantat llur comerç a les taules dels escenaris. Ja no es tractava d'autors que feien

306. El discurs vinyesià sobre Iglésias és adreçat als estudiants de la Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, el primer any de la Guerra Civil. Vinyes hi fa una reivindicació de la primera producció teatral d'Ignasi Iglésias, l'obra i la figura del qual defensava per la seva fidelitat als pressupòsits artístics en detriment dels estrictament comercials en uns moments en què calia tornar a reflexionar sobre la situació i el sentit del teatre català en temps de guerra. Vinyes aprofitava per repensar també l'evolució de la cultura catalana des del Modernisme fins a l'actualitat i criticava novament, a través de les referències al teatre burgès –«la literatura de senyors! la literatura de gent ben vestida!»– la política cultural portada a terme pel Noucentisme i el consegüent divorci amb el gran públic. En el delicat moment en què va escriure el text, Vinyes recuperava per als estudiants de la Institució del Teatre el model de l'artista compromès amb la societat, crític i desvetllador de consciències.

la seva obra. Es tractava de pastitxers que endegaven l'obra que creien plaent al paladar de la massa. I en aquest cas la massa també era el poble, els més. En els darrers temps, per la meua part, havia utilitzat repetidament la tribuna pública per a denunciar l'actuació dels autors de teatre analfabet que ens feien patir. Havia estat debades! I aquesta corrupció del poble, des dels escenaris, continua encara avui, en plena revolució i en plena guerra. Tal com imperava últimament, continua imperant en l'actualitat el teatre del comerciant sense escrúpols, el teatre corruptor, l'infecte, l'analfabet, el pornogràfic. Quan Piscator ens deia que era vergonyós l'espectacle d'una vedete qualsevol, el més nua possible, que sortia a l'escena representant el nostre milicià i cantant la seva cançó, entre sacleig de pits i contorsions de flancs, enrogiem d'aquesta constatació tan punyentment copsada i retreta. A què arriba la imaginació del comerciant poc escrupolós per a fer diner! Es persegueix la venda de tòxics i no es persegueix un teatre cocaïnitzador. Dies i dies hem pogut veure com un teatre del Paral·lel anunciava una obra infecta, d'un verd del més propici per a fer bramar ases, amb un títol mal ortografiat. Així deu estar escrita l'obra! Fins a això s'ha arribat en els nostres temps: a patrocinar l'ascens als escenaris dels qui no saben escriure. Diuen que el que cal és *instint* teatral. I es diu instint teatral a l'espigoleig; car el que no té personalitat no té res propi: ha de furtar els altres. I, per tant, destrueix, no edifica, una literatura. El valor d'Àngel Guimerà radica en el fet que Guimerà és Guimerà i Ignasi Iglésias, Ignasi Iglésias. A l'un se'l volgué convertir en deixeble d'Ibsen (i aquells encara eren uns bons temps); a l'altre, en autor que fes riure. Resultats?

477

A terres llunyanes, on m'havien portat les meves inquietuds, llegia recensions de les noves estrenes d'Ignasi Iglésias: *La senyora Marieta*, *La noia maca*, *La nostra parla*, obres d'un Ignasi Iglésias insituat, voleiant, insegur, temptejador, inquiet de situar-se. No ho aconseguia.

L'empresari del Teatre Català pogué prescindir anys i més anys de les obres d'Ignasi Iglésias. Amb l'Ignasi Iglésias s'anà també escombrant dels escenaris els autors de més caracteritzada personalitat: Puig i Ferrer, Ambrosi Carrion i altres.

Un dia, amics i admiradors d'Ignasi Iglésias, aconseguiren que l'autor d'*El cor del poble* tornés a estrenar. I vingué el triomf sorollós de *La llar apagada*. Aquell èxit hauria pogut dir als teoritzadors de la nova època, que Ignasi Iglésias havia estat allunyat dels escenaris de Catalunya amb gran pèrdua per a l'art català. També els hauria pogut dir que el públic reclamava l'autor que tant havia aplaudit. Si s'hagués tractat de temps amb corrent idealista, s'hauria fet marxa enrere, però es tractava de temps de negoci, i la campanya contra Ignasi Iglésias es féu més intensa, més d'urpada. Es parlà d'autors transcendents que calia arraconar; es féu befa del teatre de menestralia: res de gent de porró i espardenyà; es rigué del teatre sentimental honrat, sense tenir en compte que quan els autors comercials volien fer vessar alguna llagrimeta al seu públic, recorrien al fàcil procediment sentimental de la «mareta meva; mareta meva!», efecte sensibler ja experimentat. Cal un teatre de «senyoriu», deien els qui pretenien dirigir l'opinió. De l'autor que es capbussava en les més pregones i universals angoixes, del poeta que sentia amb passió la revolta obrera, la injustícia de la societat burgesa, se'n volia fer un autor papallonejant, intranscendent, autor de joguines més o menys literàries, gairebé sempre menys que més.

Com havíem conversat amb Ignasi Iglésias de la decadència absoluta del Teatre Català! Quan ens volíem aconhortar, explicant-nos la penúria del teatre universal, fèiem un repàs a les altres literatures de teatre, i al marge del teatre de negoci, trobàvem que existia un altre teatre que a Catalunya no es podia fer, i que si es feia, anant contra el corrent, uns critiquets sense cap mena de solvència ni d'història artística et barraven el pas i es convertien en portantveus dels comerciants del teatre.

Foren els orbs, els incapacitats, els egoistes, els envejosos i els de mala fe els qui torçaren l'obra d'Ignasi Iglésias.

Algunes vegades jo li havia dit –ja de retorn definitiu a Catalunya i ja al costat d'ell en la lluita de desburgesar el nostre teatre: «–Ignasi Iglésias, vós sou l'autor d'*Els vells*, de *Les garses*, d'*El cor del poble*, de *La barca nova*, de *Fructidor*, d'*En Joan dels miracles*. L'energia humana

que corre dintre d'aquestes produccions, és la força de la vostra personalitat. Quan el gran pes burgès, que han fet pesar damunt la literatura catalana d'aquests últims temps, us ha portat a escriure *L'home de palla* o *La noia maca*, no sou l'Iglésias de les cambres d'una casa que no té porta d'entrada. Vós marcàreu a les generacions presents un camí; el camí d'un teatre popular a base de l'element poble, el nostre element més sa i més racialment de Catalunya. L'obra és a fer. I de quins resultats!». L'Ignasi Iglésias m'escoltava...

Ara que no em pot escoltar, hi afegeixo: Hi hagué un temps que els nostres obrers no s'haurien pas deixat emmetzinar de tangos ni de *Maries de la O*. També haurien resistit altres metzines si s'haguessin catalanitzat com ho va fer Ignasi Iglésias, utilitzant-los com a element de la nostra literatura, com a part no negligible de la nostra nacionalitat.

«Literatura de senyors! Literatura de gent ben vestida!», clamen els crítics. S'havia de fer això i amb recepta. «Passatemp per a rics que volen digerir un bon sopar i fugen dels encaparraments! Res de porró ni d'espardenya!». És avui quan aquest programa de realització literària teatral, llançat a tots els camps des de tots els diaris de totes les tendències, pren relleu monstruós i ens fa veure la manca de vidència dels qui es deien conductors del gust i guies de l'espectador de teatre; és avui, quan es capeix tràgic el passatemp d'uns dies que preparaven l'actual guerra. Quants i quants foren aliats inconscients dels qui volien que el poble es divertís i deixés fer, feliç amb la petita almoina de pa i circ, o sia de pa brut i de comèdies de rialles.

«—Cal lluitar com sigui», em deia l'Ignasi Iglésias. Nosaltres no preveïem pas amb precisió els esdeveniments actuals: però sentíem que ens trobàvem traspasant una època per a entrar en una altra, que s'enrunava un món vell i que en naixia un de nou, i que el dramaturg no es podia inhibir d'ésser interventor d'aquest trànsit. La revolució russa fou capitanejada per una extraordinària intel·lectualitat. Els dramaturgs hi ocupaven lloc d'avançada. A Catalunya la inconsciència d'un gran nombre, i, per què no dir-ho?, el panxacontentisme de molts d'altres, no volia acarar-se a les possibilitats d'un malson:

en plena efervescència social i política se sostenia la tesi d'un teatre esfilagarsat i cloròtic, bressol de somnis tanguers i coixí de digestions laborioses.

Una estrena meva d'una obra social, *Un amo*, feta al Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria, fou comentada amb agror despectiva per bona part dels socis de la casa que assistiren a l'estrena: «Allò era massa cru i no es resistia a presència de la família». La crítica dels crítics dels diaris dits d'esquerres, silencià l'estrena o aconsellà a l'autor que no encaparrés la gent. ¿I voleu dir que aquesta nostra actual lluita no se n'haurà ressentit de la no intervenció preparatòria dels intel·lectuals, cortina de foc ben necessària per als avanços? L'aburgesament general, ¿no haurà pogut recarregar la guerra present de directrius trencades i de conllevàncies excessives?

480

Ignasi Iglésias, en els últims temps de la seva vida, es proposava tornar al bon camí de lluita. *La mare eterna* compta entre les obres dites pel mateix autor: «les meves obres de poesia». Ignasi Iglésias era poeta en totes les seves obres, un poeta que enfonsava els ulls en les realitats i que floria d'amor tot el que tocava. En la llista de les seves obres n'hi ha dues de les quals són protagonistes *gent d'aquella època, concrecions d'aleshores: La mare eterna* i *La resclosa*. Ignasi Iglésias somniava en un teatre que, deixant els versos de *Les flors de cingle*, agafés l'externa poetització de les dues obres que hem esmentat; poetització, feta abans, utilitzant la presència en escena de poetes i pintors i que, ara, havia de tenir un caire social heroic o poematitzat. L'orientació era bona; en podia sorgir l'obra forta. Tots esperàvem un ressorgiment d'Ignasi Iglésias d'abans en l'Ignasi Iglésias que ja havia pogut tornar a estrenar, i al qual s'havia fet un homenatge. Però la mort era propera i devia haver rigut amb fredor de dents sobre els projectes de l'autor de *La barca nova*. Una dallà fina i brunzent dallà la vida ben catalana de l'autor que tant estimàvem tots, i al qual havia d'acompanyar el poble a la tomba en adolorida manifestació apoteòsica.

Ignasi Iglésias morí gairebé sense malaltejar. «-Tinc el cor cansat», ens havia dit alguna vegada. El repòs definitiu arribà per ell.

Però ara...

Ara el podem situar, i el podem enlairar davant de nosaltres, cara a cara amb el temps.

Per a mi, ja no és l'Ignasi Iglésias que se m'apropava en uns anys d'inici, portat per uns llibres comprats amb esforç. Tampoc no és l'Ignasi Iglésias del qual em podien fer discrepar matisos de realització en uns anys en què la joventut es vol fer una personalitat ben precisa. Ara és l'Ignasi Iglésias total, el nostre autor pregonament català i del seu poble.

Fou Ignasi Iglésias qui encomanà a Guimerà el desig de realitzacions socials que tragueren el cap en *La festa del blat* i en la fracassada realització de *Mont-blau*, blavor catalaníssima del vestit de la massa proletària, directrius no albirades pas en *Terra baixa*. Fou amb Ignasi Iglésias que entraren de ple al Teatre de Catalunya els problemes socials, i l'obrer com a tema d'art i d'emoció artística.

Alguns diuen que s'ho portava l'època. També s'ho portava la nostra, i el burgesisme dels portantveus féu possible que ens empreonessin les teoritzacions dels comerciants i les directrius dels baligabalagues.

Entre les obres d'Ignasi Iglésias posem a primer terme: *Els vells*, *El cor del poble*, *Les garses*, *En Joan dels miracles*, *Fructidor*, *La barca nova*. Despullades, si voleu, del «fer», per la seva intenció tornem a situar l'Ignasi Iglésias en pla primeríssim entre els nostres conductors.

No és que menyspreem les altres obres d'Ignasi Iglésias. *Els emigrants* ofereixen un gran contingut humà i mouen damunt de l'escena una gran quantitat de tipus. Hem dit la impressió que ens feren *La resclosa* i *Foc-follet*. *La mare eterna* té moments de gran sensibilitat. *La festa dels ocells* i *Flor tardana* són «sospirs poètics». Pitarra, en els seus xirois, «singlotejava». *La senyora Marieta* és un bon «interior»; *Via Crucis* tanca en cercle una intenció malaguanyada; *Lescorçó* té fermesa; *Les flors de cingle* evidencien, en el seu tempteig, una pregona inquietud de retrobament; en *La llar apagada* surt sencer l'Ignasi Iglésias tot cor, característica ben albirada de la seva dramaturgia.

Però aquestes meves paraules sobre Ignasi Iglésias no volen pas ésser una nota crítica. En acte de justícia pública, volen dir com veig avui Ignasi Iglésias, després d'haver recordat com el vaig veure en els meus temps d'iniciació literària i, més tard, en els meus temps de lluita juvenívola per una superació.

Descomptats defectes, eliminades prevencions, esborrades minúcies, ultrapassats objectius, Ignasi Iglésias resta l'autor dramàtic més ben orientat de cara al món i de cara a les lluites dels nostres dies, que ha tingut la literatura catalana.

Guimerà féu entrar l'art dramàtica de Catalunya al món, i amb ella, Catalunya. Ignasi Iglésias portà el món a la nostra terra. I restà ben català, car el món que ell ens portava era el món de l'universal repercutint en les peculiaritats de la gent catalana.

Aneu a l'essència dels seus drames i valoritzeu! Aneu a la font pregona de la seva inspiració i controleu el doll! Que el vegin els qui en malparlen! Que el vegin els qui el combateren! Que el mesurin els qui l'entrebancaren! Quants d'ells han ja passat, mentre l'autor d'*El cor del poble* és viu com mai, actual com mai, present com mai!...

A qui aniran les noves promocions a cercar directrius? Si es volen orientar bé i catalanament, aniran a cercar-les a Ignasi Iglésias. Acceptem que seran ben diferents d'ell. Ho han d'ésser, si tenen personalitat i, per tant, si encarnen els nostres temps, que ja són uns altres. Però la transcendència, la intervenció, la presència i la directiva, no hi podran mancar. Els autors dramàtics ja no podran ésser joglars, inhibits de la lluita, sacs de facècies i malabaristes de la poca-solta. I ho diem malgrat la infecta perspectiva que ens ofereixen els nostres teatres d'aquest temps de guerra, escorrialles de temps vells i agreujaments del truiteig de l'hora. En el futur, l'obra de passatemps, l'obra aburgesada, l'obra de blancs esclarissats i d'analfabetisme de tu a tu, bunyols inflats de rialles, amb plor als ulls i maldeventre de tant riure, no figuraran en l'actiu de cap autor dramàtic. L'autor haurà de presentar problemes, satiritzar, descobrir obscuretats, bussejar en el més recòndit, presidir les lluites, aclarir les consciències, ocupar un lloc de dirigent social. Parlem molt de cultura, ens vanem molt de la

gran quantitat d'escoles que obrim. Però la cultura no es fa a l'escola primària com sembla a molts. En aquesta escola es donen armes per una culturització. Cada dia són més els que saben llegir, però això no fa sinó augmentar el contingent dels que no saben què llegeixen. Passeu una ullada per les publicacions que pengen a les façanes dels nostres quioscos de llibreria i podreu saber l'aliment cultural dels més. A les escoles primàries s'ensenya de llegir perquè després es llegeixi qualsevol cosa impresa. Cal que una culturització constant ensenyi què s'ha de llegir. I aquesta culturització s'ha de fer per tots els mitjans que vagin directament a les multituds, utilitzant tot el que és popular i arriba directe a les multituds: música, espectacle, teatre.

Clavé ensenyà al poble unes cançons nostres. Recordo l'emoció que vaig sentir, en un viatge de retorn a la terra, oïnt un orfeó obrer que cantava cançons de Schumann i de Schubert.

Clavé i els orfeons foren trinxera posada davant la música ximxim de tots els jazz-banistes que s'han dit «boys», estrangeritzats per inconsciència i esclaus de modes estúpidament burgeses. Ignasi Iglésias –recordem l'admiració que sentia per Clavé– fou el Clavé del nostre teatre. Guimerà calçà coturn. Ignasi Iglésias anivellà al coturn l'espardenya, i allionà, popularitzador, el poble. També fou trinxera oberta davant la invasió de foresterismes i del mal gust. L'escena de Catalunya ens havia de mostrar a nosaltres, els catalans, únicament a nosaltres, amb els nostres defectes, les nostres qualitats, els nostres problemes, els nostres sentiments, les nostres cobejances, les nostres rialles i els nostres plors. I aquest programa era realitzat per l'Ignasi Iglésias amb dits de flor i ulls sentimentalitzats, tal vegada amb massa amor, amb massa maternitat, per alguns. Però consti que ara veiem per ell que el defecte del massa amor fa miracles de comprensió i de captació, mentre que el defecte del desamor porta a la venda, a l'adulterament, a la traïció, a la fugida.

Què hem tingut a Catalunya més català que l'obra d'Ignasi Iglésias? Què hem tingut a Catalunya fet amb més escalfor de cor que l'obra de l'Ignasi Iglésias? Així el veiem avui, catalaníssim, present,

actual, compresiu, nostre. I per damunt de tot, encara, en ple rengle de lluita, no a sou, no a l'interès: a l'aguait, constructor, dirigent, guaita, interventor, vetlla, home!

Quina lliçó per a tants de ninots com han tirat serradures per la boca contra Ignasi Iglésias! Quin remordiment per tots els aburgeats que el sentien enemic perquè mostrava camins d'eficàcia catalana, oposats a uns camins giragonsants i plens de la pols de les latituds i barrancs més diversos!

Joventuts de demà, alumnes de la Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, catalans, en les presents hores de sang i d'heroisme, us mostro l'obra d'Ignasi Iglésias. L'època passada ens donà el còctel, l'escriptor burgès, el sembrador d'incultura, les mans llefiscoses de l'infecte i l'abandarrat, l'home butxaca, i la guerra, com a conseqüència: barreja ben coctelera i ben esglaiant. Que el present ens torni al lloc que ens cal i que no ens separi més de guies de l'altesa resplendent de l'Ignasi Iglésias.

La seva major glòria és que avui, en aquestes hores de trasbals i runes, el puguem sentir entre nosaltres com mai, company i puntal.

El poble que l'acompanyà a la tomba no es va equivocar. Els seus enemics foren els que s'equivocaren.

La glòria futura d'Ignasi Iglésias resta assegurada!

Joan Oliver, «Cap de setmana. Teatre»,
Meridià, 3, 28-I-1938, p. 1³⁰⁷

¿Existeix realment teatre català? ¿Pot parlar-se de decadència d'una cosa que no existeix? Ve't ací les preguntes que molts ens fèiem en vista del singular veredictes que deslliurà el Jurat del darrer Concurs Ignasi Iglésias, davant la cridòria que promogué la decisió de deixar-lo desert, i en assistir als començaments de la temporada oficial de teatre català, empresa en el flamant Teatre Català de la Comèdia.

No cal fer-se il·lusions. El teatre català, de Robrenyo ençà, ha estat –descomptades les excepcions– un simple deport sense transcendència. Mancats en absolut de tradició, sense un teatre renaixentista ni clàssic on recolzar-nos, els catalans no hem passat en la dramaturgia de múltiples assaigs d'aprenent. Podríem esmentar algun cas aïllat de veritable home de lletres que en un moment de la seva carrera es lliurà a la producció escènica. Tanmateix, la manca d'una autèntica escola dramàtica, malmenà allò que podia haver estat l'aurora d'un teatre nacional.

Els vells ens parlen d'una època d'or del teatre català. Ai las! Aquell teatre tenia un regust de provincianisme que l'invalidava com a fenomen nacional o no ultrapassava el simple entreteniment sense categoria literària. ¿Quantes obres de la «bona època» resisteixen avui la representació?

307. Autor de peces de teatre de circumstàncies i de *La fam* (1938), Joan Oliver (1899-1986) publicà al setmanari *Meridià* una visió molt crítica de la situació del teatre català durant la guerra arran de la decisió del jurat del Premi Ignasi Iglésias de 1937 de deixar-lo desert. Segons Oliver, difícilment es podia parlar de la decadència del teatre català perquè el teatre català era un ens inexistent, mancat de tradició i sense una estructura que en garantís tant la continuïtat com, en plena guerra i revolució, les ruptures formals que, segurament, la circumstància històrica exigia, tal com el mateix Oliver es va encarregar d'afirmar («Cap de setmana: Literatura de guerra», *Meridià*, 9, 11-III-1938, p.1) on defensava «la necessitat d'una literatura atenta a la realitat i al moment històric i, al mateix temps, plenament oberta a l'ambició artística, cosa que li permetrà de superar la limitació del temps i de l'espai de producció».

Em direu: ¿i els actors, la fama dels quals ha arribat fins a la nostra generació? No volem dubtar ni un segon de l'art escènic d'aquella gent extraordinàriament dotada. Casos de forta vitalitat, d'instint enorme, d'ofici excepcional, de virtuosisme, als quals cal fer justícia. Però, aquell joc poderós i llampant cremà en un moment lamentable. No ja el nostre teatre, sinó l'espanyol i tot l'uropeu llanguia aleshores sota formes decadents que a penes la força del geni podia momentàniament redimir. I així, la gran traça, l'enginy rar dels nostres actors, s'aplicà debades i es consumí ingloriosament: llur art singular –que fou realment un fenomen únic– produí només un esclat de popularitat passatgera.

486

I els joves, ¿què han fet? Poca cosa. Feu la prova. Cerqueu, entre la nostra moderna producció dramàtica, obres que resisteixin la traducció. El resultat us deixarà aclaparats. Els més dels nostres autors d'avui, s'han limitat a seguir la tradició mesquina de llurs antecessors. I els audaços, els innovadors, no han reeixit encara a trobar, no ja l'accent d'un teatre substancial autòcton, ni tan sols a donar un reflex estimable de la dramàtica que triomfa en els països capdavaners.

Tot és doncs, a fer. Cal cremar les naus esbalandrades del passat, i començar de bell nou. Amb modèstia i tenacitat. Però amb la més coratjosa esperança. Car tenim una llengua extraordinàriament apta per a l'expressió dramàtica en tots els seus matisos. I talents literaris que poden esmerçar-s'hi. I, encara, comptem amb l'escola del bon teatre estranger que ens serà lliçó i estímul.

A la Generalitat, a l'Ajuntament de la ciutat, correspon l'honor de posar les pedres fonamentals del nostre teatre nacional. Una Escola d'Art Dramàtic que endegui les noves vocacions i alhora faciliti als actors el perfeccionament de llur art. I al costat de l'Escola, abraçant l'Escola, un Teatre Nacional o Municipal, ben dirigit i nodrit, d'antuvi, amb traduccions.

La creació del teatre català és una obra lenta i laboriosa. El plançó ben plantat, ben adobat, posarà arrels i estendrà les branques.

5. MODELS

Adrià Gual, «Teoria escènica», «La interpretació», «L'escena», a *Nocturn. Andante Morat*, Barcelona: Llibreria Àlvar Verdaguer, 1896, p. 5-8, 66-69, 70-71 (fragment)³⁰⁸

487

Teoria escènica

Al tractar d'escriure aquest *Nocturn* vaig volguer posar a prova lo que ja de molt temps pensava.

Com tot el que pinta, crec d'una manera evidentíssima amb la influència del color i una de les coses que més m'agradaria, fóra saber-me'n servir per aplicar-les al drama d'una manera completa.

308. El text de Gual se situa de ple en l'ideari wagnerià que entén el teatre com el gènere ideal per realitzar-hi la síntesi de totes les arts; en el seu cas ho fa des d'una perspectiva simbolista-decadentista propera als plantejaments de Maeterlinck. Per tant, Gual defuig l'enfocament teòric del teatre naturalista-regeneracionista, fonamentat en Ibsen, i el vitalisme esteticant que el teatre de D'Annunzio encapçalaria aviat. Altrament, una gran part de la labor d'Adrià Gual com a home de teatre va ser considerada, en el seu temps, com essencialment elitista, com ho podien ser a la França de l'època la de Paul Fort o la d'A. Lugné-Poë. D'aquesta última, Gual n'assumeix, sobretot, la creació d'una atmosfera escènica que fongui les arts que intervenen en l'espectacle teatral. La consideració elitista de la labor de Gual era pertinent i, en el fons, molt adequada al seu desig d'adreçar-se molt preferentment als

Si la del color m'enamora, no menos m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques. Aquestes dugues coses unides a un fondo, les he preses com a base de teoria i és aquesta la que tracto d'exposar.

És cosa sapiguda que a lo que deu aspirar l'autor dramàtic és a fer-se seu l'espectador d'una manera absoluta, l'ànima seva ha d'imperar en la del que l'escolta i veu, i per arribar a tal fi, no pot l'autor dramàtic despreciar res, per insignificant que sembli.

Jo que ho crec aixís, poso en pràctica tal com puc el meu plan, procurant arribar a l'ànima de l'espectador per la intensitat de l'asunto, buscant una relació justa de color absoluta o relativa, atraure'l per la part òptica i trobant-hi a més certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció, suggestionar-lo amb l'acústica, fent d'aquest modo que sigui tot de l'obra sense que res li siga indiferent, i [quedi] subjecte a sofrir totes les conseqüències d'efecte físic o moral que tanqui en sí la producció feta baix el planteig de la present teoria.³⁰⁹

Aquest *Nocturn* està fet pensant en tot això. Relatiu al color és *morat* tot ell quasi, si no en absolut. L'hora acompanya a que ho siga i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola tonalitat, conve-

sectors més o menys cultivats de la burgesia catalana amb l'objectiu d'educar-la estèticament, cosa que li era indispensable si volia esdevenir una classe veritablement rectora. Gual mai no va deixar de creure que l'educació estètica del conjunt de la societat havia de partir dels sectors dirigents, i això explica l'elitisme instrumental. En aquesta situació, ell assumeix la responsabilitat d'*artista total* que actua com a sacerdot, és a dir, com a mitjancer entre l'art pur –sobretot, entre una teoria escènica i una dramaturgia pròpies enteses, en general, com a teatre dels sentiments, oposat al teatre d'idees– i els nuclis burgesos que l'han d'acollir. Gual no va aconseguir del tot el seu objectiu perquè no va disposar del suport decidit i continuat de la burgesia catalana, que va continuar mostrant-se, en part, recelosa o esquiva davant de les propostes de Gual, que, entre els segles XIX i XX, havien de ser les més atractives que els oferia el teatre català.

309. Dels estudis per l'obra en preparació *El Color i la Música en lo drama parlat*. [Nota de l'autor.]

nient al fondo, per lo mateix que en la part musical desenvolupada amb cinc elements; tot se mou baix el ritme d'un andante llarguíssim, no massa a moments i sobretot cap al mig, a fi de que tot dongui una nota de quietud que és la que de part endins senten les figures que hi parlen.

Insinuo també el desenvolup de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats, com busco en la prosa i sa construcció, tota la sonoritat possible, a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments.

Amb la música s'intenta reproduir els estats anímics; aquests estats poden, sense parlar, demostrar-se amb un gesto, amb el modo d'estar o d'expressar-se a la quieta, voltat sempre d'un medi ambient que el color ens proporciona, o bé amb paraules que la música pretén i logra imitar moltes vegades; per lo que veiem clar que amb les paraules per si soles, podem expressar-nos musicalment.

Del nostre dintre depenen el[s] *andantes* o els *alegros*, el[s] *forts* o els *pianos*; això ve de molt endins i acompanyat de la tonalitat justa a la situació, poden obtenir-se conjunts de tot punt complets.

Ignasi Iglésias, «Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional», suplement de *Lo Somatent*, 3, 5 i 6-IV-1897 (fragments)³¹⁰

490

L'esperit del modern progrés, l'incansable explorador de les nebulositats misterioses de la vida, influeix en totes les manifestacions de l'activitat individual, emmotllant-ho tot a les veritats per ell descobertes. Lo teatro, malgrat a tots aquells que encara no comprenen tota la importància social que té, també es commou a l'impuls regenerador de les idees noves i, com altre temple on s'adora i es canta l'ideal d'humanitat, desperta el cor del poble, ensenyant-li el camí més curt i planer per a arribar al triomf dels seus desitjos d'amor i llibertat.

Oh, sí! És una veritat irrefutable la influència que exerceix en l'esperit dels homes la plasticitat de les coses. L'encarnació d'un símbol pot més que tots els axiomes filosòfics; com pot més en l'infant lo que l'impressiona pels ulls que pel cervell. Un quadro, per ben descrit que sigui, la impressió que arribi a produir-nos no serà mai tan intensa com si la rebem al natural. Per això, lo teatro, que en certs moments s'acosta més a la justa impressió de la realitat, logra sugges-

310. La reflexió d'Ignasi Iglésias (1871-1928) és una defensa combativa del vitalisme dramàtic davant del decadentisme, i també una manifestació clara de la necessitat de construir una dramaturgia socialment regeneradora, profundament emotiva, universalista, del tot allunyada d'una determinada cultura espanyola adotzenada —«l'aire viciat i corromput de flamenquisme». En aquesta circumstància cal considerar dues qüestions: la fondària real de l'ibsenisme vitalista que caracteritza el teatre de joventut d'Iglésias i la formació veritable de l'autor com a dramaturg. En la primera, és evident que l'ibsenisme d'Iglésias és més aparent que real perquè les tensions dels personatges i de les situacions dels seus drames remetent més a la tradició sentimental vuitcentista del drama o la comèdia de costums que no pas al contundent naturalisme en què es fonamenta el drama ibsenià. Tenint en compte tot això, quan, des de mitjan la primera dècada del segle xx, esdevé cada cop més difícil dur als escenaris professionals el teatre d'idees,

tionar tan fonament el públic, identificant-lo amb los personatges del poema escènic. Tots los incidents, tots los efectes d'una obra teatral ben teixida, si el fi del poeta és tan elevat que respongui a un ideal de regeneradora transcendència, per atrevit que sigui, si aquest satisfà una necessitat de vida, si veritablement enclou un problema de moral nova, o bé enderroca ídols profanats i indignes de la idolatria humana, o bé destrueix los falsos convencionalismes de la ciència que, en maridatge amb l'art, se cuida de conquistar per l'home la santa redempció del seu esperit, esclau de les misèries de la terra. Si la literatura dramàtica tendeix a enaltir lo *bé*, encoratjant ensems en tots los actes de la vida, fent aquesta més suportable i més agradosa que un no es cansi de gosar-la, no ho dubteu, no, lo poble indiferent, lo més escèptic, recobrarà les forces que li falten per arribar a viure els seus ideals, i es deixarà encaminar, ben confiat, amb l'esperança d'un demà més hermós i serà al crit de llibertat, al crit de pau i amor eterns.

491

Un poble sense artistes és un poble sense cor. L'art és la representació de la seva ànima, és lo consol que en totes les seves penes troba, és lo mirall dels seus sentiments i de les seves aspiracions: l'art dramàtic és l'encarnació dels seus ideals. Per això tots els grans poetes, com a representants de la consciència popular, han procurat sempre satisfer les seves nobles ambicions; i quan la realitat no els hi ha ofert

és lògic que Iglésias es replegui cap a les posicions de la comèdia costumista –*La reina del cor* (1903), *La festa dels ocells* (1905), *La colla d'en Pep Mata o els màrtirs de la Inquisició* (1907), *La noia maca* (1910)–, una actitud que respon a la necessitat del dramaturg d'acomodar-se al públic. Cosa, tanmateix, que no impedirà que doni una continuïtat a un teatre d'idees temperat –*Via crucis* (1904), *Les garses* (1905)– Iglésias no té els instruments necessaris –formació, ambient social, aspiracions profundes–, ni compta tampoc amb el públic adient, per bastir una veritable comèdia burgesa, diferenciada amb nitidesa de la comèdia de costums. En realitat, els personatges d'Iglésias només resulten convincents quan l'autor porta a escena obrers i menestrals embolcallats amb aquella espiritualitat compassiva, típicament finisecular, del pobre i del desposseït que va estudiar tan bé Lily Litvak a *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*.

un caràcter prou gran que pogués sintetitzar-les, s'han valgut de sers imaginaris, d'abstraccions boiroses: han creat símbols, l'home-déu, l'hèroe.

[...]

Un poble que, com el nostre, des de que surt lo sol fins molt després d'èsser post permaneix enfeinat amb los tràfecs del treball i que, al compàs del monòtono ritme dels telers i del rondinar frisós dels torns, i del repic estrident del mall va taral·leiant aquestes inspirades cançons que brollen del cor per florir en los llavis; un poble amb sentiments d'artista que compta amb ben escassos elements d'illustració, ¿com no ha de sentir amor al teatre, l'esbarjo més instructiu i més en caràcter pel que té ideals, ansiós de viure'ls?

492

[...]

Ah, senyors, que és trist, quin desconsol no causa sentir els nostres treballadors, tan castissament catalans, lo taral·leig d'aquestes cançons i d'aquestes cobles, nascudes en l'efervescència del vi i al compàs d'una guitarra, delicadíssimes quan tenen lo sabor popular en boca d'un fill dels *barrios bajos*, però esgarrifosament lletges i ridícules i sobradament exòtiques cantades per nosaltres. Però, per desdítja nostra, la plaga es va estenen cada dia més com taca d'oli. En l'encontrada més purament catalana, en la fàbrica, en el taller, pel pla i la muntanya, enmig de les harmonies dels nostres cants populars d'amor i d'enyorança, com mestral conductor de terrible pesta, l'eco bullanguer, la tonada escardalena i barroera, l'aire viciat i corromput de flamenquisme, mercès al decaïment del nostre teatre regional, mercès a la falta de conreu de les nostres aspiracions, veiem com s'estan introduint en les nostres costums, veiem com poc a poc intenten desfigurar-les i com entelen l'art característic de la terra, el goig de l'aroma popular, la delicadesa encisadora dels sentiments del poble treballador que no té amb prou feines cap més llibre on poguer llegir

que en el fons de les taules del teatre. Mes això no arrelarà; no pot arribar a posar arrels en lo cor dels catalans; passarà com lleugera tamborinada quan tots s'adonguin de que no és aquest lo camí de flors que ens ha de conduir al triomf de la nostra llibertat espiritual. Passarà quan tots los autors catalans, com los primers poetes de l'antiga Grècia, sàpiguen atreure's lo poble al voltant de la nostra llar artística, cantant les aspiracions de la classe obrera, glossant los sospirs dels que senten desitjos d'una moral nova, igual per tots, i estenen la mirada vers més amples horitzons, dintre el just medi de desenrotllament natural de cada nacionalitat.

Quan un poble té teatre propi, quan té un marc a on encaixar los seus ideals i compta amb poetes d'inspiració enlairada per a arrencar sos hèroes de la seva realitat mateixa, portar-los damunt l'escena i encarnar en l'esperit del públic la força suggestiva que en si porten, ¿com negar-li el dret a desenrotllar-se lliurement sense traves de cap mena que puguin ofegar les seves iniciatives? ¿Com desviar les seves manifestacions de caràcter ètnic en lo concert universal de les nacionalitats?... ¿Com desfigurar los seus traços fisiològics i desnaturalitzar l'especial manera d'ésser de la seva ànima?... Ah, no, el poble que no té l'ànima emmanllada, que viu la vida que emmotlla el medi que el rodeja, amb forces prou per a sostreure's a totes les influències malsanes que puguin desfigurar-lo i confondre'l amb un altre; lo poble que treballa i pensa, que sospira per un ideal determinat, per un ideal arrelat en lo cor, forçosament necessita veure'l vivent, en los hèroes i grans caràcters capaços de crear la fantasia dels seus poetes, los sacerdots eterns de la bellesa, hereua del sagrari d'or a on se guarden, enaltides, les més típiques costums i aspiracions que el caracteritzen i el distingeixen de tots los altres. Per això, senyors, quan un poble vol demostrar la seva virilitat, cap forma d'expressió millor que la literatura dramàtica. Cap expressió més viva i eloqüent que la del teatre: ella és la síntesis, la condensació de la vida, la que més directament fereix l'esperit i el guia a la realització dels més refinats idealismes, purificant la seva manera d'ésser amb tots los seus vicis i les seves virtuts. Tant l'intel·ligent com lo profà en la representació d'una obra

dramàtica, lo primer que anhelen trobar-hi és l'emoció, una emoció fonda que li suggereixi quelcom d'espiritual, que faci vibrar-hi els sentits i que en esclats d'amor a lo gran i lo bell de la Naturalesa, los enlairi fins al màxim d'on la imaginació de cada un arribi.

Si les obres dramàtiques, en harmonia amb tots los progressos de l'art i de la ciència, tendissin totes al perfeccionament de l'ànima humana; si, acceptant les modernes teories dels més eminents sociòlegs, tots los que sentim aficions per aquesta hermosa expressió de la literatura, cuidéssim d'agermanar lo que és de caràcter purament universal amb lo que és exclusivament particular de cada nació, d'un poble esclau i abatut pel pes de ses desgràcies, d'un poble resignat amb los dolors i penes que la falta de llibertat li origina, d'un poble dèbil se'n podria fer una nacionalitat forta i pensadora.

Adrià Gual, «Al Sr. Josep Carner», a *Blancaflor*,
Barcelona: J. Cunill, 1904, p. 3-6 (fragment)³¹¹

A l'ocasió de tot això que us conto, no puc pas dir-vos a punt just com se'm presenta viu el record d'aquella somoguda sessió, i haig de fer grans esforços per no deixar-me anar cap a un relat que potser només resultaria interessant per a mi. Puc dir-vos (i això prou devieu veure-ho vós mateix) que com jo vàreig ser testimoni del desagrado del pròxim envers quelcom meu, no ho ha sigut ningú més,³¹² i cregueu que aquell desagrado tenia per a mi una transcendència que ben pocs dels manifestants varen ser capaços de pendre'n la mida. No em

495

311. En opinió de Gual, el teatre popular per antonomàsia hauria de ser un teatre poètic construït sobre el fonament d'una cançó popular i musicat a partir de la melodia d'aquesta cançó, tal com queda clar en el text antologat. Aquest tipus de teatre ha de permetre d'aconseguir tres objectius molt grats a la sensibilitat de la intel·lectualitat catalana de les primeries del segle passat. D'una banda, fóra la manera d'introduir a Catalunya la fusió wagneriana de les arts; de l'altra, seria l'expressió artística més convincent, més plàstica, de la catalanitat, de la singularitat del país –només cal recordar la valoració que coetàniament, feia Joan Maragall d'aquesta cançó popular–, sense, per això, desvincular-se de l'evolució de les arts en general, i del teatre en particular, a Europa, i finalment, podria desbrossar el camí per a la futura consolidació d'una òpera nacional catalana. De l'altra, que la carta-pròleg vagi adreçada a Josep Carner és una mostra clara de la voluntat de Gual de mantenir ben explícitament oberta la relació amb la intel·lectualitat noucentista en procés emergent mitjançant l'interès compartit pel teatre poètic. A més, hem de tenir present que Carner, entre 1903 i 1905, dirigeix la revista *Catalunya*, una publicació en la qual es comencen a seleccionar i refinar els referents modernistes que el Noucentisme considerarà acceptables. Sens dubte, Gual es converteix, des de molt aviat, en un home fonamental en el procés de confluència de Modernisme i Noucentisme. No oblidem que el seu muntatge als Jardins del Laberint d'Horta d'*Ifigènia a Tauride*, de Goethe, traduïda per Maragall (1898), marca una fita en el desenvolupament d'un classicisme renovat que, aparegut en un sector del Modernisme, després és recuperat pel Noucentisme.

312. Jo desempnyava un paper en la representació escènica. [Nota de l'autor.]

refereixo pas al disgust que un sempre se n'endú en casos semblants, sinó perquè amb ell hi venia aquella nit una alenada de decepció envers un nou camí, com l'entrebanc en la correguda. Jo m'havia fet la il·lusió que la meua *Blancaflor* seria rebuda amb cert goig i bona mostra de sorpresa plascent, i que ella podria ser la fita del *Teatre Popular*, que aquella nit amb ella inaugurava, cregut que hauria sigut prou sa presència per despertar entre el nostre públic una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quina finalitat hagués sigut la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo; la tendència a sublimar-nos per medi de l'expressió senzilla, la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat... i no va ser pas aixís. Els remors de rialles a punt de tornar-se broma *de tendido*, el vaivé de xavacanes expressions que lluny de constituir opinió envers lo posat dalt l'escena, la deixa formar clara dels que les emiteixen.

De vegades penso que és tan costós ser públic bo com bon autor. El públic es creu que no té d'aportar mai res a l'obra que presencia, i que la força de la mateixa (que per cada individu en té més com més s'apega en el seu gust viciat) té per ella sola la missió de fer-lo escoltar sense ganes, fins al punt de cridar-li més l'atenció que el diari de la nit que té entre mans, o la dama que tracta d'acostar-se a l'aussili d'uns vidres multiplicadors. I això no ho tenim mai en compte, malauradament per a nosaltres; ho veiem del tot al revés, i tenim sempre una falsa confiança amb el públic com a complement de l'obra nostra.

Ara, lo que sí us vull fer constar, segur de la vostra alegria, és que tot allò no va constituir per a mi, lo que se'n sol dir un desencorajament, i crec dar-ne probes. Penso com pensava, i confio cegament amb els elements de públic que ara avancen. Tinc d'això que us conto una mostra clara. Ans d'anar-me'n a París, parlo d'uns dos anys o més, vaig dar a la *Popular Catalanista* una conferència sobres el *Teatre Popular*, en la que després d'exposar el meu criteri respecte al tal teatre, que forma part principal de la meua obra, llegia com demostració la *Blancaflor*, que va ser escoltada i molt ben rebuda per una colla de jóvens de divuit a vint-i-cinc anys. Allò va dar-me el to. No era aquell

públic de la mena d'aquell altre que hem parlat, que en junt omplia la sala d'aquella nit trista. Era gent que puja, que ha sabut flairar les flors amagades que a l'entorn de nostre bressol varen arrelar i que no trauran brotada fins que el nostre esforç les faci flors evidents, i al revés d'aquella altra nit, aquesta va ser per mi nit d'esperances, i vaig veure clar que tot lo passat queda perfectament explicat amb tres paraules encoratjadores: «No era hora».

Felipe Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo (Conferencia leída en una velada celebrada en el Teatro Lara el 9 de enero de 1904)*, Barcelona: J. Ortega, 1904, p. 1-14 (fragments)³¹³

Porque el teatro, a pesar de la arraigadísima y generalizada creencia de que es sólo una simple distracción sin ninguna trascendencia social y educativa, responde y ha respondido siempre, sobre todo, bien o mal, a una necesidad más compleja e imperiosa: a la necesidad de exteriorizar y ver exteriorizados nuestros sentimientos, nuestras dudas, nuestras preocupaciones, nuestros anhelos, nuestras desventuras, nuestros ideales, para gozar en la dicha, para consolarnos en el

498

313. Les obres teatrals i la reflexió dramàtica de Felip Cortiella (1871-1937) suposen la radicalització més notable del teatre d'idees en la Catalunya de l'inici del segle xx. En realitat, Cortiella assumeix programàticament, en la conferència antologada, el llegat d'Ibsen i en subratlla la missió alliberadora dels oprimits; una missió, però, que no esdevindrà eficaç si no arriba als seus destinataris naturals a través del dramaturg-apòstol, que en coneix el missatge profund i la manera de fer-lo entenedor als desposseïts. Cortiella opta, doncs, per una tradició teatral que, a Catalunya, és paral·lela a la tradició del teatre social espanyol de les dues darreres dècades del segle XIX –Dicenta, Fola Igúrbide. L'aposta de Cortiella és populista, més o menys anarquitzant, adreçada a un públic obrer. El conferenciant qüestiona matisadament la tradició dramàtica espanyola moderna, de Moratín a Galdós, passant per tots els romàntics, i també la catalana, de Guimerà a Rusiñol, passant per Iglésias. I ho fa perquè les veu, totes dues, com a pròpies del país i, per tant, indefugibles, encara que siguin realitats negatives per manca de força alliberadora. D'altra part, el discurs de Cortiella constata una diglòssia estructural que no sempre ha estat tinguda prou en compte –i que explica, per exemple, que Cortiella tradueixi teatre tant al català com al castellà. En el text, l'autor dramàtic s'hi mostra com l'artista mitjancer i l'apòstol redemptor, elegit per l'atzar provident per llevar les cadenes d'un poble que, encara, no se les pot llevar ell mateix sense un guia messiànic; un guia que no temi de ser perseguit i empresonat –Montjuïc hi apareix com a sinècdoque molt oportuna. Precisament, a causa de les limitacions populars, resulta indispensable que les «minorías inteligentes» de què parla Cortiella –entre les quals, naturalment, hi

dolor, para perfeccionarnos y hacernos más inteligentes, más humanos, esperanzados en el mañana soñado.

¿La causa de que se crea que el teatro es sólo una simple distracción y no un esparcimiento orientador de nuestra inteligencia y de nuestra voluntad? Y, por otra parte, ¿ha sido bien dirigida la necesidad del teatro?

El mal de que se crea que el teatro es una simple distracción y de que la necesidad del mismo haya sido hasta el presente no muy bien dirigida, viene de lejos, como de lejos vienen todos los males que sufre la humanidad: la ignorancia, las tiranías, las supersticiones divinas y humanas, la lenta evolución intelectual, la aun más lenta evolución moral, que, como consecuencias fatales del error, el yugo y el temor, nos tienen encadenados, cual modernos Prometeos, con la herencia de un pasado de horrores.

Para que el teatro deje de ser para muchos una simple distracción y cumpla como es debido su misión sanamente expansiva, educadora e impulsadora de los pueblos, es absolutamente necesario que las obras, de cualquier rama que fueren el arte teatral, lírico, hablado o mímico, sean inspiradas en ideas francas y atrevidas de verdadera libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía verdaderas, derrumbando el mundo religioso, el mundo autoritario, el mundo torturador, el mundo tenebroso, el mundo de la muerte, el mundo burgués.

Lo mejor que en todas partes se ha hecho, de teatro, respira todavía, cuando no es lo más saliente, atavismo tiránico y embrutecedor, aun aceptando como buenas las ideas fundamentales de las obras. Co-

ha els dramaturgs-, tinguin clara la seva funció social redemptora, la seva missió. En definitiva, des d'una perspectiva cultural globalment espanyola, i no específicament catalana, Cortiella vol que el nou teatre que ell proposa representi un progrés real, no aparent, ja que l'evolució de la dramaturgia espanyola entre Moratín i Galdós no ha avançat realment, i ha esdevingut, en general, un teatre molt envellit. El teatre espanyol ha de fer allò que, al seu entendre, encara no fa: reflectir la realitat amb obres realment originals.

ged la obra más famosa y sabia que os plazca, estudiadla cuidadosamente, y veréis cómo aparecen en ella los tradicionales espectros de la preocupación, de la mentira y de toda suerte de falsedades y convencionalismos obscureciendo y manchando la belleza de la obra de arte. Personajes inteligentes, a menudo con carrera científica y apasionados por la verdad, que juran; que invocan a Dios; que visten de luto; que bendicen; que llevan coronas a los muertos; que hablan solos en pleno dominio de sus facultades intelectuales; que atribuyen intelectualidad al corazón; que odian los negocios y la explotación del hombre por el hombre, pero creen en el dinero como medio indispensable de vida en una sociedad justa; que blasonan de individuos libres y prácticos, y sueñan la utopía de no importa qué determinada forma buena de gobierno; que satisfacen sus ansias de amor con intervención del cura; que son patriotas; que dicen no tener patria y ser hombres de paz, y se dejan seducir por el *honor nacional*, aceptando, inconscientemente, el militarismo, cuando no lo defienden como símbolo de la libertad y del progreso; que, hablando de la sociedad futura, se imaginan el mundo entero según la imagen ideal que se forjaron del país donde nacieron; que quieren ser humanos, despreocupados y justos, y jamás miran ni tratan a sus amigos ni a sus criados –a veces ni a su propia familia– como seres humanos necesitados, como ellos mismos, de la bondad ajena y de verse comprendidos, sin pensar que aquéllos pueden llevar en su interior quién sabe qué tremendas crisis morales...

Por lo que respecta a España, en cien años –de Moratín a Galdós–, ¿creéis que ha evolucionado mucho el teatro? ¿Sostendríais un momento en serio, teniendo en cuenta las consideraciones y graves defectos apuntados, que aquí y fuera de aquí el arte dramático, al cual me refiero especialmente, es de verdad el arte dramático de nuestro tiempo? El dramaturgo, bondadosamente, cerebralmente, cívicamente, ¿creéis que está a la altura de su difícil misión, aquí y fuera de aquí?

La evolución del teatro, en España, limitándome a la comedia y al drama, de Moratín a Galdós, es más aparente que real. Toda una centuria hemos pasado a remolque de buena parte de la demás literatura, de la revolución intelectual que se ha operado y del promedio

de cultura que marcan en cada época las minorías inteligentes de todas las clases sociales. Cuando el teatro debiera ser, no sólo inmaculado espejo que contuviera fielmente la imagen de un pueblo, con la crítica de sus defectos y cualidades, sino, además y sobre todo, la vanguardia, el oriente de nuestra afectividad, de nuestra voluntad y de nuestra íntima necesidad de vivir tranquilos, amorosos, en una sociedad de iguales.

[...]

Nos hemos hartado hasta la saciedad de *D. Álvamos*, de *Tenorios*, de *Senos de la muerte*, de *Marianas*, de *Manchas que limpian*, de *Santos Quintín* de pura literatura; de *Vengadoras y Domadores* que no vengan ni doman ni hacen nada; de *Sotaterres*, de *pubilles y hereus*, de *Cornelias*, de *Juanes Joseses* de taberna y de *Auroras* que parecen obscureceres; de *Aigües que corren* y no corren; de *Electras* que se tapan la nariz ante el clericalismo y se embriagan con las pestilencias de Dios; de *Mariu-chas* que, con *Leones* que no muerden y bajo el amparo divino de un cura digno de Pérez Escrich, hacen negocio y diálogos aparte y escuchan ocultos tras los árboles... y se enamoran y se casan... y ¡oh felices tiempos de Maricastaña! hablan solos y solos leen cartas en voz alta...; de *Festes del blat* sin pan, pero con calumnias a los revolucionarios; de *Vells* y de indecisos e intuitivos que no quieren comprometerse y escapan por la tangente; de *Encarrilats* que pronto desvarían; de *Mestres nous* que no siguen bien *Sol ixent*; de *Aloses* que se duermen y se entierran vivas con y por *L'Argolla*; de *Senyors de paper*, hablando solos también, inactuales y cambiando siempre; de *Eixelebrats* que parecen hablar de memoria y necesitan agujas; de *Joves* sin juventud; de *Llibertats* camama que se las tragan ciertos revolucionarios que *baden* en cuestiones de arte; y estamos amenazados de continuo con una porción de títulos, a medida y con pretensiones de gusto moderno, los cuales milagros será que no vayan solos.

[...]

Pero, tanto en España como fuera de España, el dramaturgo y el arte dramático de nuestro tiempo son aún desconocidos.

Os advierto que coloco la misión del dramaturgo tan elevada y tanto o más difícil que la de maestro de escuela y la de madre: como la de un grande apóstol de la humanidad. De los primeros, el dramaturgo recibe los individuos con el sentimiento y la inteligencia más o menos ya educados en determinado sentido, junto con las preocupaciones sociales y todo lo atávico que en sí lleva cada uno, y considerad ¡cuánto estudio, qué inteligencia, qué hermoso corazón debe él atesorar para influir a todos sanamente, con toda abnegación, en grandes masas como los ha de encontrar al dirigirse a ellos! ¡Qué observador, qué maestro psicólogo ha de ser, qué grande anárquico, qué liberación ha de haber efectuado en sí mismo por no contagiar errores a las multitudes y flotar siempre ante todo interés mezquino, de amistad, de parentesco, de familia, de nacionalidad, ante los Montjuícs que lo pueden engullir! Y luego ¡qué responsabilidad tan tremenda, ante su conciencia, en su obra de reeducación social y al adelantarse a sus contemporáneos ofreciéndoles nuevas posibilidades de auroras de mayor bienestar! Pero, por otra parte, ¡qué gozo, también! ¡Qué felicidad la suya, si es bastante fuerte y guarda suficiente equilibrio su inteligencia para mantenerse sencillo, para no caer en la adoración de sí mismo y considerar su triunfo más grandioso en lograr ser simplemente un individuo inteligente y bien humano, no como los dramaturgos de ahora, que son dramaturgos y nada más, indiferentes a cuanto no se refiere a su arte mezquino y sintiendo sólo humanidad de teatro!

El dramaturgo, como todo artista, como todo ser que ame el progreso y la moralidad en las conciencias, debe admitir que se dude de sus verdades, *pero jamás ha de sentirse bastante satisfecho en quererse probar a sí mismo y a los demás que nadie tiene razón al dudar de su sinceridad.*

El artista digno del arte dramático que corresponde a nuestro ti-

empo ha de ser siempre y sobre todo un precursor de una humanidad superior y feliz.

[...]

Mas si es fácil escribir obras pretendiendo vanamente reflejar la realidad, las luchas y los anhelos de nuestro tiempo, ¡qué difícil, cuántos escollos a sortear para hacer una obra original, hondamente sentida, bien pensada, vívida, emocionante, con situaciones naturales, espontáneas, no sólo con palabras, nada artificiosa y de trascendencia, viéndose en ella el alma entera del dramaturgo, del apóstol que he esbozado, haciendo ofrenda, sin cobardes y egoístas reservas, de todo su valer en momentos de suprema solidaridad con todos los seres humanos!

503

¡Si todavía no los hemos ni siquiera soñado los raudales de nueva luz, de costumbres puras, de finezas de sentimiento, de amores sublimes que podrían confortar nuestro espíritu y ayudarnos a desvanecer nuestras desdichas íntimas y sociales con un arte dramático digno de nuestro tiempo, sin postergar ni excluir a nadie en la vida dramática!

¡Entonces sí, obreros, que nos veríamos en escena y en ella nos reconoceríamos tal cual somos! Y podríamos experimentar el placer infinito de abrazarnos fraternalmente con el ser humano, dramaturgo creador de una nueva dramaturgia reeducadora de las multitudes, planteadora de las fórmulas de convivencia social para un próximo futuro de justicia y de amor.

Joan Puig i Ferrerter, «L'art dramàtica i la vida»,
 Barcelona: *Teatràlia*, 1908 (fragments)³¹⁴

Poesia dramàtica

La poesia dramàtica per ésser la que més parla als sentits, és la més assolidora al poble i és, de totes les formes poètiques, la dramàtica la que més ha penetrat en la vida. Per tal és la més coneguda i preferida del poble. Qui no coneix, entre nosaltres, l'esclat humaníssim i venjador d'aquella ànima verge que es diu Manelic, en *Terra Baixa*? Si no tots han vist el símbol, ni el poema etern que hi ha en aquella concepció per damunt de l'obra escènica, qui no ha vibrat de goig, de dolor i d'entusiasme davant l'esclat del drama? En canvi, ¿pot dir-se que el nostre poble conegui Maragall? La sobrietat i la intensitat d'en Maragall, avui, a Catalunya i a Espanya, no la té ningú més. Quan ell parla

504

314. La reflexió dramàtica de Joan Puig i Ferrerter (1882-1956) –la conferència reproduïda aquí és pronunciada el 8 de novembre de 1908 i publicada el mateix any, quan l'autor estrena *La dama enamorada*, una de les seves peces més representatives– està vinculada a la d'Ignasi Iglésias i a la de Felip Cortiella, mitjançant la influència teòrica i pràctica d'Ibsen que comparteixen tots tres. En aquest aspecte, és molt interessant una altra conferència –llegida a la Societat Atenea, de Figueres, i publicada a *La Publicitat*, 25-VII-1928– que Puig dedica a Iglésias poc després de la seva mort. Tanmateix, Puig i Ferrerter incorpora decididament en el seu teatre i en la defensa teòrica que en fa un tractament abrandat de les passions que respon a una manera d'entendre el llegat de Nietzsche i a un reforçament del messianisme del dramaturg, un veritable conductor de pobles. Segons Puig i Ferrerter, el teatre ha de recollir les lluites, les contradiccions i els sentiments de la vida i projectar-les sobre l'escenari amb tota la seva força poètica i sintetitzadora. Ha de fugir, però, del perill que suposen el teatre poètic deliquescents i edulcorats –en al·lusió a temptatives de Gual com *Blancaflor* (1897), *La Mare de Déu* (1898), *L'estudiant de Vic* (1900)– i les representacions dels Espectacles-Audicions Graner –en les quals també hi va col·laborar Gual. D'altra part, Puig i Ferrerter, amb una actitud més prudent que la d'Iglésias i molt explicable tenint en compte la realitat dels escenaris catalans, al mateix temps que publica i estrena peces més o menys compromeses des del punt de vista estètic o ideològic com *La dama alegre* (1904),

d'una cosa us en dóna la impressió forta, única, clara, inoblidable. El seu esperit se sadolla de les coses que veu o de la idea que *sent* fins a l'instant que el poeta té la imperiosa necessitat de donar-li forma. Aleshores, brota una de les seves meravelloses poesies. En Maragall és un evocador de sensacions i un pintor de lo espiritual.

Ningú com ell m'ha fet creure que el cos i l'esperit són una mateixa cosa, amb tot i ésser tan distints. Les sensacions per ell evocades, esdevenen sentiments per la seva potència. Jo comprenc això quasi d'una manera física; així com un cos a força de vibrar intensament i ràpidament arriba a produir el so musical, així els sentits del poeta, a força de comunicar-se amb la natura i la vida, a força de contemplació interna i sostinguda, arriben a produir emocions que són la pura poesia. El poble, doncs, se sentiria penetrat del fort encís d'aquesta poesia. La comprendria, l'estimaria..., mes se tracta d'un poeta líric, i no el coneix. Sens dubte hi ha una injustícia en això, sobretot quan el teatre està tan allunyat del veritable camí com avui. Perquè el teatre ha de ser abans que tot obra de poetes i perquè els poetes s'han allunyat d'ell, està en decadència en la nostra època. Mes quan el teatre se converteix en poesia, en veritable poesia dramàtica, que les resumeix totes, de l'èpica a la satírica, aleshores té tota la raó el poble d'anar a

505

Aigües encantades i *La dama enamorada* (ambdues el 1908), escriu comèdies molt més amables, com *El noi mimat* (1905) o *Segones núpcies* (1908). Així doncs, Puig i Ferrer és molt conscient des del començament de la seva carrera de dramaturg de les limitacions i de les fragilitats del món teatral català i, malgrat les especulacions teòriques, es prepara per emmotllar-s'hi, cosa que farà entre 1917 –represa de les temporades de teatre català al Romea, amb l'empresa de Josep Canals– i 1924 –en què Puig i Ferrer, després de l'estrena de *La senyora Isabel*, abandona el teatre per dedicar-se a la narrativa –amb peces de repertori com *El gran enlluernament* (1919) o *L'escola dels promesos* (1922). Puig i Ferrer, el anys vint, no veu futur per al seu teatre més personal en una situació dominada per l'empresa Canals, que ofereix al públic allò que ell creu que és teatre *industrial*. De tota manera, el 1936 publica *Anna darrera la cortina*, una peça nova influïda pel teatre psicològic d'entreguerres i per un cert pirandellisme, que apuntava cap a un camí nou que la guerra i les seves conseqüències potser li van impedir de seguir.

beure en les seves aigües tumultuoses la bellesa i la força d'un art que és reconstrucció noble i animada de la seva vida.

Així, mireu com Shakespeare, el geni del Teatre, pinta les passions eternes de la humanitat; com, en les seves obres, s'hi emmiralla l'home de totes les èpoques; com apassionen avui les accions dels seus drames que ens fan conèixer el món tan bé com una experiència nostra. Altres poetes que han cantat la natura, els íntims esplais del seu cor, un món delicat i subjectiu, les gestes històriques amb tan alta inspiració com ell..., mes ell ens ha donat l'home en acció, l'home movent-se entre els altres homes en virtut de tots els amors, passions, odis i ambicions que l'agiten.

506

[...]

I aquí teniu aquest Ibsen titllat d'obscur i d'incomprensible. Sota els símbols, sota els conflictes d'idees dels seus drames, hi ha una realitat viva, els homes que ell ha conegut, els fets que ha presenciats, això sí, tot portat amb meditació serena, cap al fi que ell es proposa de transcendència humana (i que realment existeix en el fons dels esdeveniments), però que sols intel·ligències com la d'Ibsen estan destinades a fer veure als altres homes.

[...]

Acabaré els exemples amb l'obra de Hauptmann que tothom coneix: *L'ordinari Henschel*. ¿Veieu allí com el poeta ens aconsegueix fer entrar en el misteri de la fatalitat, aquesta força impalpable, invisible, els efectes de la qual se fan sentir tràgicament a casa del pobre ordinari Henschel? L'home no s'adona de la fatalitat perquè se li presenta d'una manera tan natural com el sol i la pluja, com una torbonada. Què és, doncs, la fatalitat? No ho sé. «La pedra que cau del cel no mira qui toca». ¿Voleu unes paraules que donin una idea més justa de la fatalitat?

[...]

I Shakespeare, Ibsen, Hauptmann, ens han fet sentir que no és la mort lo més dolorós per l'home, sinó la mateixa vida, quan el seu timoner, l'home, no sap conduir o no pot conduir la barca. D'aquí la nostra admiració per als grans creadors que han lligat profundament la seva obra amb la vida, realçant-la.

¿Aneu veient ara com el poeta és un instructor, un conductor de l'home? Doncs aquest conductor té un temple, una acadèmia que obre de bat a bat al poble perquè vagi allí a sadollar-se de l'essència de les coses: el teatre.

[...]

507

Mes no entenem per art popular certes manifestacions que darrerament s'han batejat amb aquest nom. Ai, de les obres que, disfressant-les d'un caient popular per mitjà de cançonetes, rondalles i paraules sentint a la farigola, no contenen cap dels sentiments d'amor, de lluita, d'odi o de dolor del poble!

No conec més art popular que un: el del poeta sincer que s'encara amb la vida sense preocupacions. Popular és el Faust, populars són el Quixot i l'Otel·lo, populars seran totes les obres que, tenint llurs arrels en l'home, floreixin en una esfera d'independència, lliures de modes i d'escoles.

[...]

Qui s'ha interessat, fins ara, per l'educació estètica del públic, al teatre? Tots som aquí víctimes del general estat d'incultura... Mes no hem contribuït tots i cadascun a fer la nostra víctima? Si el poeta dramàtic en lloc de cercar el sentit etern i humà de la vida, en lloc de crear obra de poesia, se'n va seduït per l'aplaudiment a abeurar-se en les aigües tèrboles de l'oportunitat, a qui donarem la culpa de l'esgarriament del públic? L'oportú, que sedueix el poble d'una manera malsana, ¿hem de tolerar que serveixi al poeta com a mena de truc per fer-se aplaudir? Si les nostres obres, d'un deplorable naturalisme,

no contenen una sola idea, ni un sentiment digne d'un gran poeta, sinó que s'aturen en l'extern, en lo banal i pintoresc, ¿creieu que amb elles podem ajudar a formar l'esperit d'un poble? Cert que al poble li agrada veure sobre les taules la seva pròpia banalitat i per això es comprenen els triomfs d'obres que no contenen una sola paraula de valor etern ni universal, mes a la fi l'obra resta oblidada perquè no ha despertat ni un ressò en l'íntim de les ànimes. ¿Aquest teatre no serà un art inferior i els seus autors uns vulgars histrions sense grandesa?

Me dol en l'ànima haver de parlar així de l'art dramàtica, la més forta manifestació de poesia entre els grecs; la més humana forma d'art; la interpretadora de la vida; el món meravellós on Shakespeare reflectí tot el sentit del món.

Estem molt lluny, en efecte, de l'Ideal.

Ramon Vinyes, «De la tragèdia» (Conferència pública llegida en el Teatre Novetats el 22 de novembre de 1908), *Teatràlia*, 3, p. 43-58 (fragments)³¹⁵

Tragèdia? Què és la tragèdia? Aristòtil la defineix amablement: «Tragèdia és la imitació d'una acció greu...» Jo no ho crec que la tragèdia, la gran tragèdia, sigui sols la imitació d'una acció greu; jo crec que la tragèdia, la gran tragèdia, és la concreció d'innúmeres accions cristal·litzades en un instant suprem d'horror, el caure d'un poble, l'extinció d'una raça, lo que ens fa tremir i ens esglaia, lo que ens obre els parpres a un món d'horror i de misteris, lo que ens fa endevinar-lo aquest món, l'espectacle d'una monstruosa vida que veiem avançar com un enigma paorós, la ne-

509

315. La reflexió sobre el teatre poètic va tenir un dels moments àlgids, com ja hem vist, l'any 1908, amb la publicació a la revista *Teatràlia* de l'«Enquesta sobre el teatre en vers» i amb les conferències organitzades per la Nova Empresa de Teatre Català. En el parlament que va pronunciar Ramon Vinyes en el cicle esmentat de conferències, el text del qual reproduïm fragmentàriament aquí, la seva posició teòrica va quedar definida per la voluntat, a partir d'un pessimisme existencial influït, més o menys directament, per Schopenhauer i Nietzsche, de construir una tragèdia contemporània que es concretés en un classicisme d'arrel dannunziana. Combina aquest propòsit classicitzant amb l'orientació antirealista i amb el rebuig a aquelles manifestacions de la comèdia que considerava frívoles –la comèdia burgesa i, no cal dir-ho, el vodevil. A més, les peces i els textos teòrics revelen la presència en l'obra de Vinyes d'autors com Maeterlinck i, sobretot, Ibsen; així com una actitud declaradament antiburguesa que sembla deutora de l'expressionisme. Vinyes també esmenta, en la seva conferència, molts altres grans noms de la història del teatre, però més que referents personals, són autors decisius en l'evolució de l'escena del teatre universal, especialment en l'àmbit de la tragèdia. De tota manera, l'esment de Shakespeare i de la diferència profunda entre les seves tragèdies i les gregues assenyalen un dels fonaments d'una possible tragèdia contemporània: els protagonistes de les tragèdies gregues assumeixen els errors i els delictes d'altri, sovint dels ascendants, de tota una nissaga, mentre que els shakespeareans són només responsables dels seus actes.

gretat del destí pesant implacable sobre els hòmens. Jo recordo les sublimes creacions del món grec, les fonts terribles de la tragèdia, les epopeies dels grans, dels hèroes trencades pels vols de corbs fatídics que movien ses brunes ales sobre els cascs brillants, sobre els fronts radiosos a on havien fins reposat, com besos, els favors dels Immortals. Jo recordo aquelles famílies llegendàries qui vénen gegantes per l'evocació, encar avui, a trencar les placideses de nostres cambres ciutadanes, tenebrosament envoltades amb la paüra dels seus foscos mantells. Jo recordo, jo veig, les venjances succeint-se en el món de deliri de la vella Hèlade; famílies senceres rodolant empeses per lo crudel, lo inevitable, pobles caient davant dels murs d'una ciutat, nautes perduts en el mar ample cercant els tressors de lo impossible.

[...]

Això és la tragèdia gran, jo crec, la tragèdia vera. L'encarnació complerta de l'ànima tenebrosa d'una època, d'un moment determinat si es vol, en el quin molts moments s'hi reuneixen, en un personatge que el porti, que el mostri, que el digui viu, sencer, evocador, davant les multituds.

Diu Nietzsche: «Del somriure de Dionisus [sic] han sortit els Déus olímpics, de ses llàgrimes els hòmens». Engendrats de llàgrimes d'ira els més, de llàgrimes de dolor, de desesper alguns, de llàgrimes de tendresa els menys, els hèroes del món grec, les heroïnes de la tragèdia grega, ens mostren ses vides a la claror rogenca de l'antorxa crepitant del crim. Els nostres ulls els miren passar en llarga processó terrible i sentim al veure'ls, al veure-les, en el cor, l'aspre fred de la fonda esgarrifança.

[...]

I succintament evocats tos hèroes, tragèdia grega, veient-te ser la Grècia, més si es vol que la Grècia, mirant-te ser la vida, la vida

sencera del món vell, del món faulós, del món inconegut, i mirant-te, fins influent en les arts, ser mare del *drama còmic* d'Aristòfanes i la comèdia de Menandre, mirant en la serenitat de la ratlla arquitectònica grega, feta serena per poguer emmarcar perfectament el teu foc de turbulències i passions, els crits de ràbia que passaven pels pintats llavis de la tràgica màscara, mirant-te mare de l'esvelta àmfora feta cimbrejanta, jonc de fang, perquè marqués els flancs esplèndids dels cossos pecadors que dintre teu, tragèdia, deien com un caure de llàgrimes ses complantes, mirant-te, resum d'un món, obrint-nos de bat a bat les portes dels dies perduts en la llunyança...

Avuí, exemplaritzant, vinc a dir de tu que fores tan perfeta perquè resumires una vida i ets un passat sencer, perquè ets la font a on han begut tots els autors tràgics i perquè en tu es llegeix la història, ànima del passat; perquè ens dius clarament, verament, que en els teus dies, l'ira era dels més, que els teus hèroes passaven per tu venjatiu sense pietat ni amor, que ton cap rebel s'aixecava per retre a lo inconegut; que la passió sense vels guiava tos actes, que la superstició et vencia, que ton ànima tenia tot el foc del jove món, que no s'amagava el fingiment cortisà sota la pompa dels teus mantos...

511

[...]

A l'Anglaterra, Ben Jonson, Marlowe, Greene, Fletcher, encenen el foc dels drames quins hèroes es fondran en la vinenta tragèdia, resum de lo viscut. El món, quina ànima ja és renovellada des dels grecs, necessita un vident, un màgic. Sona una hora. Ve Shakespeare.

Les tragèdies, les passions, són les mateixes que en la tragèdia grega en l'obra del gran tràgic d'Anglaterra, mes l'ànima que les mou, com l'ànima dels segles, és diversa, s'ha aparentment dulcificat i els personatges que hi intervenen ens fan sentir nous accents amb els vells furors, vibren amb forma insòlita amb els vells odis, maten, però maten enfonsant sigil·losos el punyal i no obertament com en les més de les tragèdies gregues. Tot pren tons de cosa nova; les incestuoses

no es veuen casi mai, i, si bé les bruixes i els malefics han reemplaçat al destí –necessitat de l'home d'explicar-se els misteris que l'envolten– mai se fa palpable l'estreta de mans de Clitemnestra i Lady Macbeth.

Analitzem. En les obres de Shakespeare no és l'impuls qui els fa criminals als hèroes, és la suggestió, la imposició d'una idea pròpia en un altre cervell que l'empara i l'executa. En les tragèdies de Shakespeare mai s'hi troben els Àtrides concebint el crim serenament, vivint pel crim. És la sombra del pare ultratjant l'inductor de Hamlet, és Iago l'inductor d'Otello, és Lady Macbeth qui indueix al seu espòs. Els hèroes necessiten qui armi el seu braç i una força que dirigeixi la seva arma. El món té anys. Els impulsius, el poble sencer qui prega els greus turments del Tàntal no existeixen. Els homes són uns altres. Ha passat temps. L'ànima, dúctil, ha pres un nou aspecte i ja no és el temps vell que viu, heroic, jove, inflammat d'ires i venjances. La tragèdia qui segueix sent el conjunt de moltes fragmentàries accions va unificant-se i ja és insensiblement com hi pren part el poble i no per medi dels cors grecs plens de furors i d'imprecacions. Shakespeare, té al davant un món d'ardor i d'ideals que es barregen amb dubtes i flaqueses. El Rei Lear –la concepció magna del poeta–, vençut, ha de traspasar un món per arribar a l'heroisme del vençut Èdip. Les llàgrimes de Dionisus [sic] que engendraren als hòmens, han ja perdut la força de les primeres llàgrimes.

«L'hèroe tràgic –diu Schopenhauer– expia no els seus delictes personals sinó les faltes hereditàries, el crim de l'existència mateixa». En la tragèdia grega que és a on viu el món heroic, amb tota l'amplitud de la paraula, els hèroes, els veritables hèroes tràgics, expien faltes que no han pas comès. Un misteri pesant els volta, naveguen en mar d'esculls. Una divinitat juga amb ells, cau amb ells, a voltes, vençuda per la venjança d'un[a] altra divinitat.

[...]

Otello, el gelós, el maur terrible, no és agitat pels mateixos gels dels hèroes grecs... Un jorn, començ del drama, les brunes mans del maur reposen en les blanques mans de la gentil Desdèmona. Lo fatal comença aquí, sens precedents, al posar la vida en contacte a dues races. I és que el maur no s'enamora precisament de Desdèmona el primer jorn que veu Venècia i les daurades góndoles lliscar reflectides dintre els ulls blavíssims de l'aimada. És que el maur s'enamora d'aquell món suau que no és el seu, simbolitzat amb Desdèmona, d'aquell aire pur, d'aquell món qui té ciutats de marbre amb canals a on l'aigua és quieta i el mar besa la costa tan dolçament que apar un murmur de bandolina sota una finestra alta. I, malaurat el maur! Dintre d'aquell món clar la negror del seu rostre és més visible i ell, Otello, s'hi sent intrús en aquell món. És per això que quan veu a Cassi prop de Desdèmona, emmarcats suaument per les palmeres, sota la llum dels cels, gentil parella, comença la seva tragèdia dels gels, no dels seus gels aïllats, de tots els gels aniant en aquella fogosíssima ànima africana, és quan comença la tragèdia dels gels, dels gels «qui són un monstre de verds ulls que produeix l'aliment de què es nodreix», i és que ell sent que no pot volguer-lo aquell món contrari, sent que s'esvaeix tot dintre les seves mans, sent que els blancs marbres de Venècia retallen sinistres la negretat de la seva cara. L'exasperament fa el seu curs. Iago és el vent que atia el foc. Fi d'una unió imperfecta, un punyal s'enfonsa dins la carn. Otello mata. Mes Otello no porta els seus odis més enllà de la mort com aquella Fedra de la tragèdia grega qui penja al coll d'Hipòlit les tauletes, falses denunciadores d'un crim no fet.

[...]

Ànima del temps, història del temps, drames de Shakespeare, documents inimitables, encarnació de l'Edat Mitjana, un alè de deslliurament passa per vosaltres, les lluites de races, el desig de conquerir, el nou floriment s'hi ou. Entorn dels vostres hèroes s'hi marca la fita senyaladora de tota l'evolució des dels segles primitius. Com a resum de les lluites, dels odis de família que la sotraquejaren ens heu deixat

Romeo i Julieta, el drama de l'amor i de la mort. Com a mostra de l'impetuós en quin cervell germinen els ideals de deslliurança ens heu deixat el Juli Cèsar; com a mostra de les eternes passions exacerbades ens heu deixat el maur gelós. Com a mostra de l'eterna ambició qui fa caure solís, qui mata, ens heu deixat a Macbeth; com a mostra del servilisme i de l'astúcia, les dos princeses del *Rei Lear*. Com a resum de l'ànima que encarnàreu, de l'ànima dels segles, el filosofar, a través de la follia, del Príncep Hamlet... S'esfuma lo vell al davant vostre, tragèdies, i resplendiu triomfants com una porta oberta de bat a bat en la llinda de lo nou. En vosaltres hi ha la força del consegüent definitiu.

514

[...]

I ara parlaré de vosaltres, heroïnes, qui al costat de l'hèroe us trobeu casibé sempre parlant de l'esperançat demà. Ja no sou la dona qui enfonsa l'hèroe inconscienta, o qui el guieu per dolorós camí. Sou l'arbre a on aquest apoia els braços. Vostres cabells són sombra pels fronts que cremen sota el sol: El vostre amor és port a on regna la calma.

[...]

Tenim ja dites dues de les fites que marquen l'evolució sencera de l'ànima del seu temps: la tragèdia grega, la tragèdia de Shakespeare. I el tràgic que posi la tercera fita marcant sencera l'ànima del nostre de temps? Un gran interrogant s'aixeca al davant meu.

Aprés de Shakespeare, Schiller és el qui dóna el primer pas vers la tragèdia novíssima. Adelantant-se, alça potser un vel de la vida futura. Ell parla: «El meu intent és portar en el camp de les Arts Belles veritats que haurien de ser les més sagrades per quantsevulga [sic] que estimi verament a la humanitat, i que fins avui han sigut del domini de la ciència sols, dar-les-hi color, llum i presentar-les com a mòbils vius i actius en l'ànima humana sostenint enèrgica lluita amb la passió».

I això, la doctrina, és tota la seva obra. *Els lladres, Don Carles, Guillem Tell, La Mort de Wallenstein, Maria Stuart*, fins són un *andante* de les seves idees. Els conflictes tràgics són per la paraula *deber* sempre, que sella el foc de tota passió.

[...]

I ara, he de dir que no he parlat ni de Racine, el poeta tràgic dels versos musicals perfectes, ni de Corneille, primer, expressament. Racine i Corneille, qui indubtablement tenen interès per l'estudi d'un moment determinat –per això les seves tragèdies crec que són tragèdies veres– no en tenen ara per la meua parla. Corneille i Racine fluctuen entre la tragèdia grega i la tragèdia shakespeareana... Corneille parla del paganisme com a cristià que és. Racine fa sentir a Bossuet en el món grec. La seva tragèdia no marca cap nova faç en l'ànima humana.

515

No he parlat de la tragèdia espanyola de l'edat d'or ni parlo de Goethe, Byron i Alfieri pels mateixos motius. Deixo a Voltaire qui, a imitació dels tràgics espanyols ha dat a les seves obres un segell filosòfic religiós. El temps és breu i per altra part confesso que, si bé aimo als primers bon xic i als segons molt, com a autor tràgic detesto a Voltaire.

Vaig directament al moderníssim drama passant per alt tot el període més o menys valiosos d'encarrilació, passant entre espurnes de vidents –Víctor Hugo, per exemple– i regressions a la vella tragèdia, període embrionari d'algun nou, caos a on la llum i les tenebres lluiten.

Avui que, al meu entendre, no existeix encara la nostra gran tragèdia, avui que no es pot dir un nom que clogui l'interrogatiu Teatre grec. Shakespeare i crec, no obstant, que quatre pilans són fets perquè el tràgic o tràgics de demà revelin d'una manera immortal i com a fita definitiva al pervindre, la nostra ànima. Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, Hauptmann.

[...]

Avancem. Ibsen, al meu entendre, ha de ser la columna forta a on s'apoiï el nou teatre, la tragèdia novíssima. Hauptmann serà el segon puntal car, si complement hi cap, jo crec pot dir-se que a l'Ibsen el complementa Hauptmann.

[...]

És per això, potser, que l'obra de Hauptmann té més pastositat tràgica i s'estén més damunt dels temps al donar flors com Ifigènia, com Laodàmia, com Ofèlia, com Julieta, en la quieta Helen d'*Abans de l'auba* que té un sol bes als llavis seus i passa per la vida mentres aquell bes en els seus llavis canta; en la Rautendelein de *La campana submergida*, qui sap els amors de tots els monstres dels boscos encantats, teixeix garlandes de cançons i posa al front d'un mortal vençut els llavis que les abelles havien besat tantes vegades, en l'Hanelle Maternn de *L'Assumpció*, qui és una pobra ànima que creix sense un amor i que ha viscut sempre somniant, sentada en els glaons de la fumosa casa, en les profunditats de l'estany de verdes aigües a on va a tirar-se, en la Miqueleta de *Michel Kramer* qui veu pertot clarors i gronxa els seus cabells damunt la lletgesa del seu germà Reynold com si fossin una garba.

516

Avancem. A la tragèdia moderna com ambient, com fondàries, li són tercer puntal a on afermar-se, les inquietes tragèdies; les maravilloses tragèdies de Maeterlinck el més tràgic, si no el més ferm, de tots els moderns autors. L'obra de Maeterlinck és un barboteig, un misteri, una insinuació.

[...]

Obro l'interrogant encar i, pensant, en el caire de les roques, apoiat en una de les columnes que em diu que és un misteri el més enllà interrogo. Sobre un faristol amplíssim, qui té per peu una retorta serp, els llibres vinents, són com la neu. Segueixo interrogant. El meu esguard entre un segle i un altre, entre una tragèdia i una altra, veu

a Hamlet estrenyent el cap de Yorick entre els ossossos dits. Hamlet parla, mes no se senten les paraules.

Pere Prat i Gaballí, *La llegenda en el teatre*,
 Barcelona: [s. e.], 1908, p. 357-359 (fragments)³¹⁶

518

La nostra escena catalana, que encara avui de tantes coses està mancada, careix també del caudal de llegendes que forçosament han de posseir les escenes nacionals. I és una evidència que ens en tenim de preocupar. Mai com avui en què tota la nostra vida de raça s'aixeca i se personalifica, pot ser tan gran l'oportunitat. Cal que portem fortes llegendes a la nostra escena, cal que tinguem al davant dels nostres ulls aquests exemples vivíssims que remouen la sang i que trasbalsen d'emoció, que ductilitzen les idees i fan desitjar àvidament empreses noves. La poesia popular, la riquesa insòlita de la poesia popular, espera àvidament entrar, ciutadanitzada, a confondre's amb la intensitat de la nostra vida. Mes per fer-ho és precis que el poeta tinga un

316. Un dels aspectes més interessants en les complexes relacions entre la intel·lectualitat modernista i la noucentista és, sens dubte, l'aparició, a recer de l'Ateneu Barcelonès, del grup literari anomenat Cal·ligeneia, en el qual van confluïr, inicialment, alguns escriptors vinculats al diari *El Poble Català*, com Ramon Vinyes, o el mateix Pere Prat i Gaballí (1885-1962) amb un grup encapçalat per Josep Carner i del qual formaven part Jaume Bofill i Mates, Josep Maria López Picó i Emili Vallès, entre d'altres. Els unia la voluntat de depuració estètica del teatre, encara que els fonaments ideològics i la formació fossin diferents. El grup carnerià va acabar dominant i marcant les directrius literàries de Cal·ligeneia. Dels escriptors procedents d'*El Poble Català*, Prat i Gaballí és probablement qui més s'aproxima als plantejaments teòrics sobre el teatre de Carner i els seus amics. El text que reproduïm aquí procedeix de l'edició d'una conferència pronunciada per l'autor en el cicle de la Nova Empresa de Teatre Català, el 1908. La seva proposta s'allunya de les d'Ignasi Iglésias o de Ramon Vinyes i apunta cap a la qüestió, tan delicada, de l'autonomia de l'art i de l'artista mitjançant una solució que troba en les llegendes populars espiritualitzades, dramàticament, a la manera de Maeterlinck i, alhora, amarades de l'esperit classicitzant d'una part de l'obra de D'Annunzio. La proposta s'orienta cap a una ciutadanització progressiva de la realitat, és a dir, cap a l'ordenació i el domini de les contradiccions quotidianes, tot respectant, però, idealment, l'autonomia de l'autor i de l'obra.

altíssim criteri de selecció i domini la música de la paraula. Mireu, *La figlia di Jorio* i *La Nave*, del gran D'Annunzio, dramatització de tot un tresor de tradicions populars; mireu Maeterlinck espiritualitzant l'antiquíssima tradició de Barba-roja; mireu la tetralogia de Ricard Wagner, divinització de les llegendes dels Eddes; mireu *Lobengrin*, la llegenda per excel·lència, símbol de la llegenda mateixa; mireu *Las hijas del Cid*, la tragèdia robusta, la tragèdia de la raça castellana, que l'admirable Eduard Marquina ha sublimitzat.

[...]

Ara que ha començat a anunciar-se per nosaltres l'hora de la diversificació, posem, en el terreny de l'art, tots els qui sentim un ideal preferit als altres, tota la fe i tota la intensitat de la nostra obra en la consecució d'aqueix ideal. No dispersem el nostre esperit en l'esforç per a la consecució d'altres empreses secundàries. Avui se discuteix la conveniència o inconveniència de començar un teatre en vers i la discussió ha nascut, sense dubte, del mateix medi ambient de la poesia entre els nostres poetes. Doncs bé: fem-lo, però no discutim gaire. Fem-lo: que posi les mans a l'obra el que hi tingui fe com ideal. No pot trobar-se un camí que sia més apropiat per a la dignificació de la llegenda i perquè arribi al poble la riquesa de noves emocions i de nous somnis de bellesa. Mentre els uns extreuen de la vida mateixa del nostre poble la tempesta de les passions i l'aura dels sentiments per a tornar-l'hi tot, fet art, modulem també nosaltres amb el misteri de les santes evocacions, les passades i les futures epopeies, i donem-les-hi també, comparativament, el sentit de lo que s'ha de fer i de lo que s'ha d'estimar, de lo que fa via a través dels segles i no mor perquè té encara alguna missió a complir.

[...]

El poeta no té d'anar mai envers el poble. Entengueu el significat d'aquestes paraules: *anar vers el poble* significa una premeditació i un

prejudici que molt sovint, si no sempre, anorrea les facultats naturals i mata la sinceritat. El poeta ha d'ésser personal, ha de manifestar-se tal com és, no té de fer consideracions sobre l'efecte que produiran al públic les seves obres, ni té de judicar per endavant el concepte que es formaran els altres sobre lo que ell ha transformat en poesia o simplement ha creat. Si les seves obres tenen força i bellesa, necessàriament el poble arribarà més aviat o més tard a la total comprensió de les seves obres. Res hi fa que el poble, de primer moment, les contempli atònit com un infant que veu per primera vegada una sortida de sol. L'infant veurà altres vegades la sortida del sol i ja no restarà meravellat. Perquè el poble no és irredempte per la bellesa! Al contrari. Té veritable set de bellesa, en té veritable fam d'idealitat, en té veritable desig de les festes de l'esperit, de lo que li esclareix el front i li dulcifica el cor on hi han entrat tants dolors de la vida quotidiana! Així, doncs, manca solament iniciar-lo, conrear-lo, amb amor, amb constància, amb fe. I el poble sabrà comprendre d'una bella manera l'obra dels poetes i sabrà donar-los-hi el premi de la seva pròpia redempció.

Josep Carner, «Abans que tot», a *El somni d'una nit d'estiu*, de W. Shakespeare, traducció de Josep Carner, Barcelona: E. Domènech, 1908, p. 7-13³¹⁷

És una cosa fora de mida que es doni a l'estampa aquesta meva traducció del *Somni*. Jo mateix me'n declaro meravellat. Consti que si em deixo portar a tal excés, no és amb irreverència ni per petulància, sinó mogut d'una certa amor a l'aventura (que em sigué infós, essent jo petit, a causa de llegir relacions extraordinàries en un carrer estret i humit de Barcelona).

Ara que la cosa ja no té remei, sondejo astorat la pregonesa de la meua audàcia. Imagineu que aquest llibre que teniu a les mans prové no d'un estudi aciençat i curós de l'original shakespirià, pel qual s'hagi escatit cada dubte i sospesat cada paraula, com pertoca an

521

317. Al començament de la carrera literària, Josep Carner atorgava al teatre una posició secundària, molt modesta, en la realitat literària que calia construir. De fet, l'actitud respecte al teatre no canvia essencialment al llarg de la seva trajectòria d'home de lletres. Cap als anys 1904-1905 comença a fer explícita una valoració de l'art escènic com a instrument civilitzador molt eficaç i que no pot ser deixat a l'albir dels autors que no busquen altra cosa que entretenir, sovint banalment o grollerament, el públic majoritari. Des d'aquesta perspectiva, s'entén molt bé la defensa que fa Carner, en el pròleg que antologuem, de la comèdia poètica de Shakespeare, és a dir, del Shakespeare que posa en primer terme no pas l'esperit tràgic sinó la gràcia, l'elegància i una lleugeresa aparent. D'altra banda, Shakespeare és una aposta culturalista inqüestionable que es pot enfrontar, amb tota la garantia d'èxit, a les pitjors tradicions del teatre del país. Segons Carner, cal prescindir sobretot del pitarrisme, que és un atemptat al decòrum i al bon gust que ha de presidir el teatre ciutadà. Tenint en compte això, Carner valora especialment la proposta wagneriana de fusió de les arts i la labor d'Adrià Gual com a director d'escena, que fa que la teoria wagneriana trobi un ressò important a Catalunya. Carner, com a autor, i Gual, com a dramaturg i director d'escena, coincidiran en l'experiència de teatre líric i folklòric –destinat primordialment als infants–, i alhora, de fusió de les arts, que són els Espectacles-Audicions Graner (1904-1907). Després coincidiran també en l'aposta, més àmplia, per un teatre poètic.

aquest genre de treballs i com ho fan amb perfecta integritat i solidíssima fe mos bons amics Cebrià Montoliu i Anfós Par. Aquest llibre és fruit, senzillament, d'haver somniat el *Somni*. Per tant, les ventatges de l'exactitud, del cerciorament prolix, de la pietat fervorosa pel més mínim detall, romanen llastimosament perdudes. Jo, si un crític me fa retrocedir cap al mur amb el glavi truculent de la seva justa indignació, hauré de confessar que no estic ben segur, tal volta, de que aquest *Somni* sigui el de Shakespeare. És horrible el nombre d'atrocitats que pot dir la crítica d'aquesta meva traducció. Si Shakespeare fes la cara nuvolosa d'Ibsen, per exemple, cap terror no igualaria al meu, sols de pensar que la seva ombra era lliure de venir a sobtar-me en el silenci nocturn de la meva cambra; mes, sortosament, me consta que l'espectre de Will és agradós i bellament humà, i que somriu tant si es topa amb un Moratín com amb un Goethe, amb un Ducis com amb un de Vigny, amb un Tolstoi com amb un Maeterlinck; tant si se les heu amb un panegirista com amb un detractor, amb un traductor científic com amb un de fantàstic.

Perdó, d'haver somniat tot traduïnt, encara que si alguna vegada això és tolerable ha d'ésser certament en la traducció d'un *Somni*, de la comèdia més deliciosament alada que s'ha escrit d'Aristofani ençà.

*

Shakespeare vegé, essent infant, una visita de la reina Elisabeth a un castell de Leicester. Se li aparegueren l'esplendor de la cort, la galania dels cavallers, la bellesa de les dames superbament agençades, pedreries, setins, armes, plomalls, clarors daurades, fins somriures, lentituds de faste, cadències de coqueteria, redreçaments de nobilitat. Això vegé, car s'era enfilat a les espatlles de qualche sòlid i benigne camperol. Presencià la farsa jocunda d'uns rústecs maladretament obsequiosos; oí els corns de la cacera i el piafar de l'alegre cavalcada; pervingué a ses petites orelles tafaneres qualche nova de les intrigues i els misteris amorosos de la cort d'Elisabet; i finalment tota la bri-

llantíssima visió desaparegué pels boscos, per aquells boscos poblats de fades i de follets que sabien tota mena de trasmudances i encantaments i que, un instant faceciosos, però sempre finalment benèvols, infonien en les tasques idèntiques i repetides dels humans quelcom d'indefinit i d'inexplicable que les velles havien d'expressar per medi de figuracions en les nits d'hivern; les nits d'hivern, vehícol el més propici de la saviesa. —Més tard, arribat a la glòria, amic de grans senyors, enamorat, autor de sonets, Shakespeare recordà aquella visió de la seva infantesa en el *Somni*; dotà de lligam i harmonia tot aquell món de pagesos betzols, il·lustres cortesans, esperits de l'aire; creà un *capolavoro* de música i de fantasia; en sos versos hi ha per ci per lla el rastre d'una rondalla, el perfum a penes envolat d'una besada primicera, el vers retíngut d'una cançó, la frescor del món vist des del petit caminal d'una vida incipient, la meravella de les flors humils i els aiguamolls tremolosos de claror llunar. I aitals venturosíssimes gràcies dirigeixen i expliquen la simple i elegantíssima evolució d'una història d'amor, una història esdevinguda una nit, i en una foresta, i en un país llunyà, i en una època reculada, que permeten el lliure joc de l'incomparable fetiller que assimila les llàgrimes a les gotes de rosada, la força misteriosa de l'amor a la saba d'una herba purpurina, el marriment i l'angoixa a la jovial maladreça d'un follet, el destí a una límpida teranyina que una fada ha teixit, deixant-hi l'inconegut perfum de sos dits invisibles i diminuts. I Shakespeare, com sempre, té raó, car tot és en el món joguina, encant i estrofa, maldament l'escassa subtilitat de moltes orelles faci perdurar els humans en la sopor de la monotonia.

Jo, migrat poeta malastruc, he mirat de dir d'una faisó catalana les belles coses del *Somni*, en bé de l'agilitat i la venustat de la nostra gent. No he guaitat, al fer aquesta traducció, el món real que em voltava, i a on certament mancava deplorablement lo exquisit i lo aeri; no és rar que hagi fet dir neologismes i arcaïsmes a personatges que són en l'espai i el temps tan allunyats de nosaltres; quan jo escrivia, me venien només a la imaginació propis lleures que jo havia poblat d'il·lusions, estampes que jo havia guaitades, lectures primoroses,

carícies refinades de la naturalesa en mes excursions meditatives, i només amb aquesta cooperació escrivia. Exceptuo solament les paraules barroques dels pallassos, en l'estil dels quals he pogut ésser alguna vegada naturalista, i àdhuc seguir la curta tradició teatral del Renaixement català.

Amo, doncs, aquest llibre. És una debilitat, però l'amo. Hi ha versos que des del punt de vista de l'absoluta poesia tenen un valor nul, però que desperten en la quietud plascent del meu esperit ressonances les més delicades i profundes. Aleshores, me direu, calia guardar aquest llibre en la penombra romàntica d'un calaix antic. I en això hi hauria una certa raó.

524

Però la publicació d'aquest llibre té així mateix algun interès. –Tots sabem que en aquests Temps Catalans, el Vot ha estat l'Engendrador. Doncs, bé, jo dono avui aquest llibre a manera de vot.

Voto en favor:

De que els esperits de la nostra gent arribin a ésser tan scients en funambulisme transcendent, com els mateixos versos de Teodor de Banville.

De que s'instaurin entre nosaltres una reverència molt greu i una atenció molt fina a les fantasmagories del món aeri.

De que els nostres grans senyors siguin, com Teseu, polits, enamorats, de paraula florida, i somrients al mateix temps que hèroes.

De que les nostres dones gentils siguin, com Hèrmia i Helena, àgils, discretes, boniques en el dir com en la cara, i templadoses en amor al mateix temps que honestes.

De que s'escriguin comèdies en vers.

De que, per enaltiment del nostre idioma, se tradueixin al català tots els poetes que han parlat d'amor, havent cura les boniques col·legiales d'amagar-los sota llurs embaumats coixins, i els estudiants d'Institut de repassar-los lo suficient perquè qualsevol llunyana silueta elegant de noia els faci recitar inconscientment un vers truncat.

Entra el meu vot dintre l'urna de la *Biblioteca dels Grans Mestres*.

Santiago Rusiñol, *El teatre per dins*, Barcelona:Antoni López, 1910 (fragment)³¹⁸

El teló s'aixeca una volta, una altra, i una altra, i encara més, i ara saluda un, i ara tres, i ara tots; i els aplaudiments no paren, i els comedians estrenyen la mà, i l'empresari es commou, i allò és un espetec de *bravos*, i *cables*, i entusiasme, i foc sagrat, de tots, de tothom, o de... quasi tots. Perquè al parar l'entusiasme, d'allí dalt, de no se sap on, de la boira de l'anònim en baixa un *xiiiit*... llarg i primet, com si hi hagués una esclatxa per on entra la protesta, l'avís del cel de «ten-te compte», la goteta de vinagre amargant la Santa Beguda! El dubte: el maleït dubte de tota obra de teatre, que no mira èxits ni mira res; aquella fatalitat de no poder saber mai si una obra està bé o no està bé; de que no hi valguin lectures, ni representacions, ni èxits.

«L'obra ha agradat, sí, no hi ha pas dubte», es diu l'autor, a l'eixir del teatre, davant d'una xicra de xocolata que li sembla triomfal. De quatre actes, tres d'aplaudits: dos amb esclat, i al final, ovació!... Els amics han felicitat; els còmics també; fins l'empresari ha dit una cosa

525

318. Entre els articles de reflexió teatral que Rusiñol –Xarau– va publicar a la secció Glosari de *L'Esquella de la Torratxa*, «El teatre per dins» (conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 10 de març de 1910) hi ocupa un lloc destacat. I això perquè, a més de fer-hi un elogi apassionat del *veri del teatre* i especialment de la labor de l'autor, Xarau hi planteja les relacions entre l'autor dramàtic i la crítica teatral. El 1910 ja feia uns anys que Rusiñol havia decidit adreçar-se teatralment a un públic majoritari, i per això ja havia recorregut a diversos gèneres: la comèdia de costums, el melodrama, el sàinet i la farsa. La crítica havia rebut negativament unes quantes obres d'aquesta producció. En concret, el 1910 encara era recent la mala recepció de la comèdia *La intel·lectual* (1909), en què Rusiñol fa una caricatura de la dona amb interessos culturals. En aquest aspecte, la reflexió de Rusiñol, que presenta un autor desconcertat per les contradiccions dels crítics –per la seva incapacitat, doncs, d'objectivar–, potser està mediatitzada per l'experiència pròpia. Com ho està l'afirmació sentimental dels esforços creadors del dramaturg, també recollits en el text; una afirmació que es produeix quan el teatre català està a punt d'entrar en la gran crisi de 1911-1917.

que no s'arrisquen a dir-la gaire: que tenien obra per estona... Però... i aquells xiulets? I aquella protesta? I la meitat que no aplaudien? Enemics..., ja ho sé... Envejosos... Però, que ho eren tots, d'envejosos? La majoria havia aprovat, però, que no havia llegit a Ibsen, que diu que les majories no tenen mai raó? A dintre de les minories sempre s'hi troben els escollits. Però, qui els havia escollit, aquell vespre? Havia tingut èxit, això era cert, però aquells quants xiulets del passadís i aquell tossir fora del temps li amargaven el triomf, i el xocolata li va fer mal.

Era la primera volta que el xocolata li feia mal, amb tot i ser gloriós: la primera volta que veia que el triomfar no és cosa planera; que si no tenia fermesa, o conviccions, o tant se me'n dóna, darrere dels aplaudiments en prendria moltes xicres, amb gotes de sal i vinagre.

L'endemà sabia el què, això sí: parlaria la premsa. I l'endemà, al parlar la premsa, ja no va dubtar, ja va saber que mai més sabia res. Els sacerdots de la palanca, amb tot i el seu sacerdoci, tampoc van aclarir res. N'hi havia un que en parlava molt bé, però era massa amic, el sacerdot, i els amics no compten, quan diuen bé; un altre el tirava per portes, però tampoc en podia fer cas, perquè li devia un favor, i el que deu un favor, no judica, perquè és més planer renyir que pagar-l'hi amb agraïment; un altre, que era imparcial, aquell contava l'argument. I l'argument rai!, ell ja el sabia; aquest no judicava l'obra: judicava la tendència; i el pobre autor quedava parat que l'obra en tingués, de tendència; el de més enllà feia erudició: es veia que el que ho havia escrit havia vist tots els drames menys el seu, que és del que parlava; l'un trobava l'obra lleugera, l'altre pesada, l'altre de mig pes, i de tot aquell garbell de lectura, d'ensajos, de públic, de crítica i de sacerdoci, se li feia un nus al cervell, que només veia una cosa: que ni d'aquella obra ni de les que fes, en sabia mai res del cert; que se n'aniria d'aquest món tan fresc com abans d'escriure: que si Nostre Senyor el destinés a tenir posteritat de cosa de quinze o vint anys (que ja és molta, en els temps que correm), tampoc els fills sabrien de cert si son pare era un boig o un savi; que, pels que la tenen de més durada, tampoc els erudits s'entenen, i ja posen als posteritzats al cim

d'un núvol o sota d'un marge, i que el teatre és com la vida: fa riure, fa plorar, agrada, no agrada, no segons els que ho escriuen, sinó segons els que ho escolten.

*

En arribant aquí, senyors, després de saber els treballs, els insomnis i les angoixes que passen darrere els bastidors, és segur que preguntareu: ja que l'autor pateix tant, de segur que deixarà el teatre. I aquí no és ell el que contesta. Tots els que patim de la Dèria, contestem: «No! No el deixarem mai!». El teatre, per a tots els que en fem, no és pas fer escenes que vagin passant, és pensar-nos que les passem; no és pas la insinceritat d'enganyar els altres per la ficció, és enganyar-nos a nosaltres; no és fer comèdia com fa tothom, és creure'ns que som sols a fer-la, i les angoixes, i els insomnis, i la incertesa, i fins les llàgrimes, són potser el millor pler d'escriure-les. Perquè així com els jugadors, després del goig de jugar i guanyar, diuen que és el de jugar i perdre, creiem que, després del riure, lo més distret és el plorar; perquè la incerta emoció de la recerca de la veritat és molt més bella que la certa; perquè una nit de teatre, com una nit de París pels soldats de Napoleó, ens paguen tots els sofriments; i perquè no hi podem fer més: el que té el vici, ja ha rebut: quan pot escriure escriu comèdies; quan no pot, les veu representar; quan no pot més, s'hi fa portar en cotxe, i quan no té cotxe ni entrada, es queda a l'ombra a mirar com entren, potser amb una llàgrima als ulls, però amb el cor ple d'enyorances, i també, després de l'esperar, no hi ha res tan dolç com enyorar: que lo més trist, cavallers, és l'anar passant per la vida en sense tenir pena ni glòria.

Quan veieu, doncs, alçar la cortina, i veieu que l'obra, de tan natural, sembla que s'hagi fet sola, penseu que la comèdia és dintre; penseu lo que s'ha sofert per escriure-la, per fer-la admetre i per ensajar-la; compteu que, per venir al món, ha hagut de passar tantes trifulgues que sembla impossible que visqui; que ha anat deixant bocinets d'entranyes per tots els arbres de drap pintat; que hi ha bocins

d'ungles, als bastiments, dels que han volgut esgarrapar, i gotes de sang de l'autor; però no el planyeu molt, que ja s'ho ha guanyat: ha plorat, ha sofert, no ha dormit, però, en canvi d'això, ha viscut. I si el Faust es va vendre l'ànima per viure dues vegades, els autors les han viscudes sense fer tractes amb el dimoni, i el que pot viure més que els altres, sense dar res al maligne esperit, avui que treballa tant, per poca glòria que li quedi, no s'ha de plànyer el seu destí: val més veure el teatre per dins que haver de badar per fora.

Amichatis [Josep Amich i Bert], *El teatre popular realista.*
*Conferència-pròleg, Lleida: Joventut [s. d.] (fragments)*³¹⁹

Tota idea d'art, de sentiment i de justícia és enfonsada.

A Europa, la metralla ha enderrocat les coses d'art fetes per segles i segles d'artistes.

Ara, durant la pau, el comerç també enderroca l'art com a cosa improductiva.

Com que les passions humanes estan anul·lades per la passió del negoci, ja no interessa el teatre. El teatre és res més que una mena de passatemps.

La gent vol riure, riure, res més que riure.

Acudits de pallasso. Bestieses de colmos. Estúpides combinacions de llenguatge.

319. La proposta de Josep Amich i Bert (1888-1965) és, sens dubte, la que té més present els canvis que es van produir en l'oci de les capes populars de la societat catalana durant les primeres dècades del segle XX. La seva reflexió, escrita i publicada pels volts de 1918, pretén oferir al públic que freqüenta als locals del Paral·lel un tipus de teatre pretesament revulsiu després que la Gran Guerra hagi enfonsat un concepte d'art idealitzat que s'havia anat construint al llarg de la història. D'altra part, una activitat econòmica expansiva –no podem oblidar que ens trobem en els primers anys de l'hegemonia mundial nord-americana– ha acabat la labor destructora de la Gran Guerra, segons Amichatis. S'imposa la necessitat d'un art nou, d'un teatre nou que no busqui la rialla del públic –és l'època en què començaven els grans èxits del vodevil, amb les figures d'Elena Jordi i Josep Santpere, un gènere al qual Amichatis mateix no s'estarà de contribuir– ni la complicitat pornogràfica –la revista, també conreada per Amichatis, era llavors un gènere en expansió al Paral·lel dels anys vint–, sinó que dugui a l'espectador una experiència transcendent. Aquest tipus de teatre només pot ser bastit per un dramaturg conscient de la seva missió de lluitador contra l'embrutiment de l'esperit i de la peremptòrietat que regeneri la societat a través de la denúncia d'allò que ell anomena *vici*. Tot i que la proposta d'Amichatis té un cert grau d'impostació, és indubtable que l'aplicació que ell mateix en va fer en diverses peces seves va obtenir un bon acolliment del públic.

L'escriptor, l'artista, ha perdut la dignitat i ja no és més que ximple de carrer, un «bufón» de cercle corsecat de tant rumiar coses de riure. L'ideal de l'artista ja no és emocionar, és fer riure.

[...]

Altra cosa vol també el públic modern: dones agradables.

L'escenari, que abans era altar, ara és una avantsala del prostíbul on desfilen les reines, les emperadrius i les cambres del cuplet.

Amb quatre lentejuelas, unes formes de dona nua, i uns llavis que diguin quatre brutícies, el públic ja té per tornar-se boig.

530

L'estrella de Concert és una indústria.

Les cases se queden sense minyones, els tallers sense oficines i els telers sense teixidors.

La llum del pecat enlluerna a les nostres dones.

La dona ha passat a ésser un article de luxe.

[...]

Mireu Barcelona; mireu les ciutats catalanes del seu entorn. La taca del vici les uneix amb el mateix to.

A ciutat no ensenyen les dones a ésser mares: les ensenyen a ser cupletistes.

Una casa de vici a cada porta. Una casa de joc a cada escala. Un escaparata de carn a cada pis.

[...]

La ciutat, filla de Sodoma, ha perdut el record de les velles virtuts catalanes. El pecat se respira a l'ambient, mana l'alcohol, el vici la venta de carn blanca. Pera fer-se ric hi ha prou amb llogar una quadra, posar taules de café, una música i quatre dones que diguin brutícies. És el negoci del segle xx. Aixís, la dona, la imatge de la mare, ha passat a ser l'article de luxe que, al no servir, se llença.

El poble, embolcallat d'aquest ambient, se va envilit. Un poble envilit té de morir. És precís fer renàixer les virtuts ciutadanes. És per això que amb uns amics artistes he començat aquesta tasca de teatre popular.

[...]

És feina ben fàcil; se redueix a posar un mirall davant de la gent i dir: «Això és lo que tu has fet. Aquet és el racó on tu veus la dona, la mare, la filla del teu amic. Aquet verí de vici és lo que tu dones als teus fills. Aquesta és la teva història.»

Aquestes són les escenes que amb el fi moral de l'exemple te oferirem en aquest teatre realista.

531

De tot ell se dedueix un prec; Una mica de compassió per les pobres dones perdudes que trobes per el carrer.

Una mica de compassió i una mica de justícia.

Ventura Gassol, *El nacionalisme en el teatre*, Barcelona: Publicacions de l'Escola d'Art Dramàtic, 1923 (fragments)³²⁰

I diem això perquè els autors de teatre, màrtirs de les empreses, no en tenen prou de no fer literatura catalana en el sentit del nacionalisme que exposarem, sinó que, valent-se de grans cartells, ens anuncien que n'han fet, arribant a fer-nos-ho creure i a dur-nos al teatre. Però, ¡ai dels pobres que hi van amb aquesta set de trobar-hi elements que els facin veure no les coses grotesques que hi pugui haver a casa nostra, sinó les més vives, profundes i humanes de la nostra ànima.

532

[...]

És per això que, en donar títol a aquesta conversa, he volgut escollir aquest tema del «Nacionalisme en el Teatre», amb els subtítols de «Teatre Poètic, Llegendari i Nacional», perquè és allunyant-se d'aquests tres tipus de Teatre que els autors, en general, deixen Catalunya sense un teatre propi i amb característiques prou fortes perquè

320. Segons Ventura Gassol (1893-1980) en *El nacionalisme en el teatre*, l'obra dramàtica que vulgui esdevenir universal ha de ser poètica, llegendària i nacional. Però l'adjectiu nacional no apunta cap a l'exaltació explícita de projectes nacionalistes des de l'escenari, ni cap a l'agitació pamfletària del públic assistent a una representació sinó cap a la presentació d'aquells models humans que poden esdevenir, per profundament locals, àmpliament universals. Com a exemples d'autors que han creat un teatre nacional veritable esmenta, a més de Molière, Wagner i Goethe –citats dues vegades–: Èsquil, Sòfocles, Shakespeare, Corneille, Racine i Byron. Xavier Fàbregas ja va qualificar aquesta tria de «curiosa», però alhora molt reveladora de la dimensió a què aspira Gassol quant al teatre nacional. En el fons, Gassol vol un teatre que giri a l'entorn de personatges representatius que identifiquin una nació davant tota la Humanitat. Per tant, no sorprèn que Gassol esmenti, en un fragment no reproduït aquí, tres obres, de Ferran Soldevila, de Puig i Ferrer i del mateix Sagarra –*Matilde d'Anglaterra*, *Capitello* (inacabada) i *El foc de les ginesteres*–, com a peces catalanes que, en aquell moment, assenyalaven, segons ell, la bona direcció del teatre nacional.

li donin dret a presentar-se arreu del món, fent-se conèixer que és català no per la indumentària dels personatges, sinó per la psicologia i per l'ànima, que ja la tenim ben nostra i ben inconfusible.

Parlava de característiques prou fortes que li donin dret a presentar-se al món, perquè aquesta és la única porta i l'únic camí per arribar a la creació d'obres de valor universal, que vol dir obres humanes.

No hem sabut veure mai quin interès pugui tenir presentar-nos a l'assemblea d'art del món, on hi són representades totes les nacionalitats i presentar-nos-hi amb uns vestits i amb un llenguatge que no sigui ben nostre, sinó manllevat o mal imitat d'una altra nacionalitat que ja hi té la seva representació.

533

[...]

Si, reflexionant ara un xic, seguim la hipòtesi d'aquesta assemblea pressuposada i us pregunteu quines obres de teatre podrien representar-hi Catalunya, veureu que són escassíssimes. I és que els nostres autors, en sentir aquesta aspiració que ha de tenir tot artista, de fer coses d'un valor humà i universal que s'entengui arreu del món —el llenguatge de la humanitat, en aquest sentit, només és u, —o s'han encaminat a l'assemblea per mal camí o, deixant el bo, creient-se fer drecera, hi han arribat fent marrada. I aquesta marrada els ha costat jo no diré la pèrdua de llur personalitat, que molts d'ells l'han salvada, aureolada i tot d'una llum de glòria i de geni; sí, però no la de la personalitat de Catalunya, que hi anaven a representar.

[...]

Dèiem no endebades, perquè en el camí de poder-nos presentar al món amb el cap alt — perquè sigui pel front que se'ns conegui que som catalans i no pel séc que ens hi pugui haver deixat aquesta barretina que tant temps hem dut calada, — [que] els nostres autors, en general, i especialment els de teatre, s'han fixat una miqueta massa

amb aquesta barretina. I, en expressar-me ara així, vull referir-me a tota la sèrie de detalls i de tipismes superficials i que els temps ja s'han cuidat d'anar fent perdre.

[...]

Són els mateixos els sentiments, les tendències i les passions en l'ànima d'un rus, que en la d'un espanyol, o [en] la d'un anglès, o bé d'un català.

534

És aquesta la raó perquè les llegendes, les cançons populars i les rondalles cabdals són universals i gairebé no coneixen fronteres. Aquestes llegendes, però, i cançons es presenten d'una manera dis-tinta en cada terra, que és com si diguéssim que aquella ànima col-lectiva, segons sigui la llum, el clima, el paisatge i el temperament de la gent de cada terra, s'hi manifesta també amb uns accidents o amb uns altres.

[...]

Dels nostres autors, uns han volgut arribar-hi per camins d'al-tres terres i no hi han arribat, com és natural, i altres, anant-hi pels camins nostres, han parat massa esment en ço que era llum i colors superficials i coses típiques, sense fixar-se prou en allò altre que teni-en de valor humà i etern.

[...]

Teatre poètic

En cercar la causa d'aquesta superficialitat amb què són tractats els personatges, la trobem en l'allunyament dels poetes del tea-tre, i dels mateixos autors dramaturgs que, tot i essent poetes, la majoria han deixat, un hom no se n'explica ben bé el per què, el camí veritable, pur i auster de la poesia. Parlava de poesia i no de versos, perquè la poesia hauria d'informar totes les obres de

teatre, ja siguin en vers, ja en prosa; ja siguin d'una, ja d'una altra tendència, d'idees, de vida, o de divertiment, i això d'una manera tal, que creiem que la forma literària que requereix més la poesia és la dramàtica.

Poesia és creació; el poeta és l'home creador per excel·lència que ens fa veure les coses velles amb una llum nova i ens descobreix veus, detalls i matisos que no havíem ni sospitat, i fins dintre de nosaltres ens hi crea sentiments i emocions, i ens hi desperta passions que mai no havíem ni pressentit. Qui millor, doncs, que el poeta, per la dramàtica, que és una mena d'art dels déus per la qual els homes poden crear i fer viure als nostres ulls altres homes de carn i ossos i de passions, capaços d'inspirar-nos simpaties i aversions a semblança dels que conviuen amb nosaltres en la vida? I ja no és solament la creació d'aquests personatges que ha de fer el dramaturg, sinó la de l'ambient que els envolta i els fa viure, arribant fins a crear damunt de les taules un tros de vida, d'aquesta mateixa vida que vivim i que hi ha voltes [que] ens sembla tan grisa i en aquells moments, gràcies a l'autor, ens apareix arborada i tot d'una sublimitat insospitada.

535

Això és el Teatre i això explica que els grans mestres i els grans triomfadors en el Teatre hagin estat els grans poetes: Èsquil, Sòfocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe i Lord Byron.

No es creu així a casa nostra, on, si voleu crear prejudicis contra una obra, digueu que és d'un poeta. Llavors serà quan sentireu parlar de la tècnica del teatre — àdhuc a poetes i tot dels més importants que s'ho han arribat a creure — com d'una recepta rara que sols posseeixen uns quants homes de teatre i que cal ésser home d'ofici per a posseir-la i usar-la amb èxit.

[...]

I la diferència essencial està en què el dramatisme de l'obra de l'home d'ofici es basa en coses externes a l'ànima del personatge, i el dramatisme de l'obra del poeta en la paraula que és l'encarnació de

l'esperit. I mentre aquell dramatisme exterior al personatge no pot produir-nos altra impressió que la que ens faria, per exemple, una cosa que se'ns presentés sobtadament, per vulgar que fos, o la que tindríem si, esperant un aconeixement, ens en passés un altre d'insospitat, el dramatisme de la paraula ens arriba al fons de l'ànima per l'afinitat que amb ella té.

[...]

Teatre llegendari

536

Un dels camins més drets per arribar a moure aquest fons condormit de l'ànima del nostre poble i fer-li veure que no són tot coses pintoresques, sinó que hi ha quelcom més essencial, més humà, més durador i més etern que, com un gra de sal, l'ha guardat de corrupció i de tot baix contagi, és la llegenda.

[...]

És aquest mateix fenomen que acabem d'exposar que ens solucionaria un problema tan essencial per al teatre, com és el de la col·laboració del públic amb els actors. És en veure'ns representats per aquells personatges llegendaris o en reconèixer-los i recordar-los de les rondalles de quan érem infants, que ens hi sentiríem atansats i interessats per la sort o les adversitats que els puguin passar o els pugui atribuir l'autor. En això trobaríeu la raó de l'èxit d'algunes adaptacions de rondalles que s'han fet darrerament a casa nostra, el valor literari de les quals és absolutament negatiu.

[...]

Per gràcia i guiatge dels nostres llegendaris ens trobaríem, sense adonar-nos-en, en contacte amb la resta del món, del qual ens trobem ara aïllats, i al costat dels grans mestres que un dia es diuen Goethe i un altre Molière i un altre Wagner, que bastiren les obres

més cabdals en llegendes, els herois de les quals tenen un parentiu directe amb els de les nostres.

[...]

Però cal evitar en això aquell mateix perill de la superficialitat en què, com dèiem, s'ha sucumbit en voler traslladar a l'escena el color local i els tipus populars de la nostra terra. No n'hi ha prou en fer una obra on hi surti una figura amb el nom d'un dels personatges llegendaris. Això ja s'ha fet en el teatre català i no ha tingut cap transcendència. I no l'hi ha tinguda, perquè aquell personatge tant se val que s'hagi dit Arnau com que s'hagués dit Magí, car l'autor ja ha arbitrat sota aquell nom un personatge, amb dades més o menys ben recollides per algun folklorista, rebudes encara, més d'una volta, de segona mà, i sense preocupar-se de la psicologia d'aquest personatge.

537

[...]

Teatre nacional

El dia, doncs, que ni els folkloristes, ni els historiadors, ni els polítics, sinó els poetes, hagin fet reviure tot aquest ambient i aquests personatges que hi suren, aquell dia sabrem quina és l'ànima catalana. Serà quan podrem veure els nostres llegendaris vius, amb aquella vida immortal que dóna l'obra d'art i podrem comparar-los els uns amb els altres, que ens adonarem de les afinitats, del parentiu que hi ha entre ells. Serà llavors que, conscients d'aquest parentiu, no ens estranyarà gota descobrir característiques comuns a un lladre de camí ral i a un penitent, per exemple. Aquesta comunitat de caràcters que veurem entre els nostres llegendaris, ens donarà per resultat un tipus-mig d'heroi català. Aquell dia podrem dir: Comença el nostre teatre nacional.

I no semblés ara que amb aquestes manifestacions volem dir que només poden fer teatre nacional els que seguissin aquest camí de la

llegenda. Dintre tots els gèneres es pot fer teatre nacional creant, però, no solament els personatges, sinó l'ambient en què viuen i d'on són fills.

[...]

Ara sí que em plau, però, manifestar que per als autors de tota mena de teatre, fóra d'una gran eficàcia el que uns altres fessin reviure al seu costat les nostres llegendes. La tònica més alta que ja, per raó de la seva naturalesa, tindrien aquestes obres, no fóra estrany que els fes entrar en temença de produir-ne d'altres de to i d'un nivell massa inferior. I, demés, les llegendes sempre tenen un fons d'aplicació sempre actual i eterna, per aquella força de síntesi i de simbologia i d'humanisme que tenen sempre aplicable a qualsevol fenomen i problema, per actual i nou que sigui.

538

I per aquest camí del nacionalisme artístic que té les rels en aquestes notes i característiques que constitueixen ensems l'element bàsic del nacionalisme polític és com el teatre arribaria també a aquest nacionalisme. I és llavors que als autors que han tingut aquest intent no els caldrà emprar les formes mitinesques, com han vingut fent fins ara, en general. Una obra no serà mai nacional per estar únicament escrita en català ni per posar en boca dels seus personatges crítics subversius, sinó per haver-los sabut infondre la nostra ànima nacional.

Josep Maria de Sagarra, «Teatre, poesia i realitat»,
La Mà Trencada, 2, 20-XI-1924, p. 24-28 (fragments)³²¹

Avui dia, venir a parlar de teatre poètic és anar una mica contra la corrent general. Des de que els romàntics van inventar això que se'n diu la comèdia moderna, i que consisteix en agafar l'home del carrer i enfil·lar-lo damunt de l'escenari, el teatre s'ha anat tornant cada vegada més realista.

[...]

La preocupació moral i científica de certs autors moderns que han fet un teatre pedagògic i de medicina legal, em fa pensar en una

321. En el text que antologuem, una conferència llegida al Teatre Romea abans de l'estrena de *Fidelitat*, Sagarra hi fa una declaració de principis teatrals a la qual, en el que és bàsic, es va mantenir fidel al llarg dels més de quaranta anys que va escriure per a l'escena. Sens dubte, Sagarra, el 1924, amb el suport de l'empresari Josep Canals i un públic que començava a acudir amb assiduitat a les representacions de poemes dramàtics i comèdies i farses en vers, se sentia prou segur per defensar amb contundència uns principis que apel·laven a un teatre que, encara que basat en la realitat humana objectiva, se n'allunyava per mitjà d'una fantasia idealitzadora que en remarcava uns perfils i en difuminava uns altres per tal de captar l'interès del públic i transportar-lo lluny de la seva vida quotidiana. Sagarra vindica la tradició convencional del teatre, alhora que rebutja l'orientació naturalista de l'escriptura dramàtica, o el psicologisme més o menys freudià, tan habitual en els escenaris europeus d'entreguerres, i apunta cap al territori de la cançó popular, en una tornada al teatre vuitcentista i al teatre poètic del començament del segle xx, al capdavant, el punt de partida de la seva dramaturgia. D'altra banda, Sagarra subratlla l'aspecte artesanal de la labor del dramaturg, que esdevé, així, un home dotat d'unes habilitats que el fan capaç d'oferir al seu públic una noble evasió. Per tant, res més allunyat de la perspectiva de Sagarra que el recolliment gairebé sagrat o el messianisme que segons diverses propostes teòriques –Gual, Puig i Ferreter, Vinyes– havia d'envoltar l'autor de teatre poètic.

anècdota que es llegeix en les memòries de Madame Recamier. Madame Recamier era la dona més bella del seu temps, la perfecció del seu cos s'havia imposat amb aquell imperi que té la bellesa, a tot arreu on hi ha ulls per a contemplar. Solament perquè era bella a Londres li feren una rebuda oficial, i l'afalac admiratiu fou la púrpura tèbia i invisible que vestia la gràcia de la seva pell. Vet ací que un dia, aquesta dama famosa es trobava als banys de Plombières i li presentaren la tarja d'un alemany que desitjava veure-la. A Madame Recamier no li va venir de nou aquesta visita que ella creia d'homenatge, i va rebre l'alemany, que era un xicot jove i de bona figura. El visitant la mirà llarga estona embadalit, i la dama per a dir alguna cosa, li insinuà si mai algun compatriota li havia parlat d'ella, i el jove alemany contestà:

–No senyora, ningú m'ha parlat mai de vós, però com que he sentit a dir que es trobava a Plombières una persona que duu un nom cèlebre, m'hauria sabut molt greu tornar a Alemanya sense haver contemplat una dona que té un parentiu tan pròxim amb l'il·lustre doctor Recamier.

[...]

Teatre especulatiu, teatre realista, són les característiques de l'escena moderna; però, malgrat tots els esforços de verisme, s'han de convèncer els autors que el teatre és tot el contrari de la realitat.

El teatre és la cosa més artificial i més antifotogràfica que hi ha al món.

Això que se'n diu diàleg teatral i que de vegades dóna la sensació d'un diàleg vulgar i corrent, com el que podeu sentir en un cafè o en una casa particular, és producte de selecció i depuració, és una invenció tan artificiosa i tan irreal com pugui ser-ho el sonet més hermètic.

En un drama o en una comèdia veureu que amb un espai limitadíssim de temps es desenrotlla una acció que ha de solucionar-se

d'una manera o altra, i deu ser una acció interessant i una solució suggestiva perquè valguin la pena de ser presenciades pel públic. I aleshores no hi ha altre que el meu teatre en un escenari pastoril i camperol, en aquell escenari on passen les penes i les alegries de les nostres cançons populars, i això que faig no té res a veure amb el ruralisme!

Els meus pagesos i els meus pastors, els meus traginers i els meus parracaires, no tenen cap semblança directa amb la realitat. Començo per fer-los parlar en vers, com els pastors de les èglogues. Els faig dir coses que és molt possible que mai hagi dit cap home de camp. Procuo cercar quan l'acció s'ho duu, la paraula coent i pintoresca, però em guardo bé de les procacitats a què em duria la pendent ruralista, encara que algun crític hagi escrit que en el meu teatre s'hi parla el llenguatge tavernari. ¡Com se coneix que el crític que ha dit tal cosa no s'ha aturat mai a escoltar les converses que es senten en una taverna de debò!

541

En la dotzena d'obres teatrals que porto estrenades, tant les que tenen un aire dramàtic com les que s'acosten a la farsa, no he cercat complicacions psicològiques, ni m'he aturat a fer una anàlisi i una dissecció dels temperaments dels meus personatges; penso haver dut a l'escena figures primàries sense complicació, figures que es troben en el folklore de totes les literatures des de que el món és món; si no he lograt donà'ls-hi prou intensitat, prou quadratura dramàtica, és que, pobre de mi, no n'he sabut més.

M'interessa en el teatre, el color, l'element decoratiu, tot allò que serveix d'epidermis i de vestit a la faula poètica.

I confesso que tot el que he fet fins ara, i és molt possible que tot el que faci mentre duri la meva vida, no són ni seran altra cosa que provatures. Això és la causa de què insisteixi amb un mateix personatge, i que un cop l'he deixat en una obra el reprengui en una altra, canviant-lo de nom i desfigurant-li el vestit.

[...]

Respecte al públic –el públic és un element essencialíssim en el teatre, perquè sense públic no hi ha teatre–, respecte al públic, al qual jo professo un pregon agraïment, procuro i procuraré sempre escriure de cara a la galeria i de cara a les llotges i de cara al pati.

Algú diu que les obres que agraden massa al públic, que tenen un gran èxit popular, no poden ser bones; i això és una mentida com una casa. És cert que de vegades un gran èxit no acredita la bondat d'una obra, però una obra teatral la primera condició que ha de tenir ha de ser la d'agradar al públic, com més heterogeni millor, i no sols al públic d'una generació, sinó al públic de deu i vint generacions.

542

Quan algú diu: «Aquesta obra és molt bona però no és per al públic», no cregueu en la bondat de l'obra.

Tampoc em fiaré mai d'aquell home que diu: «El públic no m'ha comprès». Si no t'ha comprès és que no t'has explicat d'una manera prou clara, el teatre deu ser clar i directe; no hi pot haver vacil·lació ni transformació entre l'escenari i els ulls i les orelles de l'espectador.

No cregueu tampoc aquell autor entossudit que diu: el nivell del públic ha baixat, només li plauen les coses innobles. El que afirma això és el derrotista més despreciable. Si baixa el nivell del públic la culpa és dels autors; mai del públic.

[...]

I per acabar us diré en síntesi el que em penso que ha de ser l'obra teatral. No us ho diré d'una manera gaire científica, però sí d'una manera que em sembla que ens entendrem tots.

L'obra teatral ha de ser per a mi una mena de somni. I m'explicaré. Vosaltres aneu a una sala d'espectacles com aquesta, heu pagat perquè us serveixin una comèdia o un drama, és igual. Us assenteu a la vostra cadira, comença la funció, i què passa? Si la funció us avorreix o teniu una mica de son o us adormiu definitivament o s'esdevé que la funció no us interessa i aleshores noteu que la cadira és incòmoda, us distraieu mirant aquella dama adorable de la llotja, o us irriteu estúpidament amb el clatell del senyor que teniu al davant. Però pot

donar-se el cas que no passi res d'això; pot donar-se el cas que us atragui, que sigueu fascinats per l'escenari; i us oblideu de la cadira, dels veïns, de vosaltres mateixos i comenceu... a somniar; més ben dit comenceu a veure allò que passa a l'escenari com si vosaltres ho somniéssiu; esteu embadalits; l'escenari us domina i us entregueu en absolut a aquest encís de l'escenari. Poder somniar és un dels benefets més grans que hem d'agrair a la Providència: el desgraciat Pere Gynt en la seva opulència africana es planyia de no poder somniar! De vegades en els nostres somnis hem patit, hem sofert veritables pesombres, però ¿qui dubta que en aquests moments misteriosos, se'ns han presentat les coses més delicades i hem aconseguit les nostres més fines aspiracions? En aquests moments irreal del somni, que no són precisament la nostra vida, però que estan fets de suggestions i moments de la nostra vida, hem sigut protagonistes de les més belles aventures! Doncs el teatre per a mi ha de ser això, un somni que ens parli de la vida, i que ens ennobleixi la realitat de les coses viscudes amb el seu encís irreal. Un somni intel·ligent, ordenat, presidit per unes lleis, un somni que pugui ser somniat per tota una multitud, i que quan sortim de la sala d'espectacles i ens trobem de nou a la vida real, aquest somni de l'escenari ens acompanyi com un bon amic!

Lluís Masriera, «La idea del teatre tríptic», *La Veu Punxaguda*, 46-47, novembre- desembre de 1925, p. 11³²²

Generalment, si l'escenari d'un teatre té dotze metres, l'espectador contempla un saló ric de dotze metres, una habitació pobra de dotze metres, un bosc grandios de dotze metres, etc... El nostre escenari en forma de tríptic té per objecte resoldre aquests defectes de proporció.

Les dues columnes centrals, que poden ésser fàcilment acostades o separades, permeten donar a l'escenari les proporcions justes demanades per l'autor.

544

La nostra maqueta ha estat concebuda per a un teatre de comèdies. El teatre tríptic per als grans espectacles cal que sigui totalment diferent de forma i de proporcions. Cal que sigui el que és el paisatge en pintura.

L'excessiva grandària del quadro perjudica l'expressió dels personatges, als quals, en la tragèdia, els cal exagerar els gestos per fer-la

322. El text de Lluís Masriera (1872-1958) que reproduïm és important perquè és una mostra de la influència pràctica de les idees d'Adrià Gual –o de Jacques Copeau– sobre els homes de teatre i els grups que, sense ser professionals, aspiren a una representació que vagi molt més enllà de la simple transposició del text teatral a l'escenari. Masriera no solament pretén educar amb el teatre els infants i els joves de la família sinó que vol fer el mateix amb la Companyia Belluguet tot dotant-la d'un esperit en què la posada en escena es basa, entre altres elements, en una anàlisi acurada del lloc escènic. La reflexió sobre les relacions entre el lloc escènic i els personatges remet a una realitat plàstica que ha de convertir la representació, en aquest aspecte, en una successió de pintures de realització impecable en la seva harmonia. Sens dubte, Masriera volia afinar la sensibilitat d'aquell públic familiar i amical. Per això, realitza, almenys idealment, una nova aproximació a l'objectiu de fusió de les arts, i ho fa des de l'àmbit d'allò que, durant els anys vint i trenta del segle passat, s'anomenava *teatre selecte* –de vegades, com en el cas de Masriera mateix, es tractava de teatre d'aficionats, encara que fossin una afició burgesos i il·lustrats–, un tipus de teatre que, sovint, sobrepassava molt àmpliament el teatre comercial en la realització plàstica i la direcció d'actors.

apreciar del públic. Com més petit és el quadro escènic, més guanya la figura humana en valor decorativa i hom aprecia millor els matisos de l'expressió. En un retrat el personatge ocupa tota la tela. Ni Velázquez ni Rafael han posat mai en llurs composicions personatges de menys d'un terç de l'alçada total del quadro.

Convenient, doncs, que l'escenari no sigui massa alt, havem deixat el triangle superior per donar a les decoracions de paisatge la sensació que el decorat continua.

La bateria (*candilejas*) ha estat substituïda per una esclatxa de llum reflexada.

La disposició dels llums permet donar a les ombres dels objectes reals la mateixa direcció de les ombres pintades sobre el decorat sense que perdin els matisos dels reflexes.

Carles Soldevila, «El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors», *La Nova Revista*, 5, maig de 1927, p. 46-50 (fragment)³²³

La comèdia urbana o burgesa

A tot arreu, el moll de la literatura dramàtica està constituït per la vida burgesa. Malgrat de les noves tendències que han posat de moda a l'Alemanya de la postguerra els problemes de tesi social amb l'auxili de conflictes obrers, tot i l'interès que Shaw sap desvetllar envers Adam i Eva, Joana d'Arc i Androcles, malgrat l'excentricitat de certes obres angleses de Barrie i de Sutton Vane en què es plantegen afers d'ultratomba o de doble vida, la immensa majoria de les obres representades en els escenaris d'Europa i d'Amèrica juguen amb personatges extrets de la classe mitjana, nervi de les ciutats.

El desequilibri que la postguerra ha introduït en aquesta classe i les esclavissades que hi ha produït no han aconseguit llevar-li l'hege-

546

323. L'aposta de Carles Soldevila per la comèdia burgesa queda molt clara en el text antologat. Respon probablement, a una qüestió de gust personal, però és indubtable que procedeix, igualment, de la voluntat civilitzadora, d'arrel noucentista, que amarava tota la seva producció literària. L'obra de Soldevila té sempre una voluntat estètica, però, al costat d'aquesta voluntat, hi ha un desig d'influència social, visible sobretot en la seva labor d'articulista de premsa, que pretén influir en una transformació social possible: el refinament de la burgesia del país. D'aquest refinament, a la llarga, en sortirà beneficiada tota la societat. Teatralment, ara –el 1927– és el moment de la comèdia burgesa, que és el gènere que ha de dominar en els escenaris catalans, o almenys hi ha de tenir una presència abundant i variada, tal com passa a les ciutats més importants d'Europa. Cal, doncs, que el teatre català vagi més enllà del *coturn i l'espardenya* –la tragèdia i el sàinet o la comèdia de costums, que tenen el seu lloc, com també el té el teatre de tesi–, de les seves limitacions històriques i doni àmplia entrada al teatre plenament burgès. En altres textos, Soldevila serà prou conscient que això només serà possible guanyant un públic nou i fomentant l'aparició d'autors disposats a escriure el tipus de peça, elegant, que cal oferir a un públic burgès i urbà.

monia. Repasseu els programes dels espectacles de París, de Londres i de Berlín i us en convencereu. Fullegeu, cosa encara més senzilla i semblantment instructiva, les revistes il·lustrades de les tres capitals i veureu que són persones vestides a l'estil burgès les que ocupen la major part dels escenaris.

Sens dubte, hi ha alguna raó poderosa –o potser més d'una i tot– perquè aquest fenomen es produïxi. Hi deu haver el fet que sigui la classe mitjana la que formi la clientela més constant dels teatres? Potser. Val a dir, però, que en teatres de clientela predominantment popular, hom serveix també cent comèdies burgeses per deu o dotze de caient obrer o rural. Tal vegada sigui una altra raó el fet que la majoria dels escriptors, en terres d'Europa, surtin de la burgesia i es decantin, per tant, a dramatitzar la gent i els conflictes de llur classe, que són els que més directament coneixen.

Hom podria dilatar enfadosament l'anàlisi d'aquestes raons. Ara com ara, només m'interessa de posar en evidència el fet universal. Com és que, universal i tot, a Catalunya no ha tingut sinó un pàl·lid reflex?

A mesura que un hom medita aquesta anomalia, descobreix que la seva explicació es complica de més en més. De primer, un hom troba les grans explicacions tradicionals: la nostra literatura, en desvetllar-se després d'un son secular, era de llei que comencés pel gènere epicohistòric. Això va molt bé per justificar l'existència de les tragèdies de Víctor Balaguer, per exemple. *El guant del degollat*, *Els Pirineus*, *Joan de Pròcida*, etc., són efectivament assaigs de tragèdia sobre temes de la nostra història. El mateix Frederic Soler va seguir en part aquesta veta amb els seus drames. Àngel Guimerà hi va assenyalar un moment de plenitud amb *Judith de Welp*, *Indíbil i Mandoni*, *Gal·la Placídia*, etc.

Però, no simplifiquem massa per tal de fressar-nos un camí planer. Paral·lelament a aquesta correntia tràgica, va descabdellar-se una correntia còmica que de fet no havia nascut amb el romanticisme sinó que venia de més lluny, dels sainets de Robrenyo, de la farsa popular. A la primeria tenim, doncs, els dos extrems: l'alt coturn i

l'espardenya. Ens mancava la sabata, la botina, el calçat polit, però de cada dia.

548

Crec que no podia ocórrer altra cosa. L'idioma que en la segona meitat del vuit-cents no trobava obstacles per estergir el xerroteig del carrer, i que vencia amb relativa facilitat els que s'oposaven a l'expressió dels grans odís, les grans amors i els brillants heroïsmes, resultava impotent per dir, davant un públic de classe mitjana, les coses quotidianes en un llenguatge alhora planer i literari. Calia esperar que l'esforç de redreçament, iniciat en la lírica i prosseguit en el periodisme, arribés a crear una nova expressió, realitzés el miracle de modificar el llenguatge de l'espectador o almenys de modificar el seu paladar lingüístic, abans de fer parlar correctament els comedians. Ara bé: amb aquesta hipòtesi, com deixo la fórmula: el teatre escola de bell parlar? No la deixo intacta, però tampoc crec que la dissolgui. Al meu entendre, el teatre tot sol és impotent per realitzar una revolució en la sintaxi i en el lèxic d'un idioma. Cal que els altres gèneres li aplanin el camí, llevant-ne els obstacles més imposants. Podrà afirmar un corrent, consolidar la seva victòria: no podrà crear-lo.

En la comèdia de ciutat que, al meu entendre, és el teatre més teatre, no és possible de fer parlar els personatges amb un vocabulari massa allunyat del que usen els espectadors, cosa, en canvi, força faedora en la tragèdia i en el drama rural. Un rei, vestit amb mantell d'ermini, un guerrer sota l'elm rutilant, una dama de la cort de Lluís XIV, poden en un drama modern dir mil coses sublimes, recarregades o estrambòtiques. El públic ho accepta. Els vestits i el decorat l'han col·locat en un terreny que no coneix sinó per referències i en el qual no pot mostrar-se gaire sever en matèria de versemblança expressiva.

En el teatre rural hi ha encara un ample marge de tolerància. L'espectador de ciutat, desconexedor o mal conexasor del llenguatge dels pastors i dels pagesos, els deixa dir, sense sorprendre-se'n, un seguit de coses que no admetria en boca d'un veí del carrer de Claris. En un escenari pireneic o de Costa Brava, els amors encara poden vorejar l'ègloga i les venjances nodrir-se de retòrica.

L'evolució, doncs, del nostre teatre ha seguit les etapes que lògicament havia de seguir. La paradoxa de les seves predileccions no ha estat sinó aparent. Cal proclamar sense malignitat que la invasió del camp de la dramàtica per nombre d'homes que a penes sabien escriure i l'abstenció simultània dels escriptors que havien acreditat llur mestratge en altres gèneres, era un fenomen de creixença, la crisi inevitable que fa tota literatura en passar del dialectalisme a l'universalisme.

Avui les noses d'ordre social han gairebé desaparegut del tot. Hi ha un públic català no molt nombrós, però homogeni. És ja possible de fer un diàleg on la gent, sense deixar de parlar correctament un sol segon, encomani la sensació, tan de mal definir però tan de bon entendre, de la naturalitat. La comèdia normal, que he batejat amb el nom de burgesa no pas per vincular-la als interessos d'una classe, sinó per precisar-ne el to d'alguna manera, pot agafar embranzida.³²⁴

549

324. Naturalment, doncs, que obres d'un poder revulsiu tan declarat com *La professió de Mistress Warren* i *Càndida*, de Bernard Shaw, entren perfectament dins la meva classificació, puix que es descabdellen en medis burgesos. [Nota de l'autor.]

Sebastià Sànchez-Juan, «Sessió d'Avantguarda a l'Estudi Masriera. Sessió del 3 de març. Parlament», *Anuari de la Companyia Belluguet*, 1, 1929, p. 5-6³²⁵

Senyors:

Jo no sóc pas un home de teatre.

Amb aquesta excusa començava, fa dos anys, una conferència sobre teatre d'avantguarda.

Ara no faré sinó repetir alguns conceptes essencials d'aquella conferència.

550

La intensitat de la vida moderna reclama una sintetització artística adequada.

Els qui han anticipat l'expressió concisa de l'univers han estat els poetes nous. El màxim de qualitat dins el mínim de quantitat. Paral·lelament, els artistes purs, en pintura, escultura, arquitectura, cinematografia, literatura democràtica i música, han reduït a expressió justa les múltiples formes a l'abast de llurs mans.

325. La reflexió crítica i teòrica sobre el teatre d'avantguarda és més aviat minsa en el teatre català. D'altra part, Sebastià Sánchez-Juan (1904-1974) és, sobretot un poeta, i el text que antologuem (1929) respon a una actitud característica d'uns quants poetes –Josep M. Junoy, Carles Sindreu o el mateix J. V. Foix– que consideren qualsevol expressió avantguardista una experiència de cultura que enriqueix l'obra de l'escriptor que l'adopta i eixampla els límits de la literatura del país. Tant en el cas de Sánchez-Juan com en el dels altres escriptors que acabem d'esmentar, la literatura avantguardista deixa pas a una de molt més tradicional o que, almenys, no s'adiu amb el que coneixem per avantguardisme. O bé es produeix en alguns casos una publicació, més o menys alternada, de textos clarament d'avantguarda i textos que sens dubte se n'allunyen. La síntesi futurista –el 1929 el futurisme ja era un moviment desfasat– a què apunta el teatre propugnat per Sánchez-Juan en el seu parlament contrasta amb la indefinició d'aquesta síntesi –«L'art pot ésser una representació imitativa de la realitat, o arbitrària, o una síntesi o una creació de l'esperit»– i amb el caràcter que dóna a la Sessió d'Avantguarda, on Sánchez Juan pronuncia les seves paraules i hi fa representar una de les seves *síntesis escèniques*.

L'art pot ésser una representació imitativa de la realitat, o arbitrària, o una síntesi o una creació de l'esperit.

El teatre d'avantguarda que representaran les gentilíssimes noies i els bons amics de la Companyia Belluguet assumeix, compenetrades totes aquestes tendències.

Concedeixo la paraula a Marinetti.

El teatre futurista sintètic

«És idiota escriure 100 pàgines (quan se'n podria escriure una de sola) pel sol fet que el públic, per costum i per instint pueril, vol que el caràcter d'un personatge es dibuixi a través d'una sèrie de fets, i vol de totes passades fer-se la il·lusió que el personatge existeix realment, per admirar-ne el valor artístic, i no vol admetre aquest valor si l'autor es limita a indicar el personatge per alguns traços.

551

És idiota voler imposar al geni el pes d'una tècnica que àdhuc els imbècils poden adquirir a força d'estudi, de treball i de paciència.

És idiota renunciar als misteriosos salts que cal fer en el misteri de la creació total, lluny dels terrenys explorats.»

Repetiré l'endecasíl·lab amb què he començat: «Jo no sóc pas un home de teatre». Referentment a les meves síntesis escèniques, em cal dir-vos que són esplais particulars concebuts a l'escalf de l'antiga amistat d'en Miquel Clivillé, renovador de teatre a Catalunya, i a conseqüència d'haver llegit els manifestos de Marinetti.

No cal dir com agraeixo al Sr. Masriera no altra cosa que la iniciativa d'aquesta sessió d'avantguarda, a la qual ell aporta una síntesi, i una traducció, i la intervenció pràctica més activa.

RELACIÓ DELS TEXTOS ANTOLOGATS

- AGUSTÍ 1933: IGNASI AGUSTÍ, «Bodas de sangre», *Mirador*, 227, 8-VI-1933, p. 5. 553
- AMICH I BERT [s. d.]: AMICHATIS [JOSEP AMICH I BERT], *El teatre popular realista. Conferència-pròleg*. Lleida: Joventut, [s. d.].
- ANÒNIM 1931: ANÒNIM, «La crisi actual del teatre català. (Resposta de Josep Canals)», *La Nau*, 21-I-1931.
- ARTÍS 1932: ANDREU A. ARTÍS, «Un teatre subvencionat», a *Mirador*, 181, 21-VII-1932, p. 5.
- BERNAT I DURAN 1899: JOSEP BERNAT I DURAN, «Públic», a *Teatre Català (instal·lat en el de Romea). Temporada de 1898 á 99. Empresa. Autors. Decorat. Públich. Estudi*. Barcelona: Francesc Badia, 1899, p. 57-58.
- BERTRANA 1924: PRUDENCI BERTRANA, «El Teatre. Invasió de companyies madrilenyes. – La buidor del teatre castellà. – El seu provincialisme del públic barceloní. – Influència nul·la de la crítica catalana», *Revista de Catalunya*, 1, juliol de 1924, p. 92-95.
- BROSSA 1893: JAUME BROSSA (I ROGER), «Frederic Soler (A propòsit del poema dramàtic Jesús)», *L'Avenç*, 6, 31-III-1893, p. 84-88.
- BROSSA 1898: JAUME BROSSA ROGER, «El Teatre Nacional de Noruega», *Catalònia*, 17, 31-X-1898, p. 261-263.
- BROSSA 1906: JAUME BROSSA, «L'Ibsen a Catalunya», *El Poble Català*, 5-VII-1906.

- CAPDEVILA 1932: CARLES CAPDEVILA, «Punts de vista. De teatre català», *Mirador*, 163, 17-III-1932, p. 5.
- CAPDEVILA 1934: CARLES CAPDEVILA, «Punts de vista (El teatre d'aficionats). De teatre català», *Mirador*, 260, 25-I-1934, p. 5 i 8.
- CAPDEVILA 1938: LLUÍS CAPDEVILA, «Teatre d'abans i de després del 19 de juliol», *Catalans!*, 5, 30-III-1938, p. 37.
- CARNER 1907: JOSEP CARNER, «La joventut i el Teatre Municipal», *La Veu de Catalunya*, 16-XI-1907, edició del vespre.
- CARNER 1908: JOSEP CARNER, «Abans que tot», a W. Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu*. Traducció de Josep Carner. Barcelona: E. Domènech, 1908, p. 7-13.
- CARNER 1909: JOSEP CARNER, «La porpra d'en Guimerà», *La Veu de Catalunya*, 9-III-1909.
- CARRION 1914: AMBROSI CARRION, «Resum de la primera serie del cicle», a *Cicle històric del teatre català*. Barcelona: Artís & Co, 1914, p. 48-52.
- CARRION 1916: AMBROSI CARRION, «VII. El públic», a «El moment actual del teatre català. Conceptes», *El Teatre Català*, 206, 5-II-1916, p. 87.
- CASELLAS 1891: RAIMON CASELLAS, «Revista teatral: La Tia Tecleta o una senyora ressentida», *L'Avenç*, 10, 31-X-1891, p. 309-311.
- CASELLAS 1906: RAIMON CASELLAS, «En Pitarra es mullarà», *La Veu de Catalunya*, 24-XII-1906.
- CORTÈS 1931a: CODORNIU [JOAN CORTÈS], «La República i el Teatre», *Mirador*, 128, 16-VII-1931, p. 5.
- CORTÈS 1931b: JOAN CORTÈS, «Del teatre oficial», *Mirador*, 134, 27-VIII-1931, p. 5.
- CORTÈS 1932: JOAN CORTÈS, «De Pitarra al pitarrisme», *Mirador*, 154, 14-I-1932, p. 5.
- CORTIELLA 1904: FELIPE CORTIELLA, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo (Conferencia leída en una velada celebrada en el Teatro Lara el 9 de Enero de 1904)*. Barcelona: J. Ortega, 1904, p. 1-14.
- CURET 1914: X. [FRANCESC CURET], «Crònica. El bon públic català», *El Teatre Català*, 113, 25-IV-1914, p. 274-276.

- CURET 1917a: FRANCISCO CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva [1917], p. 393-403.
- CURET 1917b: FRANCESC CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva [1917], p. 351-381.
- DURAN I VENTOSA 1921: LLUÍS DURAN I VENTOSA, *El Teatre de la Ciutat*. Barcelona: Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1921.
- FARRAN I MAYORAL 1916: JOSEP FARRAN I MAYORAL, «El sobirà joiós», *La Revista*, 15-IV-1916 [p. 15-24].
- FOLCH I MESTRES 1912: MANUEL FOLCH I TORRES I APEL-LES MESTRES. *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, Memòria de la junta directiva, presentada a la junta general ordinària celebrada el dia 30 de juny de 1912*. Barcelona: Avel·lí Artís, 1912.
- GASCH 1931: SEBASTIÀ GASCH, «Existeix un públic de music-hall?», *Mirador*, 149, 10-XII-1931, p. 5.
- GASSOL 1923: VENTURA GASSOL, *El nacionalisme en el teatre*. Barcelona: Publicacions de l'Escola d'Art Dramàtic, 1923.
- GUAL 1896: ADRIÀ GUAL, «Teoria escènica», «La interpretació», «L'escena», a *Nocturn. Andante Morat*. Barcelona: Llibreria Àlvar Verdaguer, 1896, p. 5-8, 66-69, 70-71.
- GUAL 1904: ADRIÀ GUAL, «Al Sr. Josep Carner». *Blancaflor*. Barcelona: J. Cunill, 1904, p. 3-6.
- GUAL 1907: ADRIÀ GUAL, «Una enquesta. Teatre Municipal Català», *La Veu de Catalunya*, 13-II-1907, edició del matí, i 13-II-1907, edició del vespre.
- GUAL 1908: ADRIÀ GUAL, «L'art escènica y el drama wagnerià», *XXV conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1908, p. 115-144.
- GUAL 1911: ADRIÀ GUAL, *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Barcelona: A. Artís, 1911, p. 28-34.
- GUAL 1923: ADRIÀ GUAL, «Els petits cenacles», *La Revista*, 191-192, setembre de 1923, p. 158-160.
- GUANSÉ 1930: DOMÈNEC GUANSÉ, «Traduccions», *Mirador*, 95, 27-XI-1930, p. 5.

- GUANSÉ 1938: DOMÈNEC GUANSÉ, «La temporada del teatre català de la Comèdia», *Revista de Catalunya*, 87, 15-VI-1938, p. 263-266.
- GUASP 1934: ERNEST GUASP, «El teatre valencià», *Mirador*, 284, 12-VII-1934, p. 5.
- IGLÉSIAS 1897: IGNASI IGLÉSIAS, «Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional», suplement de *Lo Somatent*, 3, 5 i 6-IV-1897.
- LLOR 1930: MIQUEL LLOR, «Bernard Shaw i el públic barceloní», *Mirador*, 56, 20-II-1930, p. 2.
- MASRIERA 1925: LLUÍS MASRIERA: «La idea de teatre tríptic», *La Veu Punxaguda*, 46-47, novembre de 1925.
- MESTRES 1907: APEL·LES MESTRES, «El Teatre Municipal. Parlant amb...», *El Poble Català*, 9-IX-1907.
- MILLÀS-RAURELL 1924: [JOSEP M.] MILLÀS-RAURELL, «Notes sobre Pirandello», *La Veu de Catalunya*, 16-XII-1924.
- MILLÀS-RAURELL 1928: [JOSEP M.] MILLÀS-RAURELL, «Temes teatrals», *La Revista*, quaderns de 1928, gener-juny, p. 24-30.
- MORATÓ 1905: JOSEP MORATÓ, «La nostra escena: Cal donar-li ànima», *La Veu de Catalunya*, 13-VII-1905.
- NICOL 1930: E[DUARD]. NICOL, «El Teatre. Abans de començar», *Revista de Catalunya*, 62, octubre 1930, p. 168-169.
- OLIVER 1938: JOAN OLIVER, «Cap de setmana. Teatre», *Meridià*, 3, 28-I-1938, p. 1.
- ORS 1907a: XÈNIUS [EUGENI D'ORS], «Glosari. Del Glosador als noucentistes», *La Veu de Catalunya*, 30-IX-1907.
- ORS 1907b: XÈNIUS [EUGENI D'ORS], «Glosari. L'I», *La Veu de Catalunya*, 14-XII-1907.
- ORS 1908: XÈNIUS [EUGENI D'ORS]: «Sardou», *La Veu de Catalunya*, 12-XI-1908.
- PASSARELL 1931: JAUME PASSARELL, «El teatre de Benaventes», *Mirador*, 122, 4-VI-1931, p. 5.
- PLA 1927: JOSEP PLA, «Josep M. de Sagarra, dramaturg», *La Nova Revista*, I, gener de 1927, p. 25-36.
- PLANA 1911: ALEXANDRE PLANA, «Del teatre català. De la unió dels autors. Del teatre municipal», *El Poble Català*, 25-IX-1911.

- PLANA 1935: ALEJANDRO PLANA, «La protecció al Teatre Catalán. Por la dignidad de la escena», *La Vanguardia*, 21-VII-1935.
- POUS I PAGÈS 1902: JOSEPH PIULA [JOSEP POUS I PAGÈS], «El teatro actual. III. Teatro català. II», *Catalunya Artística*, 107, 3-VII-1902, p. 426-427.
- PRAT I GABALLÍ 1908: PERE PRAT I GABALLÍ, *La llegenda en el teatre*, Barcelona, *Teatràlia*, 1908, p. 357-359.
- PUIG I FERRETER 1908: JOAN PUIG I FERRETER, *L'art dramàtica i la vida*, Barcelona: *Teatràlia*, 1908.
- RUSIÑOL 1893: SANTIAGO RUSIÑOL, «Discurs llegit a Sitges en ocasió de l'estrena de La Intrusa», *L'Avenç*, 17, 15-IX-1893, p. 263-264.
- RUSIÑOL 1895: SANTIAGO RUSIÑOL, «En honor de Frederic Soler». Dins Ramon Planes, *El Modernisme a Sitges*. Barcelona: Editorial Selecta, 1969, p. 203-207.
- RUSIÑOL 1910: SANTIAGO RUSIÑOL, «El teatre per dins» (1910). *Obres Completes*, vol. 2. Barcelona: Selecta, 1976, p. 588-603.
- RUSIÑOL 1914: XARAU [SANTIAGO RUSIÑOL], «Glossari: Visca el vaudeville!», *L'Esquella de la Torratxa*, 1844, 1-V-1914, p. 292-293.
- SAGARRA 1924a: [JOSEP M. DE SAGARRA], «Guimerà i el poble», *La Publicitat*, 20-VII-1924.
- SAGARRA 1924b: JOSEP MARIA DE SAGARRA, «Teatre, poesia i realitat», *La Mà Trencada*, 2, 20-XI-1924, p. 24-28.
- SÀNCHEZ-JUAN 1929: SEBASTIÀ SÀNCHEZ JUAN, «Sessió d'Avantguarda a l'Estudi Masriera. Sessió del 3 de març. Parlament», *Anuari de la Companyia Belluguet*, 1, 1929, p. 5-6.
- SARDÀ 1892: JUAN SARDÀ, «Los dramas de Maurice Maeterlinck». *La Vanguardia*, 20-XII-1892.
- SOLDEVILA 1927: CARLES SOLDEVILA, «El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors», *La Nova Revista*, 5, maig de 1927, p. 46-50.
- SOLDEVILA 1928: MYSELF [CARLES SOLDEVILA], «Temes teatrals. 'El que vol la élite – posat que n'hi hagi'», *D'Ací i D'Allà*, 126, juny de 1928, p. 185.
- SOLDEVILA 1932: CARLES SOLDEVILA, «El temps ens ho dirà», *La Publicitat*, 17-XI-1932.

- TASIS 1933: RAFAEL TASIS I MARCA, «Una figura del teatre americà. Eugene O'Neill», *Mirador*, 249, 9-XI-1933, p. 5.
- TINTORER 1906: EMILI TINTORER, «De teatre català», *Joventut*, 339, 9-VIII-1906, p. 502-505; i 345, 20-IX-1906, p. 596-597.
- TORRENDELL 1907: BELLPUIG [JOAN TORRENDELL], «Teatre Municipal Català. D. Àngel Guimerà», *La Veu de Catalunya*, 9-II-1907.
- VALLDEPERES 1938: MANUEL VALLDEPERES, «El teatre en la guerra i en la revolució», *Catalans!*, 8, 30-IV-1938, p. 26-27.
- VINYES 1908: RAMON VINYES, «De la tragèdia» (Conferència pública llegida en el «Teatre Novetats» el 22 de novembre de 1908), *Teatràlia*, 3, p. 43-58.
- 558 VINYES 1909: RAMON VINYES, «Fruit de converses», *El Poble Català*, 24-II-1909.
- VINYES 1929: RAMON VINYES, «Teatre Modern», Barcelona: Associació Obrera de Teatre, 1929, p. 5-16.
- VINYES 1937: RAMON VINYES, «Com veig avui l'Ignasi Iglésias», *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. 80-85.
- YXART 1894: JOSÉ YXART, «Nuevas direcciones dramáticas. En el extranjero», a *El Arte Escénico en España*, vol. 1, Barcelona: La Vanguardia, 1894, p. 241-255.

BIBLIOGRAFIA³²⁶

- AGUILERA SASTRE, Juan. *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002. 559
- AISA, Ferran. *Una història de Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular (1902-1999)*. Barcelona: Virus/Ateneu Enciclopèdic Popular, 2000.
- ALBERT, Salvador. *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*. Barcelona: Minerva, s. d.
- ALIER, Roger, i Xavier MATA. *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*. Barcelona: Xavier Mata, 1991.
- ALIER, Roger. «La vida musical barcelonina durant el Modernisme». A: Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. El Modernisme, 1890-1906*, vol. 6. Barcelona: Edicions 62, 1996, p. 129-152.
- ANDREU, Alicia G. «María Guerrero y el teatro de Benito Pérez Galdós». A: Linda M. Willem (ed.), *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Newark: Hispanic Monographs, 1993, p. 298-313.
- ANDREU, Alicia G. «María Guerrero. Entre bobos anda el juego. El

326. Hem exclòs de la bibliografia les publicacions periòdiques de l'època en què se circumscriu l'antologia de textos.

- vergonzoso en palacio. Lo positivo». A: José Yxart. *Crítica dispersa (1883-1893)*. Pròleg de Rosa Cabré. Barcelona: Lumen, 1996, p. 319.
- ANOLL, Lidia. «Maeterlinck et le mouvement moderniste catalan». A: *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck, Colloque de Cerisy-La Salle 2-9 septembre 2000. Organisé par Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quagbebeur*. Bruxelles: Archives & Musées de la Littérature, 2002, p. 398-414.
- ARÉVALO I CORTÈS, Just. «Amichatis i el teatre realista de baixos fons ciutadans». A: *La cultura de masses a la Barcelona del Noucents*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 173-230.
- ARÉVALO I CORTÈS, Just. *La cultura de masses a la Barcelona del Noucents*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- ARTIGAS COLL, Isabel. «Artur Carbonell i Carbonell. Una vida dividida entre dues passions, el teatre i la pintura», *Assaig de Teatre*, 18-20, desembre de 1999, p. 31-48.
- AULET, Jaume. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- AULET, Jaume. «El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització». A: Diversos autors, *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 131-154.
- AVIÑOÀ, Xosé. «El músic popular». A: *Apel·les Mestres (1954-1936)*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1985, p. 58-72.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el Modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- AWONO ONANA, Didier. *El teatro de López Pinillos, «Parmeno»*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- BACARDIT, Ramon. *Epistolari de l'empresa del Teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi*. Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona, 1994.

- BACARDIT I SANTAMARIA, Ramon. «Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza». *Finestrelles*, 6, 1994, p. 31-53, i 7, 1995, p. 51-72.
- BACARDIT, Ramon, i Miquel M. GIBERT (ed.). *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 2003.
- BADENAS I RICO, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès, 1998.
- BALCELLS, Albert; Enric PUJOL; Jordi SABATER. *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1996.
- BATLLE, Ramon. *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre/Edicions 62, 1984.
- BATLLE, Carles, i Mariantònia LLADÓ. «Cap a un nou teatre». A: Enric Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989, p. 69-71.
- BATLLE, Carles; Isidre BRAVO; Jordi COCA, *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Institut del Teatre, 1992.
- BATLLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona/Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- BLASCO, Ricard. «El teatre valencià durant el decenni 1926-1936: la polèmica per un 'teatre d'art'», *L'Espill*, 20, març de 1985, p. 51-107.
- BOHIGAS TARRAGÓ, Pere. *Memòria del curs de 1928-1929 al de 1933-1934*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1934.
- BOHIGAS TARRAGÓ, Pere. *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Instituto del Teatro, 1946.
- BONNÍN, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1974.

- BONNÍN, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1976.
- BONNÍN, Hermann. «La primera concepció de la 'posada en escena' moderna a Catalunya», *Serra d'Or*, 260, maig de 1981, p. 356-358.
- BONZI, Lídia; Loreto BUSQUETS, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*. Roma: Bulzoni, 1995.
- BOSCH, M. Àngels. *Pous i Pagès. Vida i obra*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos, 1997.
- BUFFERY, Helena. «Shakespeare and the Cultural Dream in Catalonia», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6 (1), 2000, p. 1-18.
- 562 BUFFERY, Helena. *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- CABAÑAS GUEVARA, Luis. *Biografía del Paralelo*. Barcelona: Memphis, 1945.
- CABRÉ, Rosa. «Carta de Josep Yxart a Joan Sardà», *Els Marges*, 24, gener de 1982, p. 74-77.
- CABRÉ, Rosa. «Tradicció i innovació en la crítica de Josep Yxart». A: *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, 23-25 de novembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 19-37.
- CALDERER MORALES, Antoni. *Elements del teatre futur*. Barcelona: [?], 1910.
- CAMPS, Assumpta. *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- CAMPS, Assumpta. *Ramon Vinyes: una trajectòria literària (Per a un estudi de la recepció de D'Annunzio en la seva obra)*, Manresa: Faig Cultura, 1997.
- CAMPS, Assumpta. «Luigi Pirandello: la razón de una incomprensión», *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, V, 1998, p. 29-39.
- CARBONELL, Antoni. «Adrià Gual, teòric teatral», *Faig*, 11, març de 1980, p. 68-76.

- CARBONELL, Jordi. «L'obra dramàtica de Josep M. de Sagarra». A: *Josep M. de Sagarra, Teatre Complet*, vol. 4. Barcelona: Selecta, 1964, p. 1343-1406.
- CASACUBERTA, Margarida, «Estudi introductorí». A: *Santiago Rusiñol, Teatre simbolista*. Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 7-50.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, 1999.
- CASACUBERTA, Margarida. «La fortuna d'Ibsen a la Catalunya dels anys vint». A: *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. 1. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003, p. 285-299.
- CASSAIGNE BORRÀS, Bernat. «Ulls a l'infinit: Miquel Clivillé, un noucentista poblenoví reivindicat», *Icària*, 8, 2003, p. 46-50.
- CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme*, 2 vol. Barcelona: Curial, 1983.
- CASTELLANOS, Jordi. «Josep Carner i la literatura narrativa». A: *Josep Carner: llengua, prosa i poesia*. Barcelona: Empúries, 1985, p. 31-62.
- CASTELLANOS, Jordi. «Introducció». A: *Antologia de la poesia modernista*. Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 5-78.
- CASTELLÓN, Antonio. *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Ediciones Endymion, 1994.
- CERDÀ I SURROCA, M. Àngela. «Pere Prat i Gaballí i el càntic de joventesa. Centenari del seu naixement, 1885-1962». A: *Estudis en honor de Josep Romeu i Figueras*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 289-310.
- Cicle històric del Teatre Català (primera sèrie)*. Conferència d'obertura per Francesc Curet. Conferència de clausura per Ambrosi Carrión. Barcelona: Artís i Co., 1914.
- COCA, Jordi.; Enric GALLÉN; Anna VÁZQUEZ. *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*. Legislació. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1982.

- COCA, Jordi. «Josep M. de Sagarra». A: *Qüestions de teatre*. Barcelona: Edicions 62/Publicacions de l'Institut del Teatre, 1985, p. 117-126.
- COLOMÉ MARTÍNEZ, María Teresa. *José Fola Igúrbide. El teatro social de principios de siglo*. Tesi de llicenciatura dirigida per José Carlos Mainer. Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, 1973.
- CORBELLA, Ferran J. «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre el Modernisme i el Noucentisme (1918-1936)», *Revista de Catalunya*, 136, gener de 1999, p. 80-118.
- CORBELLA, Ferran J. «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme (1940-1961)», *Revista de Catalunya*, 137, febrer de 1999, p. 98-118.
- COROMINES, Pere. «L'obra d'Enric Ibsen». A: *Els anys de joventut I. El procés de Montjuïc*. Barcelona: Curial, 1974, p. 33-43.
- CUNILL I CANALS, Josep. *Elena Jordi: una reina berguedana a la cort del Paral·lel: el teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*. Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill, Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999.
- CURET, Francisco. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva [1917].
- CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- DÍAZ PLAJA, Guillem. *Lo que ha sido y lo que podría ser el teatro de la ciudad*. Barcelona: Instituto del Teatro, 1949.
- DORT, Bernard. «Pirandello et le théâtre français», *Théâtre Populaire*, 45, 1962, p. 60-87.
- DOUGHERTY, Dru; María Francisca VILCHES. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- DOUGHERTY, Dru; María Francisca VILCHES. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- ESQUERRA, Ramon. *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1937.

- ESQUERRA, Ramon. «Jean Giraudoux. Un assaig». A: *Ramon Esquerra, Lectures europees*. Edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu. Berga: L'Albí, 2006, p. 83-93.
- FÀBREGAS, Xavier. «Francesc Curet, cronista del teatre català», *Serra d'Or*, 119, agost de 1969, p. 57-58.
- FÀBREGAS, Xavier. «Els dos vessants del teatre d'Apel·les Mestres». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 141-148.
- FÀBREGAS, Xavier. «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 184-196.
- FÀBREGAS, Xavier. «Ignasi Iglésias: el modernisme naturalista». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 171-183.
- FÀBREGAS, Xavier. «Josep M. de Sagarra al marge del Noucentisme». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 224-238.
- FÀBREGAS, Xavier. «Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferreter i la crisi del teatre català». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 197-223.
- FÀBREGAS, Xavier. «Francesc Curet, l'últim modernista», *Serra d'Or*, 161, febrer de 1973, p. 51.
- FÀBREGAS, Xavier. *Folch i Torres i el teatre fantàstic*. Barcelona: Millà, 1980.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar. *La vida teatral catalana a través de la revista El Teatre Català (1912-1917)*. Treball de recerca dirigit per Joan M. Ribera Llopis. Secció de Filologia Romànica de la Facultat de Filologia de la Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- FERRÉ I TRILL, Xavier. «Estètica i ètica wagnerianes en el sí de les associacions catalanistes», *Revista de Catalunya*, 132, setembre de 1998, p. 82-101.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un teatre intel·ligent (1934-1937)», *Serra d'Or*, 465, setembre de 1998, p. 62-65.

- FOGUET, Francesc. «El teatre amateur durant la Segona República. Inici de la seua projecció pública (1932-1934)», *Dovella*, 63, primavera de 1999, p. 9-13.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «La Institució del Teatre en vigílies del 19 de juliol de 1936», *Serra d'Or*, 496, abril de 2001, p. 80-85.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «La recepció del teatre de Leonid Andreiev a l'escena catalana (1924-1936)». A: Marie-Claire Zimmermann; Anne Charlon (eds.), *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 295-311.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «RUR, de Karel Čapek. Recepció a l'escena catalana», *Llengua & Literatura*, 14, 2003, p. 283-323.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «Hèlix: una avantguarda sense teatre», *Quaderns de Vallençana*, 1, juny de 2003, p. 36-47.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «La dramaturgia estrangera als escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939)», *Els Marges*, 74, tardor de 2004, p. 26-52.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «La Institució del Teatre durant la guerra i la revolució (1936-1939)», *Revista de Catalunya*, 199, octubre de 2004, p. 7-56.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «Ramon Vinyes: teatre i compromís (1936-1939)», *Afers*, 51, 2005, p. 59-71.
- FOGUET I BOREU, Francesc. *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- FOGUET I BOREU, Francesc (coord. i ed.), *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Lleida: Punctum & Generalitat de Catalunya, 2008.
- FOGUET I BOREU, Francesc. «La política teatral de la Generalitat republicana (1931-1936): realitzacions i debats», *Catalan Review*, 23, 2009, p. 171-190.
- GABRIEL, Pere. «Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona». A: José Luis García Delgado (ed.), *Las ciudades*

- en la modernización de España*. Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 61-94.
- GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936. Llibre XII. Música, teatre i cinema*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1984.
- GALLÉN, Enric. «Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet (1921-1936)», *Els Marges*, 16, maig de 1979, p. 104-115.
- GALLÉN, Enric. «Adrià Gual». A: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8. Barcelona: Ariel, 1986, p. 433-448.
- GALLÉN, Enric. «El teatre. Ignasi Iglésias». A: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8. Barcelona: Ariel, 1986, p. 394-405.
- GALLÉN, Enric. «El teatre. La vida teatral de la primera guerra mundial fins a la guerra civil». A: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, 1987, p. 413-462.
- GALLÉN, Enric. «El Teatre: De l'actitud noucentista a la tradició establerta». A: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona: Ariel, 1987, p. 429-442.
- GALLÉN, Enric; MARINA GUSTÀ, «Josep M. de Sagarra». A: Joaquim Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, 1987, p. 463-496.
- GALLÉN, Enric. «La literatura popular i de consum del segle xx. El teatre». A: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 1988, p. 312-325.
- GALLÉN, Enric (coord.). *Romea, 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989.
- GALLÉN, Enric. «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil». A: *IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre 1998)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, p. 369-379.
- GALLÉN, Enric. «La represa del 'Teatre Íntim' als anys vint», *Els Marges*, 50, juny de 1994, p. 120-125.
- GALLÉN, Enric. «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys

- noranta». A: Francesc Roig; Josep M. Domingo (eds.), *Actes del Simposi Pin i Soler, Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1994, p. 219-239.
- GALLÉN, Enric. «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)». A: Francisco Lafarga; Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 193-204.
- GALLÉN, Enric. «Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres». A: *Història de la cultura catalana. República, autogovern i guerra, 1931-1939*, vol. 9. Barcelona: Edicions 62, 1998, p. 149-164.
- GALLÉN, Enric. «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)». A: Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001, p. 49-74.
- GALLÉN, Enric. «H. R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres». A: Miquel M. Gibert; Marcel Ortín (eds.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, p. 145-167.
- GALLÉN, Enric. «La sessió d'avantguarda a l'Estudi Masriera (1929)». A: *Miscel·lània Joan Veny*, vol. 7. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 109-151.
- GALLÉN, Enric. «Teatro y sociedad en la Barcelona modernista». A: Serge Salaün; Evelyne Ricci; Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos, 2005, p. 251-279.
- GALLÉN, Enric. «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica». A: Jaume Aulet; Francesc Foguet; Núria Santamaria (eds.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum & GELCC, 2006, p. 77-107.
- GALLÉN, Enric. «Estudi introductoriu». A: Josep Pin i Soler, *Teatre*, vol. 1. Tarragona: Arola, 2006, p. 9-36.

- GALLÉN, Enric. «Història d'un presumpte autor hongarès traduït al català». A: *Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam*. Vic: Universitat de Vic / Eumo, 2007, p. 259-272.
- GALLÉN, Enric. «El cas hongarès. Dramaturs d'exportació», *Els Marges*, 83, tardor de 2007, p. 45-59.
- GALLÉN, Enric. «Història del Teatre Goya». A: *Teatre Goya, 1916-2008*. Barcelona: Focus, 2008, p. 6-89.
- GALLÉN, Enric. «“Enquesta sobre'l teatre en vers” a Teatràlia (1908-1909): estudi i edició», *Estudis Romànics*, 31, 2009, p. 183-218.
- GALLÉN, Enric. «Jean Cocteau en l'escena catalana d'entreguerres». A: Alfons Gregori (coord.) *Discurso sobre fronteras-fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*. Leskernem: Oficyna Wydawnicza Leskernem, 2009, p. 455-464.
- GALLÉN, Enric. «Pròleg». A: Bernard Shaw, *La casa dels cors trencats*. Barcelona: Proa, 2009, p. 7-29.
- GASCH, Sebastián. *El circo y sus figuras*. Barcelona: Barna, 1947.
- GASCH, Sebastià. *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*. Barcelona: Selecta, 1957.
- GASCH, Sebastián. «El Paralelo». A: Sebastián Gasch, *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, 1972, p. 9-67.
- GENERALITAT DE CATALUNYA. *L'obra de cultura*. Barcelona: Tipografia Occitània, 1932.
- GIBERT, Miquel M. *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1998.
- GIBERT, Miquel M. «Charles Vildrac a Catalunya: aspectes de la recepció d'un autor intersticial». A: Miquel M. Gibert; Marcel Ortín (ed.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, p. 131-143.
- GIBERT, Miquel M. «Introducció al teatre de Josep M. de Sagarra». A: Josep M. de Sagarra, *Teatre*, vol. 1. València: Tres i Quatre, 2006, p. VII-LII.

- GIL FOMBELLIDA, M. Carmen. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- GÓMEZ I INGLADA, Pere; Manel ZAMORA I NAVARRO, «D'un assaig frustrat d'empresa teatral moderna a la crisi dels anys trenta». A: Enric Gallén (coord.), *Romea, 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989, p. 75-93.
- GONZÁLEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. «Ramon Esquerra, crític i traductor». A: Jean Giraudoux, *Amfitrió* 38. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 1985, p. 5-14.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre (1913-1988). Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. «Estudi introductori». A: Joan Puig i Ferrer, *Teatre complet*, vol. 1. Tarragona: Arola, 2001, p. 9-43.
- GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.
- GUARDIET I BERGÉ, Montserrat. *El Teatre Líric de l'Eixample*. Barcelona: Pòrtic/Enciclopèdia Catalana, 2006.
- GUSTÀ, Marina. *Els inicis ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial, 1995.
- Homenatge dels catalans a Henrik Ibsen*. Barcelona: Tipografia Catalana, 1906.
- HUCH, Jaume. *Ramon Vinyes, jove: contribució a l'estudi de la primera etapa catalana (1904-1912)*. Tesi inèdita de llicenciatura dirigida per Jordi Castellanos. Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia, 1986.
- Ignasi Iglésias, el poeta del poble (1871-1928)*. Barcelona: Ràfols, 1928.
- INFIESTA MONTERDE, Maria. *El wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Infiesta, 2001.
- IRIBARREN I DONADEU, Teresa. «Ramon Esquerra». A: *Ramon Esquerra, Lectures europees*. Edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu. Berga: L'Albí, 2006, p. 13-34.
- JANÉS NADAL, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner*. Barcelona: Fun-

- dació Vives i Casajoana/Ajuntament de Barcelona/Rafael Dalmau editor, 1983.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes. «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, 154, setembre de 2000, p. 53-74.
- LAGOUTTE, Natalie. «El cercle del Liceu: exemple de sociabilitat burgesa, urbana i formal a la Barcelona del segle XXI», *L'Avenç*, 169, abril de 1993, p. 54-57.
- LITVAK, Lily. «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes*, 2, 1968, p. 184-198.
- LITVAK, Lily. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- LITVAK, Lily. «Teatro anarquista». A: *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981, p. 213-152.
- LLADÓ I VILASECA, Jordi. *Ramon Vinyes i el teatre, 1904-1939*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos. Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- LLADÓ I VILASECA, Jordi. *Ramon Vinyes, un home de lletres entre Catalunya i el Carib*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2006.
- Llibre d'Or a Ignasi Iglésias*. Barcelona: Ribera, 1935.
- MALÉ, Jordi. «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme». A: Rosa Cabré; Montserrat Jufresa; Jordi Malé (eds.), *Polis i Nació. Política i Literatura (1900-1939)*. Aula Carles Riba. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2003, p. 235-254.
- MANCOMUNITAT DE CATALUNYA. *L'obra realitzada. Any 1914-1923*. Barcelona: Mancomunitat de Catalunya, 1923.
- MARAGALL, Joan. «Elogi de la poesia». A: *Obres Completes. Obra Catalana*, vol. 1. Barcelona: Selecta, 1970, p. 679-681.
- MARFANY, Joan-Lluís. «Pròleg». A: Jaume Brossa, *Regeneracionisme i Modernisme*. Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 5-12.
- MARFANY, Joan-Lluís. «La cultura de la burgesia barcelonina en la fi de segle», *Serra d'Or*, 231, desembre de 1978, p. 55-63.
- MARFANY, Joan-Lluís. *Cultura i societat: els inicis del modernisme*

- a Catalunya. Tesis doctoral inèdita. Universitat de Barcelona, 1982.
- MARFANY, Joan-Lluís. «El wagnerisme a Catalunya», *Serra d'Or*, 281, febrer de 1983, p. 10-14.
- MARFANY, Joan-Lluís. «Jaume Brossa: algunes dades noves», *Els Marges*, 35, setembre de 1986, p. 55-76.
- MARFANY, Joan-Lluís. «El que feien (2): Inventant tradicions». A: *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995, p. 312-321.
- MARFANY, Joan-Lluís. «Burguesia, modernització cultural, catalanisme». A: Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. El Modernisme, 1890-1906*, vol. 6. Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 15-34.
- MARFANY, Joan-Lluís. «Els obrers, l'anarquisme i la llengua catalana en el tombant del segle xx». A: *Llengua, nació i diglòssia*. Barcelona: L'Avenç, 2008, p. 129-156.
- MARRUGAT, Jordi. *Marià Manent i la traducció*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2009.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*. Boulder (Colorado): University of Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México: Publicaciones Mexicanas, 1953.
- MINGUET BATLLORI, Joan. «L'avantguardista que estimà el cinema, el circ i el music-hall», *Cultura*, 18, desembre de 1990, p. 44-47.
- MINGUET BATLLORI, Joan. *Sebastià Gasch. Crític de les arts de l'espectacle*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997.
- MOLAS, Joaquim. «Imitació i originalitat en l'avantguarda catalana». A: *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983, p. 15-109.
- MOLAS, Joaquim; Enric BOU. *La crisi de la paraula (Antologia de la poesia visual)*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- MONÉGAL, Antonio; José María MICÓ (eds.). *Federico García Lorca i Catalunya*. Barcelona: Institut Universitari de Cultura/Universitat Pompeu Fabra, 2000.

- MORELL, Carme. *El teatre de Serafí Pitarra: Entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves. «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italià*, 2, 1997, p. 113-148.
- MURGADES, Josep. «Constants històriques de l'antinoucentisme», *L'Avenç*, 194, juliol-agost de 1995, p. 52-55.
- O'CONNOR, Patricia W. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa, 1987.
- OLLER, Narcís. *Memòries teatrals*. Barcelona: La Magrana, 2001.
- ORTÍN, Marcel. *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- PALAU, Montserrat. «Introducció». A: Ventura Gassol. *Teatre*. Tarragona: El Mèdol, 1993, p. 11-44.
- PALAU DE NEMES, Graciela. «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, X, 1962, p. 714-728.
- PELEGRÍ, Iolanda. «Pròleg». A: Alexandre Plana. *Teoria i crítica del teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, 1976, p. 7-20.
- PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Antrophos, 2008.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael. «Maeterlinck en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, març de 1971, p. 572-581.
- PÉREZ I VALLVERDÚ, Eulàlia. *Josep Maria Folch i Torres (1880-1950): des del modernisme a la literatura de consum*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- PIGRAU, Yoya. *Els Santpere*. Barcelona: Planeta, 2002.
- PINYOL I TORRENTS, Ramon. «Autors contra traductors en la polèmica sobre la crisi del teatre català de 1911». A: *Miscel·lània Segimon Serrallonga*. Vic: Eumo, 2001, p. 157-177.
- PLANAS, Josep M. *Nits de Barcelona*. Barcelona: Proa, 2001, 2a ed.

- PONS, Damià. «Aproximació a Joan Torrendell (1869-1937)», *Affar*, 1, 1981, p. 105-118.
- PONS, Damià. «Joan Torrendell, entre el Modernisme vitalista i el regeneracionisme d'esquerres». A: Joan Torrendell, *Els encarrilats*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 5-77.
- PUIG PUJADES, J. *La glòria sorda de N'Ignasi Iglésias*. Figueres: E. Casellas, 1928.
- PUJOL BAULENAS, Jordi. «El music-hall y las jazz-band»; «La fiebre del charleston, la invasión de los negros y el triunfo del jazz-hot». A: *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music, 2005, p. 19-48.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. «Relaciones entre los teatros contemporáneos castellano, catalán y gallego». A: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2. Madrid: Gredos, 2003, p. 2953-2969.
- RODRIGO, Antonina. *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1975.
- RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba, 2005.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Llibertat! de Santiago Rusiñol o de cómo negros e intelectuales son hermanos». A: Santiago Rusiñol, *Llibertat!;/Libertad!* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España/Institut del Teatre, 2000, p. 15-42.
- RUSIÑOL, Santiago. «La fada, d'en Morera». A: Santiago Rusiñol, *Obres Completes*, vol. 2. Barcelona: Selecta, 1976, p. 615-618.
- SAGARRA, Josep M. de. «La comedia». A: Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Noguer, 1958, p. 88-107.
- SAGARRA, Josep M. de. *Crítiques de teatre. «La Publicitat», 1922-1927*. Edició a cura de Xavier Fàbregas. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987.
- SALAÛN, Serge. «El Paralelo barcelonés», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21, 1996, p. 329-349.

- SALAÜN, Serge. «Maeterlinck en Espagne». A: J. R. Aymes i Serge Salaün (eds.), *Le métissage culturel en Espagne*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 221-241.
- SALAÜN, Serge; SERRANO, Carlos (eds.). *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- SÁNCHEZ COLOMER, María Fernanda. *Valle-Inclán: el teatro y la oratoria. Cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / TIV, 1997.
- SANTAMARIA, Núria. *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930)*. Tesi de llicenciatura dirigida per Jordi Castellanos. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 1991.
- SANTAMARIA, Núria. *Carles Soldevila, l'intel·lectual i l'escriptor, 1911-1936*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (ed.). *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*. Louvain: Louvain-la-Neuve, 2000.
- SIGUÁN, Marisa. «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya». A: *Antoni Comas. In Memoriam*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985, p. 435-446.
- SIGUÁN, Marisa. *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*. Barcelona: PPU, 1990.
- SOLÀ, Caterina. *El teatre valencià durant la dictadura (1920-1930)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1976.
- SOLÀ, Maria. *Joan Sardà, crític literari de la Restauració*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- SOLÀ I GUSSINYER, Pere. *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*. Barcelona: La Magrana, 1998.
- SOLDEVILA, Carles. *Què cal llegir? (L'art d'enriquir l'esperit: l'art de formar una biblioteca)*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1928.

- SOLDEVILA, Carles. *Del llum de gas al llum elèctric. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1951.
- SOLER HORTA, Anna. «Notícia de la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1908-1938)». A: Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001, p. 295-311.
- SUÁREZ CARMONA, Lluïsa. «Cinema, modernitat i cultura de masses. El Paral·lel, al començament del segle XX», *L'Avenç*, 269, maig de 2002, p. 54-58.
- SUÁREZ CARMONA, Lluïsa. «El cinema dins l'espectacle popular a començament del segle XX: el cas del Paral·lel». A: *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2003, p. 155-165.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- TINTORER, Emili. *La moral en el teatre*. Barcelona: Publicació Joven-tut, 1905.
- TOUS, Jordi. *Evarist Fàbregas i Pàmies (1868-1938). Filàntrop, financer i republicà catalanista reusenc*. Reus: Centre de Lectura, 1990.
- URQUIJO, Rafael de. *Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1911.
- VALENTÍ I FIOU, Eduard. «La entrada de Ibsen en Barcelona». A: *El primer modernismo literario y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 209-221.
- VALLESCÀ, Antoni. *Santpere. L'home i l'artista*. Barcelona: Francesc Allum, 1931.
- VERDAGUER, Mario. «El Paralelo». A: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1959, p. 345-361.
- VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca; DRU DOUGHERTY. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabacalera / Fundación García Lorca, 1992.
- Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal, 1983.

- WRAY MCDONOUGH, Gay. *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*. Barcelona: Omega, 1989.
- YXART, Josep. *El arte escénico en España*, vol. 1. Barcelona: La Vanguardia, 1894.
- YXART, Josep. «Lletra a Santiago Rusiñol». A: *Obres catalanes de Josep Yxart*. Barcelona: L'Avenç, 1896, p. 341-348.
- ZÚÑIGA, Ángel. *Barcelona y la noche*. Barcelona: José Janés, 1949.
- ZÚÑIGA, Ángel. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna, 1954.

ÍNDIX DE NOMS

- A la sortida* [Pirandello] 89
- A la tierra... 500.000 kilómetros* [Calvo Sotelo] 99
- A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993* 66
- Abans d'esmorzar* [O'Neill] 89, 385
- Abans de l'auba* [Hauptmann] 516
- ABATI, Joaquín 68
- ABELLA, Mercè 121
- ACHARD, Marcel 37
- Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps* 71
- Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* 97
- Actes del Simposi Pin i Soler* 103
- Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista* 23, 48, 83
- Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)* 53
- Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)* 53
- Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme* 73
- AGUGLIA, Mimi 87, 198
- Águila de blasón* [Valle-Inclán] 69
- AGUILERA SASTRE, Juan 41
- AGULLÓ, Ferran 115
- AGUSTÍ, Ignasi 95, 99, 100, 381
- Ab Wildderness* [O'Neill] 388
- Aigua que corre* [Guimerà] 437

- 580
- Aigües encantades* [Puig i Ferrer] 24, 505
- AIMERIC, Domènec 189
- AISA, Ferran 20
- ALADERN, Josep [v. Cosme Vidal]
- ALADY [Carles Saldanya] 196
- ALBA, Irene 184
- ALBA, Josep 470-474
- ALBA, Leocàdia 184
- ALBERT, Salvador 78
- ALBERTI, Rafael 207
- ALFIERI, Vittorio 515
- ALIER, Roger 20, 81
- Alkàzar Español 21
- Allò que tal vegada s'esdevingué* [Oliver] 293
- ALMELA I VIVES, Francesc 126, 471
- ALMIRALL, Valentí 41
- ALOMAR, Gabriel 67, 77, 114, 117
- ALTOLAGUIRRE, Manuel 207
- ALUM, Francesc 36
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín i Joaquín 24, 68, 181, 183, 376, 381
- Amfitrió* 38 [Giraudoux] 91, 92
- AMICH I BERT, Josep 90, 121, 139, 140, 194, 529
- AMICHATIS [v. Josep Amich i Bert]
- AMIEL, Denys 185
- Ánade silvestre* [Ibsen] 304, 308
- Anales de Literatura Española Contemporánea* 21
- Anarquía* [Bronnen] 358, 362
- ANDERSEN, Hans Christian 439
- ANDRÉIEV, Leonid 88, 97, 208, 337, 350
- ANDREU, Alicia G 66
- Angelina o el honor del brigadier* [Jardiel Poncela] 99
- Anna Christie* [O'Neill] 89, 338, 385, 388
- Anna darrera la cortina* [Puig i Ferrer] 505
- ANOLL, Lidia 70

- ANTOINE, André 234, 264, 320, 458
Antologia de la poesia modernista 138
Antoni Comas. In Memoriam 72
Anuari de la Companyia Belluguet 550
Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937 476
Apel·les Mestres (1954-1936) 81
Aproximació a la història del teatre català modern 72, 81, 132, 133, 136, 142
Ara vindran [Marinetti] 97
 ARÈNE, Emmanuel 327
 ARÉVALO I CORTÈS, Just 95, 140
 ARIBAU, Bonaventura Carles 467
 ARISTÒFANES 511
 ARNAU PUJOL, P. 58
 ARNAU, Josep M. 164, 248, 433
 ARNICHES, Carlos 68, 98, 182, 376, 377
 ARNÚS, Evarist 200
 AROLAS I FATJÓ, J. 49
 AROMA 50
 ARTIGAS COLL, Isabel 98
 ARTÍS, Andreu Avel·lí 36, 37, 59, 60, 61, 63, 78, 93, 94, 125, 147, 245, 248, 273, 289
 ARTÍS, Josep 20, 24, 49, 55
Assaig de Teatre 98
 Associació Catalana d'Art Dramàtic 50, 51, 53, 180
 Associació de Teatre Selecte 189
 Associació Obrera de Teatre 353
 Ateneu Barcelonès 248
 Ateneu Polytechnicum 353, 386
 AUBA, Jesús 114
 AULET, Jaume 41, 135, 209
 AUREVILLY, Barbey d' 327
 AVIÑOÀ, Xosé 24, 81
 AVORT, Paul 97

AWONO ONANA, Didier 68
 AYMES, J. R. 70
 AYNÉ I RABELL, Joaquim 400

Baal [Brecht] 362

BACARDIT, Ramon 24, 49, 129, 132

BADENAS I RICO, Miquel 21

BALAGUER, Víctor 164, 433, 467, 547

BALCELLS, Albert 52

BALGLEY, Moise 364

BALZAC, Honoré de 303, 317

582 *Barateria* [Lorde i Masson-Forestier] 27

BARBER, Vicenç 472

BARBOSA, August 206, 250

BARBUSSE, Henri 207

Barcelona de nit (El món de l'espectacle) 32

Barcelona y la noche 21

BÁRCENA, Catalina 95, 182, 183, 369

BARDEM, Rafel 250, 371

BARÓ, Emília 250

BARÓ, Lluís 250

BARRIE, James Matthew 339, 546

Bartolo tiene una flauta [Muñoz Seca] 182

BARTRA, Agustí 207

BASTARDAS, Albert 54, 55

BATAILLE, Henri 93

Batalla de reines [Soler] 417

BATLLE I JORDÀ, Carles 23, 28, 48, 73, 83, 131, 320

BATLLE, Ramon 34, 88

BAUR, Henry 185, 186

BAYÉS, Ferran 32, 36, 194, 196

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin de 458, 463

BECQUE, Henri 327

BELLPUIG [v. Joan Torrendell]

- BELLUGUET, companyia 97, 145, 544, 550, 551
 BELTRAN, Enric 59, 473
 BENAVENTE, Jacinto 24, 67, 69, 84, 98, 99, 101, 376-380
 BENGUEREL, Xavier 63, 291, 293, 385
 BERGÉS, Josep 250
 BERNARD, Tristan 93
 BERNAT I DURAN, Josep 20, 151, 152
 BERNHARDT, Sarah 87
 BERTRANA, Prudenci 31, 33, 58, 123, 147, 181
Biografía del Paralelo 21
 BIRABEAU, André 37
 Birmingham Repertory 347
 BISSON, Alexandre 92
 BJØRNSON, Bjørnstjerne 209-213, 302, 304, 458
 BLANCA, Lluís 250
Blancaflor [Gual] 73, 81, 83, 130, 131, 495, 496, 504
 BLANCAFORT, Manuel 148
 BLASCO, Eduard 121
Bodas de sangre [Lorca] 100, 381-384
 BOFARULL, Anton 410
 BOFILL I MATES, Jaume 45, 116, 518
 BOHIGAS TARRAGÓ, Pere 22, 53, 56, 78, 114, 419, 423
 BONAFÉ, Juan 69, 182
 BONAVIA FLORES, Salvador 35, 120, 251
 BONAVIA I PANYELLA, Salvador 58
 BONNÍN, Hermann 53, 72
 BONZI, Lídia 22
 BORRÀS, Enric 69, 121, 180
 BORRÀS, Jaume 250
 BOSCH, M. Àngels 30, 76, 146
 BOSSUET, Jacques Bénigne 515
 BOU, Enric 146
Brand [Ibsen] 77
 BRAVO, Isidre 73

- BRECHT, Bertolt 86, 353, 362
Bric-à-brac 194
 BRONNEN, Arnold 358, 362
 BROSSA, Jaume 43, 70, 75-77, 104, 105, 107, 108, 132, 209, 210, 301, 315, 394, 397, 404
 BRUCKNER, Ferdinand 87, 96, 338
Bruniselda [Puigdollers i Morera] 82
 BRUST, Alfred 362
 BUFFERY, Helena 83
 BUIXADÓS, Carme 250
 BULGÀKOV, Mikhail A. 86, 361
 BURGAS, Josep 251
 BUSQUETS, Loreto 22
 BUSTILLOS ORO, Joan 208
Byron, Lord [George Gordon Byron] 515, 532, 535
- CABAÑAS GUEVARA, Luis 21
 CABRÉ, Rosa 71, 82
Cada uno y su vida [Martínez Sierra] 183
 CAILLAVET, Gaston-Armand de 27, 93, 327
 CALDERER I MORALES, Antoni 78
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 236, 317, 319, 395
 CALVET, Agustí 31, 79, 123, 124
 CALVO SOTELO, Joaquín 98, 99
Camí d'Orient [Gual] 73
 CAMP, Jean 207
 CAMPMANY, Narcís 164, 433
 CAMPRODON, Francesc 164, 408, 433
 CAMPS, Assumpta 82, 87, 137
 CANALS, Josep 31, 33, 34, 58, 90, 143, 164, 174, 191, 197, 273, 338, 385, 505, 539
Cançó d'una nit d'istiu [Sagarra] 452
Càndida [Shaw] 95, 208, 369, 370, 549
 CAPDEVILA, Carles 35, 38, 58, 61, 95, 121, 123, 125, 197, 199, 206, 250, 292, 293, 369, 461

- CAPDEVILA, Jaume 121, 199
 CAPDEVILA, Lluís 39, 58, 63, 123, 206, 292, 293
 ČAPEK, Karel 86, 87, 96, 97, 338, 343, 367
Capítel·lo [Puig i Ferreter] 532
 CAPUS, Alfred 27, 92
 CARBONELL, Artur 35, 69, 72, 97, 98, 131, 385
 CARBONELL, Jordi 142
 CARCELLER, Vicenç 472
Carles Soldevila, l'intel·lectual i l'escriptor, 1911-1936 145
 CARNER RIBALTA, Josep 62
 CARNER, Josep 45-47, 62, 72, 76, 81, 83, 84, 112, 115, 116, 118, 130, 134, 135, 137, 219, 236, 238, 331, 419, 424, 425, 456, 495, 518, 521 585
 CARRION, Ambrosi 30, 33, 55, 58, 85, 96, 119, 170, 419, 433, 477
Casa de muñeca [v. *Casa de nines*] 77
Casa de nines [Ibsen] 22, 378
 CASACUBERTA, Margarida 46, 70, 74, 78, 120, 125, 139
 CASALS, Assumpció 207
 CASANOVA, Giacomo 463
 CASAS-CARBÓ, Joaquim 77, 107
 CASELLAS, E. 123
 CASELLAS, Raimon 70, 71, 103-106, 108, 110-112, 311, 314, 389, 404
 CASONA, Alejandro 99-101
 CASSAIGNE BORRÀS, Bernat 146
 CASSOU, Jean 207
 CASTEJÓN, Pilar 250
 CASTELLANOS, Jordi 34, 47, 70, 137, 138, 145
 CASTELLÓN, Antonio 68
 CASTELLS, Mossèn 408
Cataclisme [Oliver] 293
Catalans! 206, 285
Catalònia 43, 82, 109, 144, 209
Catalunya Artística 170, 400
Cattheleen Ni Houliban [Yeats] 141
Cavalleria rusticana [Verga] 197
 CENTELLES, Gilabert de 409

- Cércol de foc* [Soler] 413
 CERDÀ I SURROCA, M. Àngela 138
Cèsar i Cleopatra [Shaw] 95
 CHAPLIN, Charles 346
Charivari 194
 CHARLON, Anne 97
 CHEVALIER I MISTINGUETT, Maurice 194
 CHIARELLI, Luigi 208
 CHOLER, Saint-Agnan 94
Ciascuno a suo modo [Pirandello] 335, 336
Cicle històric del Teatre Català 30, 164, 433
Cigales i formigues [Rusiñol] 74, 81
 Circ Barcelonès 196, 208
 Circo Espanyol 153
Civilitzats, tanmateix [Soldevila] 91, 345
 CLARETIE, Jules 243
Claror [Barbusse] 207
 CLAVÉ, Josep Anselm 44, 200, 215-218, 483
 CLIMENT, Emília 470-472
 CLIVILLÉ, Miquel 145, 146, 551
 COBEÑA, Carmen 69
 COCA, Jordi 56, 60, 73, 142
 COCTEAU, Jean 86, 87, 97, 98, 101, 146, 338, 341-343
 CODOLÀ I GUALDO Josep 284
 CODORNIU [v. Joan Cortès]
 COLL I BRITAPAJA, Josep 416
 COLLADO, Agustí 101
 COLLADO, Manuel 69
 COLOMER I FORS, Pere 251
 COLOMÉ MARTÍNEZ, María Teresa 68
Com neix la joventut [Bronnen] 362
Comedias bárbaras [Valle-Inclán] 141
 Comédie Française 44, 210, 243
 COMES, Paco 472

- Comitè de Teatre 57, 60, 61, 278, 281
 Comitè Econòmic del Teatre 207
Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913) 22
 CONFUCI 360
 CORBELLÀ, Ferran J. 142
 CORNEILLE, Pierre 515, 532, 535
 COROMINAS PRATS, Daniel i Vicenç 240
 COROMINES, Pere 22, 56, 107, 114
Cors de mare [Dumas fill] 93
 CORTADA, Alexandre 43, 70, 104-107, 394
 CORTÈS, Joan 34, 38, 58, 59, 60, 99, 124, 266, 269, 386, 457, 461
 CORTIELLA, Felip 26, 72, 76, 77, 130, 132, 133, 146, 209, 498, 499, 504 587
Coses vistes [Pla] 448
 COSTA, Carles 301
 COTS, Abelard 194
 COURTELINE, Georges 144
 COWARD, Noël 144, 368
 CRAWFORD, Joan 386
 CREHUET, Pompeu 55, 56, 93, 123, 132, 147, 170, 248, 249, 346
Cri-Cri 194
Críiques de teatre [Sagarra] 88
 CROMMELYNCK, Fernand 350
Cromwell [Victor Hugo] 303, 361
Cuadernos Hispanoamericanos 70
Cuando florecen los rosales [Marquina] 183
Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán [Benavente] 99
Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya 43
 CUNILL I CANALS, Josep 94
 CUREL, François de 144
 CURET, Francesc 29, 30, 34, 48-52, 54, 55, 67, 119, 120, 164, 174, 245, 433, 436

 DALMAU, Laureà 114
 DALMAU, Rafael 53, 80

- 588
- DANT ALIGHIERI 76, 317
Danton [Rolland] 207
 DAVÍ, Pius 35, 58, 60, 89, 96, 189, 208, 273
Days without end [O'Neill] 388
De Tots Colors 25, 26, 29, 327
De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939 21
Deirde [Yeats] 358
Del llum de gas al llum elèctric. Memòries 27
 DENGLER, Roberto 90
 DIONÍS DE SIRACUSA 429
Desamor [Puig i Ferrer] 251
Desire under the Elms [O'Neill] 386
 DEVAL, Jacques 37
 DIÀGUILÉV, Serguei 98
Diana i la Tuda [Pirandello] 88, 97
Diario de Barcelona 70, 74, 75, 301
 DÍAZ DE ARTIGAS, Josefina 69, 100, 183, 207, 376, 384
 DÍAZ DE MENDOZA, Fernando 69, 158, 242
 DÍAZ, Carmen 95, 369-371
 DÍAZ-PLAJA, Guillem 55, 99, 141
 DICENTA, Joaquín 24, 66, 68, 69, 140, 498
Dijous Sant [Sagarra] 449
Dinamo [O'Neill] 208
Dissabte de Glòria [Folch i Torres] 251
Divinas palabras [Valle-Inclán] 100
 DOMINGO, Josep M. 103
Don Carlos [Schiller] 515
Don Joan [Gual] 73, 427
Don Quintín el amargao 206
 DONATO, Jaume 250
 DONNAY, Charles-Maurice 93, 94
Donogo-Tonka [Romains] 208
Donzell qui cerca muller [Gual] 73, 427
Doña Rosita o el lenguaje de las flores [Lorca] 100, 381

- DORT, Bernat 89
 DOSTOIEVSKI, Fiodr 337, 354, 358
 DOUGHERTY, Dru 31, 100
Dovella 125
 DRINKWATER, John 358
 DUBOIS, Gabriel 350, 351
 DUC DE RIVAS [Ángel María de Saavedra] 84
 DUCIS, Jean-François 522
 DUHAMEL, Georges 207
 DUMAS [fill], Alexandre 93, 307, 327, 393
 DURAN I VENTOSA, Lluís 45, 53-56, 219, 220, 222, 235, 254, 278, 279, 282-284
 DURAN TORTAJADA, Miquel 114
- ECHEGARAY, José 66, 301, 413
 Edén Concert 21,196
Èdip Rei [Sòfocles] 317, 350, 458, 460, 512
Educació de príncep 27
 EGUILAZ, Luis de 408
 EHRHARD, Auguste 306
 EINSTEIN, Albert 343
El amargo destino [Pisemski] 305
El arte dramático en el resurgir de Cataluña 49, 174, 245, 436
El arte escénico en España 71, 75, 104, 301
El barret de cascavells [Pirandello] 88
El bon caçador [Rusiñol] 74
El Cantador 428
El carrer [Rice] 90, 208, 338, 373
El casament de la Xela [Benguere] 63, 291
El casament per força [Molière] 458
El celoso extremeño [Serrano Anguita] 183
El circo y sus figuras 21, 32
El color i la música en lo drama parlat 488
El comte Arnau [Carner-Morera] 81, 448, 453

- El conde de Luxemburgo* 206
El Consueta 33
El cor del poble [Iglésias] 356, 478, 481, 482
El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética 41
El deixeble del diable [Shaw] 95, 96, 369
El despatriat [Rusiñol] 251
El deure del metge [Pirandello] 88
El Diluvio 62
El dir de la gent [Soler] 413
El divino impaciente [Pemán] 98
El esclavo [Fulda] 305
El fill del diable [v. *El deixeble del diable*] 208
El foc [Barbusse] 207
El foc de les ginesteres [Sagarra] 532
El goig d'èsser bonrat [Pirandello] 88
El gran Aleix [Puig i Ferrer] 251
El gran enlluernament [Puig i Ferrer] 505
El Gran Teatro del Liceo. Historia artística 20
El guant del degollat [Balaguer] 547
El guante [Bjornson] 304
El jardí abandonat [Rusiñol] 74, 109, 133
El jardinet de l'amor [Sagarra] 452
El llop pastor [Marquina] 84
El magnífic cornut [v. *Le cocu magnifique*] 358
El mal pagador [Crehuet] 346
El matrimoni [Gógol] 208
El matrimoni secret [Sagarra] 452
El metro [Rice] 208
El mico pelut [O'Neill] 363
El místico [Dicenta] 68
El Modernisme a Sitges 397
El Molino. Memorias de un setentón 21, 30, 32
El nacionalisme en el teatre 142, 532

- El noi mimat* [Puig i Ferrer] 505
El Noticiero Universal 152
El orgullo de Albacete 206, 208
El pájaro azul 206
El paquebot Tenacity [Vildrac] 90, 91
El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i espectacles a Barcelona 21
El pato silvestre [Ibsen] 77
El pavo real [Marquina] 183
El pelegrí [Vildrac] 90, 91
El pintor de miracles [Rusiñol] 251
El Poble Català 48, 50, 77, 78, 113-115, 120, 230, 240, 315, 400, 419, 518 591
El poder de las tinieblas [Tolstoi] 305
El primer modernismo literario y sus fundamentos ideológicos 75
El procés de Mary Dugan [Veiller] 90, 363, 373
El professor Storiđgin [Andréiev] 208
El prometatge [Txèkhov] 97
El ramo de la Fuensanta [S. Adame i J. Santugini] 206
El Rector de Vallfogona [Soler] 410
El redactor [Bjørnson] 304
El rei [v. *Le roi*] 27
El sarau de Llotja [Rusiñol] 73
El senyor Josep falta a la dona [Rusiñol] 94, 328
El somni d'una nit d'estiu [Shakespeare] 84, 134, 425, 521-524
El tabal que repica en la nit [Brecht] 362
El Teatre Català 26, 29, 49-55, 67, 119, 120, 164, 170, 180, 191, 245, 436
El teatre de Joan Oliver 89, 93
El Teatre de la Ciutat 55, 56, 254
El teatre de Serafí Pitarra: Entre el mite i la realitat (1860-1875) 110
El teatre per dins 138, 525
El teatre popular realista 139, 529
El teatre valencià durant la dictadura (1920-1930) 126, 471
El teatro como instrumento político en España (1895-1914) 68
El teatro de López Pinillos, «Parmeno» 68

- 592
- El teatro francés en Madrid (1918-1936)* 88
- El Teatro Moderno* 66, 67
- El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo* 132, 498
- El teatro. Enciclopedia del arte escénico* 141
- El tesoro dramático de Hernik Ibsen* 78
- El tresor* [Morató] 251
- El trinc de l'or* [Soler] 413
- El trobair* [Pearse] 141
- El trovador* [García Gutiérrez] 408
- El vergonzoso en palacio* [Tirso de Molina] 66, 158
- El wagnerisme a Catalunya* 81
- El yermo de las almas* [Valle-Inclán] 69
- Elements del teatre futur* 78
- Elena Jordi: una reina berguedana a la cort del Paral·lel: el teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)* 94
- Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* 21
- Els anys de joventut I. El procés de Montjuïc* 22
- Els artistes de la vida* [Cortiella] 209
- Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular* 20
- Els conscients* [Iglésias] 109, 209
- Els criminals* [Bruckner] 96, 338
- Els destructors de màquines* [Toller] 208
- Els dies de Turbinitz* [Bulgàkov] 361
- Els dos esperits* [Torrendell] 403
- Els emigrants* [Iglésias] 481
- Els encarrilats* [Torrendell] 76
- Els estudiants* [Carceller] 472
- Els fills* [Millàs-Raurell] 188
- Els fracassats* [Lenormand] 91, 349
- Els homes forts* [Piera] 61
- Els inicis ideològics i literaris de Josep Pla* 123
- Els Jocs Florals de Canprosa* [Rusiñol] 328
- Els lladres* [Schiller] 515

- Els Marges* 43, 48, 71, 93, 95, 97
Els Perses [Èsquil] 82
Els Pirineus [Balaguer] 547
Els primers freds [Iglésias] 109, 209
Els puntals de la societat [Ibsen] 208
Els Santpere 36, 94
Els sense cor [Mestres] 230
Els sepulcres blancs [Brossa] 43, 315
Els teixidors de Silèsia [Hauptmann] 208
Els tres tambors [Gual] 73
Els vells [Iglésias] 241, 356, 478, 481, 485
Em caso per no casar-me [Pirandello] 88, 338
Empori 45, 47, 84, 114, 425
Empòrium [Marquina-Morera] 82, 84
En Garet a l'enramada [Ruyra] 63, 292
En Joan Bonhome [Pous i Pagès] 251
En Joan dels miracles [Iglésias] 478, 481
Enric IV [Pirandello] 88, 345
Epistolari de l'empresa del Teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi 24
 ESCALANTE, Eduard 126, 471
 Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD) 52, 53, 55, 56, 73, 179, 223, 254, 256, 262
 Espectacles-Audicions Graner 73, 81, 136, 155, 504, 521
Espectres [Ibsen] 22, 77, 211, 356
 ESQUERRA, Ramon 83, 91, 92
 ÈSQUIL 82, 286, 319, 532, 535
Esther [Racine] 463
Estudis en honor de Josep Romeu i Figueras 138
Estudis Romànics 84
 ETELL, Paul 207
Euda d'Uriach [Vives] 82
Evarist Fàbregas i Pàmies (1868-1938). Filàntrop, financer i republicà catalanista reusenc 34

- 594
- FABRA, Pompeu 70, 77, 90, 100, 296
 FABRE, Jean Henri 438
 FÀBREGAS, Evarist 164, 174, 180, 191
 FÀBREGAS, Xavier 34, 72, 81, 88, 120, 132, 133, 136, 142, 532
 FÀBREGUES, Marta 189
 FARRAN I MAYORAL, Josep 85, 123, 331
 FARRAN TORRAS, J. 25
Farsa y licencia de la reina castiza [Valle-Inclán] 208
Federico García Lorca i Catalunya 100
 FELIU I CODINA, Josep 121, 164, 433
 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro 498, 499, 500, 522
 FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Lluís 376
 FERNÁNDEZ POZA, Óscar 52
 FERRÉ I TRILL, Xavier 81
Fi de jornada [Sheriff] 373, 463
Fidelitat [Sagarra] 539
Finestrelles 49
 FLAVI 53
 FLERS, Robert de 27, 93, 327
 FLETCHER, John 511
Flor tardana [Iglésias] 481
Flors de cingle [Iglésias] 251, 480, 481
Foc nou [Iglésias] 251
Foc-follet [Iglésias] 481
 FODÓR, László 93
 FOGUET I BOREU, Francesc 41, 57, 62, 89, 95-97, 125, 137
 FOLA IGÚRBIDE, José 68, 69, 140, 498
Folch i Torres i el teatre fantàstic 34
 FOLCH I TORRES, Josep Maria 34, 45, 50, 251
 FOLCH I TORRES, Manuel 24, 50, 245, 248
 Foment del Teatre Català 50, 53, 170, 180
 FONTOVA, Lleó 106, 199, 201
 FORNÉS, Pepeta 189
 FORT, Paul 295, 458, 487

- FÓSFOR [v. Gabriel Alomar]
 FRANCÈS, Josep M. 58
 FRANQUEZA, Ramon 33, 48, 49, 51, 52, 132, 219, 240
 FREMONT, Elvira 250
 FREUD, Sigmund 343, 388, 450
 FRIMAN [v. Jaume Brossa]
Fructidor [Iglésias] 109, 478, 481
Fuente escondida [Marquina] 98
Fuenteovejuna [Lope] 207
 FULDA, Luis 305
- GABLE, Clark 386
 GABRIEL, Pere 19, 22
 GADKIN, John 364
Gairebé un acte [Oliver] 89
 Galas Karsenty 87
Gal·la Placídia [Guimerà] 421, 433, 434, 457, 547
 GALCERAN, Avel·lí 250
 GALÍ, Alexandre 28, 88
 GALLÉN, Enric 19, 20, 28, 31, 34, 35, 41, 47, 48, 56, 60, 70, 73, 74, 76, 84, 85, 89, 90-93, 95, 97, 98, 103, 119, 123, 134, 145, 146
 GALSWORDY, John 208
 GAMBÚS, Xavier 116
 GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique 98
 GARCÍA DELGADO, José Luis 19
 GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio 408
García Lorca en Catalunya 100
 GARCÍA LORCA, Federico 98-101, 207, 381-383
 GASCH, Sebastià 21, 30, 32, 36, 59, 98, 194
Gaseta Catalana d'Art Dramàtic. Butlletí de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic 53
Gaseta dels Tribunals 450
 GASSOL, Ventura 56, 61, 79, 142, 143, 278, 532
Gatades [Pitarra] 408, 410, 414, 415, 417

- GAUDÍ, Antoni 236, 237
 GAZIEL [v. Agustí Calvet]
 GÉMIER, Firmin 88, 207
 GENER, Pere 301
 GERBIDON, Marcel 94
 GIACOSA, Giuseppe 28, 458
 GIBERT, Miquel M. 89-91, 93, 129, 142
 GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen 100
 GIMBERNAT, Antoni 189
 GIMENO-NAVARRO, J. 207
 GIRAUDOUX, Jean 87, 90-92, 358
 GLEBOV, Anatoli 359, 368
Gloria a España [Clavé] 215
Glosari [Xènius] 46, 113, 116, 117, 120, 121, 234, 238, 433, 525
 GOETHE, Johann Wolfgang von 76, 82, 142, 151, 209, 333, 458, 463, 495, 515, 522, 532, 535, 536
 GÓGOL, Nicolai 208
 GOLDONI, Carlo 135, 198, 345
 GÓMEZ I INGLADA, Pere 34
 GÓMEZ [INGLADA, PERE] I ZAMORA [NAVARRO, Manel] 35
 GONZÁLEZ, Palmira 21
 GORKI, Maksim 208
 GRAELLS, Guillem-Jordi 53, 92, 136
 GRAHAM, Cunninghame 370
 GRAMMATICA, Emma 87
 Gran Teatre del Liceu 20, 62, 98, 107, 200, 223, 224, 228, 315, 318
 Grand Guignol 185, 186
 GRANIER-BARRERA, Emili 123
 GRASSO, Giovanni 198, 220
 GREENE, Robert 511
Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración 68
Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración 68
 GRIMM, Jakob i Wilhelm 438, 439
 GROSSES, H. de 94

GUAL, Adrià 23, 26, 27, 28, 45-53, 55, 56, 67, 72-74, 78-81, 83, 85, 95-97, 109, 114, 118, 119, 122, 123, 130-134, 137, 145, 146, 158, 161, 209, 219, 223, 230, 236, 238, 239, 241, 263, 320, 351, 419, 427, 433, 458, 487, 488, 495, 504, 521, 539, 544

GUANSÉ, Domènec 36, 38, 58, 63, 79, 87, 125, 127, 289, 372

GUARDIET I BERGÉ, Montserrat 20

GUASP, Ernest 126, 470

GUERRERO, María 66, 69, 84, 158, 242

GUILANYÀ, Pere 143

Guillem Tell [Schiller] 515

GUILLÉN, Pascual 59, 376

GUIMERÀ, Àngel 42, 45, 47, 49, 55, 81, 84, 104, 110, 112-121, 124, 141, 151, 161, 164, 219, 220, 230, 245, 248, 251, 281, 342, 353, 354, 356, 365, 367, 395, 419-421, 423-426, 433, 434, 443-447, 457, 460, 477, 481-483, 498, 547

597

GUITERAS, Pau 409

GUITRY, Sacha 89, 144

GUIXER, Andreu 250

GUMÀ, Carme 250

GUMÀ, Joan 249, 251, 253

GUSTÀ, Marina 85, 123

Halvad Solness [Ibsen] 77, 78

Hamlet [Shakespeare] 82, 317, 345, 422, 512, 514, 517

HAMMOND, Aubrey 349

HANS, Ixgens 212

HARVITZ, Maximilià 364

Has vençut, Monakof! [Steimberg] 208

HASENCLEVER, Walter 362

HAUPTMANN, Gerhart 28, 72, 75, 83, 135-137, 208, 223, 386, 437, 458, 506, 507, 515, 516

Hedda Gabler [Ibsen] 77, 309

HEINE, Heinrich 230, 438

HENNEQUIN, Maurice 94

Hespèria [Oliva i Lamotte] 82
Hijo de don Juan [Echegaray] 301
Història de la cultura catalana. El Modernisme, 1890-1906 81
Història de la literatura catalana 41, 73, 74, 76, 85, 92, 95, 123
Història del Teatre Català 34
Homenatge dels catalans a Henrik Ibsen 78
 HOMER 76
 HUCH, Jaume 137
 HUERTA CALVO, Javier 68
 HUGO, Victor 515
 HUGUET, Carme 250

598

IBSEN, Henrik 22, 27, 65, 71, 75-80, 92, 125, 132, 135, 137, 141, 154, 159, 208-212, 236, 301, 302, 304, 306-309, 315, 316, 318, 345, 360, 386, 458, 459, 477, 487, 498, 504, 506, 507, 509, 515, 516, 522, 526
Icària 146
Ifigènia a Tàurida [Goethe] 82, 209
 IGLÉSIAS, Ignasi 22, 24-26, 48-50, 54, 57, 61-64, 76, 77, 107-110, 112-114, 123-127, 131, 132, 141, 146, 151, 152, 161, 209, 240, 242, 247-249, 251, 281, 283, 289, 353, 400-403, 419, 420, 457, 460, 476-485, 490, 491, 498, 504, 518
Il·lustració Catalana 72
 Independent Theatre 211
Indíbil i Mandoni [Guimerà] 547
 INFIESTA MONTERDE, María 81
 INMAN FOX, E. 67
 Institució del Teatre 56, 57, 61, 64, 237, 281, 385, 476, 484
 Institut del Teatre 21, 23, 34, 46, 53, 56, 65, 68, 73, 88, 89, 92, 126, 129, 142, 240, 471
Intermezzo [Giraudoux] 92
 IRIBARREN, Teresa 91, 92
 ISERN, Antoni 78
 IVANOV, Vsévolod 361

- JACOBS, M. W. 28, 223, 458
 JANÉS NADAL, Alfonsina 80
 JANÉS, Josep 385
 JARDIEL PONCELA, Enrique 98, 99, 376
Jazz [Pagnol] 185
Jazz en Barcelona 1920-1965 32
Jean le Maufranc [Romain] 88
Jesús [Soler] 394
 JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes 81
Joan de Pròcida [Balaguer] 547
Joan Gabriel Borkman [Ibsen] 77
Joan Sardà, crític literari de la Restauració 71
Joan, Joana i Joanet [Oliver] 89
 Jocs Florals 108, 111, 316, 409, 410, 418, 467
John Never can Tell [Shaw] 96
 JONES, Henry Arthur 28, 223, 386
 JONSON, Ben 511
 JORDÀ, Josep M. 77, 79, 301
 JORDI, Elena 30, 94, 328, 529
José Fola Igúrbide. El teatro social de principios de siglo 68
Josep Carner: llengua, prosa i poesia 47
Josep Carner i els orígens del Noucentisme 135
Josep M. de Sagarra, Teatre Complet 142
Josep Maria Folch i Torres (1880-1950): des del Modernisme a la literatura de consum 34
Journal of Iberian and Latin American Studies 83
Joventut 25, 27, 44, 66, 75, 78, 154, 215, 529
Joventut de príncep 27
Juan José [Dicenta] 140
Judith de Welp [Guimerà] 457, 547
 JUFRESA, Montserrat 82
Jugar a casats [Barbosa] 206, 208
 JULAVSKI [podria ser Jerzy Zulawski] 364
Julieta y Romeo [Pemán] 98

JUNOY, Josep M. 550
 Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos 274
Justicia, S.A. [Bustillos Oro] 208

KANT, Immanuel 450
 KATIEV [Valentin Kataiev] 361
 KAYSER, George 86, 87, 96, 338, 343, 362
 KEATS, John 86
 KERR, Alfred 353
 KEYSERLING, comte de 288
Ki-ki-ri-ki [Conrad Colomer] 330
Kiss me [Amichatis] 194

600

L'assassinat del carrer núm. 42 [Amichatis i Màntua] 90
La barca nova [Iglésias] 478, 480, 481
La boda del señor Bringas [Carreño i Ramos de Castro] 206
La botifarra de la llibertat [Pitarra] 166
La cabeza del Bautista [Valle-Inclán] 69
La Campana de Gràcia 120, 123, 233
La Campana de la Almudaina [Palou] 408, 409
La campana submergida [Hauptmann] 28, 83, 516
La careta [Sagarra] 452
La casa de la dicha [Benavente] 67
La casa de muñeca [v. *Casa de nines*] 302, 304
La casa de salud [J. Dicenta fill i A. Paso] 206
La casa dels cors trencats [Shaw] 95
La chocolaterita [Paul Gavault] 206
La ciudad alegre y confiada [Benavente] 67
La colla d'en Pep Mata o els màrtirs de la Inquisició [Iglésias] 491
La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps [Gual] 427
La comtessa Caterina [Yeats] 359
La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics 21
La conversió del capità Brassbound [Shaw] 369, 370
La crisi de la paraula (Antologia de la poesia visual) 146

- La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents* 95, 140
La cultura del catalanisme 25
La dama alegre [Puig i Ferrer] 458, 504
La dama del mar [Ibsen] 77, 304, 309
La dama enamorada [Puig i Ferrer] 504, 505
La dame aux camélias [Dumas fill] 241
La dichosa honradetz [Muñoz Seca] 182
La dida [Soler] 460
La Dolorosa [Gassol] 206
La dona del senyor Josep falta a l'home [Rusiñol] 94, 328
La educación de los padres [Fernández del Villar] 206
La ermita, la fuente y el río [Marquina] 98
La escena española en la encrucijada (1890-1910) 19
La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación 31
La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición 31
La fada [Massó i Torrents] 22, 80, 108, 109
La fam [Oliver] 63, 289, 293, 485
La farsa [Guimerà] 151
La feréstega domada [Shakespeare] 331
La festa del blat [Guimerà] 481
La festa dels ocells [Iglésias] 481, 491
La fi de Krivolrisk [Romaciev] 359
La figlia di Jorio [D'Annunzio] 519
La florista de la Rambla [Roure] 188
La follia del desig [Sagarra] 90
La font [O'Neill] 208
La forastera [Parellada] 251
La força social i revolucionària del teatre 285
La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939) 56, 60
La germaneta [Folch i Torres] 251
La glòria sorda de N'Ignasi Iglésias 123
La honra de los hombres [Benavente] 378, 379
La Humanitat 38
La intel·lectual [Rusiñol] 525

- 602
- La Intrusa* [Maeterlinck] 22, 70, 71, 72, 103, 105, 106, 296, 311, 313
- La literatura catalana d'avantguarda* 146
- La llàntia de l'odi* [D'Annunzio] 28, 83
- La llar apagada* [Iglésias] 478, 481
- La llegenda en el teatre* 134, 137, 518
- La llotja* [Millàs-Raurell] 89, 338
- La mà de mico* [Jacobs] 28
- La Mà Trencada* 539
- La malquerida* [Benavente] 67
- La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia* 52
- La mare* [Rusiñol] 251, 480, 481
- La Mare de Déu* [Gual] 504
- La mare eterna* [Iglésias] 480, 481
- La Marieta de l'ull viu* [Màntua i Amichatis] 121
- La marquesa de Stephanotis* [Franqueza] 219
- La màscara* [Sagarra] 89
- La matinada* [Gual] 73
- La moneda falsa* [Gorki] 208
- La moral en el teatre* 66, 154
- La morta* [Crehuet] 241, 458
- La música i el Modernisme* 24, 81
- La Nau* 34, 58, 79, 123, 144, 191
- La Nave* [D'Annunzio] 519
- La nit al bosc* [Mestres] 80
- La nit de Reis* [Shakespeare] 463
- La noia maca* [Iglésias] 477, 479, 491
- La nostra parla* [Iglésias] 477
- La Nova Revista* 447, 546
- La Parisienne* [Dumas fill] 327
- La Passió* 330
- La pecadora* [Guimerà] 437
- La pesca dels llagostins* [Franqueza i Comas] 241
- La pipa de oro* [E. Paradas i Joaquín Jiménez] 206, 208
- La plaça de Sant Joan* [Sagarra] 90

- La presentalla* [Mestres] 230
La presó de Lleida [Gual] 73
La princesa Margarida [Gual] 73
La princesse Maleine [Maeterlinck] 295, 297,
La prisonnière [Bourdet] 186
La professió de la senyora Warren [Shaw] 344, 549
La prosa literària de Josep Carner 83, 135
La Publicitat 38, 48, 60, 88, 91, 120-122, 127, 143, 144, 276, 443, 504
La puissance des tenebres [Tolstoi] 88
La quiebra [Bjørnson] 304
La ratlla dreta [Soler] 413
La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya 82
La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán 75
La reina del cor [Iglésias] 491
La reina ha relliscat [Roure] 36, 95
La reina jove [Guimerà] 241
La Renaixensa 48
La resclosa [Iglésias] 109, 480, 481
La rosa blanca [Soler] 410
La rosa i l'anell [Thackeray] 349
La Santa Espina [Guimerà-Morera] 81
La senyora Isabel [Puig i Ferrer] 505
La senyora Marieta [Iglésias] 477, 481
La señorita Julia [Strindberg] 304
La sirena [Pin i Soler] 401
La sirena varada [Casona] 100
La tempesta [Shakespeare] 134
La tia Tecleta [Pin i Soler] 103, 389, 394, 401
La tierra [López Pinillos] 208
La traca [Josep Peris Celda] 472
La traducción en la Edad de Plata 70, 95
La unión de los jóvenes [Ibsen] 77
La vaga [Galsworthy] 208
La Valquíria [Wagner] 80

- 604
- La Vanguardia* 31, 32, 66, 69, 70, 71, 74, 79, 106, 123, 278, 295, 301, 311
- La vaquera de la piga rossa* [Pitarra] 428
- La verdad sospechosa* [Ruiz de Alarcón] 242
- La verge boja* [Bataille] 241
- La Verge del Mar* [Rusiñol] 251
- La Veu de Catalunya* 45, 46, 48, 58, 67, 84, 95, 97, 100, 112-117, 122, 123, 143, 181, 215, 219, 223, 226, 234, 236, 238, 263, 315, 327, 335, 338, 404, 425, 427
- La veu humana* [Cocteau] 98
- La Veu Punxaguda* 544
- La victòria dels filisteus* [Jones] 28
- La vida dels insectes* [Čapek] 367
- La vida dels màrtirs* [Duhamel] 207
- La vida teatral catalana a través de la revista El Teatre Català (1912-1917)* 52
- La viuda alegre* [F. Léhar] 206, 208
- La viudeta* [Pin i Soler] 390, 401
- La zapatera prodigiosa* [Lorca] 100
- LAFARGA, Francisco 90
- LAGOUTTE, Natalie 20
- LAMOTTE DE GRIGNON, Joan 82
- LANGER, Frantisek 358
- LARRA, Mariano José de 463
- Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial* 20
- Las ciudades en la modernización de España* 19
- Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona* 22
- Las galas del Cinca* [Clavé] 215
- Las hijas del Cid* [Marquina] 83, 84, 137, 519
- Las Leandras* [González del Castillo i Muñoz Román] 194
- LASSERRE, Pierre 332
- Lazarus Electra* [O'Neill] 386
- Le gréluchon délicat* [Natanson] 186
- Le cocu magnifique* [Crommelynck] 350

- Le menteur* [Molière] 242
Le Mercure de France 67
Le métissage culturel en Espagne 70
Le roi [Caillavet, Flers, Arène] 327
Le Romantisme français 332
Le tragique quotidien [Maeterlinck] 134
 LEJÁRRAGA, María 68
 LENORMAND, Henri-René 87, 90, 91, 338, 339
 LENOV, LEONID 361
 LEÓN, Valeriano 69, 182, 183,
Leonarda [Bjørnson] 304
Les alegres comares de Windsor [Shakespeare] 134
Les ales de cera [Folch i Torres] 24
Les aveugles [Maeterlinck] 297
Les bodes de Fígaro [Beaumarchais] 463
Les chiques del bàrrio [Soler Peris] 472
Les dones de tothom [Amichatis] 140
Les eures del mas [Soler] 410
Les filles de Venus [Donnay] 94
Les garses [Iglésias] 356, 478, 491
Les joies de la Roser [Soler] 111, 198, 201, 404, 410, 418, 460, 467
Les llàgrimes d'Angelina [Sagarra] 188
Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana 427
Les sept princesses [Maeterlinck] 297
Les tres germanes [Txèkhov] 358
 LORDE, André [citat com André Lhote] 27
 LINARES RIVAS, Manuel 67, 376, 377
 LITVAK, Lily 26, 69, 491
 LLADÓ FIGUERES, J. M. 100
 LLADÓ I VILASECA, Jordi 137, 353
 LLADÓ, Mariantònia 28
 LLANAS, Albert 107, 121, 248
Llengua & Literatura 96
Llibertat [Rusiñol] 67, 68, 138

- Llibre d'Or a Ignasi Iglésias* 123
 LLIMONA, Josep 58
 LLIMONER, A. [Manuel Marinello i Samuntà] 42
 LLIURAT, F. 123
 LLONGUERAS, Joan 45, 114
 LLOR, Miquel 369
Llucifer [Brecht] 362
 LLUELLES, Enric 58, 189
 LLURBA, Rossend 29
Lo ferrer de tall [Soler] 410, 411
Lo que ha sido y lo que podría ser el teatro de la ciudad 55
 606 *Lo que no puede decirse* [Echegaray] 413
Lo rei Micomicó [Terrades] 467
Lo Somatent 490
Lo Teatro Regional 42, 44
 LOCKHART, Grace 359
Lobengrin [Wagner] 324, 519
 LOPE DE VEGA, Félix 207, 317, 319
 LÓPEZ HEREDIA, Irene 67, 69, 96, 376
 LÓPEZ PICÓ, Josep M. 45, 116, 518
 LÓPEZ PINILLOS, José 68, 208
 LÓPEZ, Antoni 77, 525
Los aparecidos [v. *Espectres*] 304, 308
Los chatos [Muñoz Seca] 182
Los cimientos de la sociedad [v. *Els puntals de la societat*] 304
Los claveles [Fernández de Sevilla i Carreira] 206
Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945) 100
Los intereses creados [Benavente] 67, 376, 378
Los maridos de Lydia [J. Silva Aramburu i J. Padilla] 194
Los puntales de la sociedad [v. *Els puntals de la societat*] 77
 LOTHAR, Rudolph 368
 LUCIO, Josep de 376
 LUCRECI 414
 LUDWIG, Emil 346
 LUGNÉ-POË, Aurélien 48, 263, 264, 487

- Luisa Fernanda* 206, 208
 LUNATXARSKI, Anatoli V. 86, 361
 Lyceum Club 35, 89, 95, 385
- Ma non è una cosa seria* [Pirandello] 345
Macbeth [Shakespeare] 317, 350, 512, 514
 MADRID, Francesc 58
 MAETERLINCK, Maurice 22, 27, 69, 70-72, 76, 103, 105, 106, 130, 134, 135, 137, 236, 295, 297, 299, 311-314, 487, 509, 515, 516, 518, 519, 522
 MAGDALENO, Maurici 208
 MAINER, José Carlos 68
 Maison Dorée 19
 MALÉ, Jordi 82
 MANN, Heinrich 363
 MÀNTUA, Gaston A. 90, 121, 206
 MANZANO, Lluís 376
Mar i cel [Guimerà] 117, 445
 MARAGALL, Joan 45, 50, 70, 74, 75, 82, 111, 114, 209, 251, 252, 296, 301, 426, 433, 439, 443, 444, 466, 495, 504, 505
Marçal Prior [Sagarra] 122, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455
Marce Million [O'Neill] 386
Mare i fill [Rolland] 207
 MARFANY, Joan-Lluís 22, 25, 43, 75, 76, 81, 107
Margaridó [Mestres] 230, 438
Maria Lejárraga: una mujer en la sombra 68
Marià Manent i la traducció 141
Maria Stuart [Schiller] 515
Mariana Pineda [Lorca] 99
Marinesca [Colomer i Fors] 251
 MARINETTI, Filippo Tomasso 97, 145, 146, 551
 MARISTANY, A. 28
Mariucha [Galdós] 66, 67
 MARIVAUX, Pierre de 292
 MARLOWE, Christopher 511

- 608
- MARQUINA, Eduard 25, 69, 82-85, 98, 137, 141, 181, 183, 381, 519
 MARQUINA, Rafael 45, 98, 116, 419, 420, 424,
 MARRUGAT, Jordi 141
 MARTÍ I GIOL, E. 248-250
 MARTÍ I SÀBAT, Josep 45
 MARTÍ MONTEYS, A. 123
 MARTÍ, Blai 419
 MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano 88
 MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio 24, 181, 183
 MARTÍNEZ SIERRA, María 68
 MARTORI, Ramon 60, 250
 MARX, Karl 450
Más allá de lo posible [Bjørnson] 304
 MASERAS, Alfons 45, 114, 116, 419, 423
 MASRIERA, Artur 82
 MASRIERA, Lluís 35, 145, 146, 544, 550, 551
 MASSINE, Léonide 98
 MASSÓ I TORRENTS, Jaume 22, 80, 107, 108, 189
 MASSON-FORESTIER, Alfred 27
Matilde d'Anglaterra [Soldevilla] 532
 MAUGHAM, Somerset 144, 368, 386
 MAURA, Honorio 182, 376
 MAYOR, María 182, 184
 MAZAUD, Émile 339
 MÈDICI, Lorenzo de 423
Medio siglo de vida íntima barcelonesa 21
 MELIÀ, José 472, 473
 MEMBRIVES, Lola 69, 98, 99, 376
Memòria del curs de 1928-1929 al de 1933-1934 56
Memòries [Casanova] 427, 463
Memòries teatrals [Oller] 29, 49
 MENANDRE 405, 511
Meridià 127, 269, 485
 MESTRES, Apel·les 47, 49, 50, 55, 80, 81, 121, 142, 219, 230, 232, 245,

- 248, 251, 395, 436, 438, 501
 MESTRES, Pepeta 250
 MESTRES, Ramona 250
Mi hermano y yo [germans Quintero] 183
 MICÓ, José María 100
 MILÀ I FONTANALS, Manuel 467
 MILHAUD, Darius 98, 145
 MILLÀS-RAURELL, Josep M. 33, 56, 86, 88, 89, 96, 188, 335, 338, 385
 MINGUET BATLLORI, Joan 32
Miquel Auclair [Vildrac] 90, 91
 MIQUEL, Vicente 199
Miqueta i sa mare [Flers] 27
Mirador 32, 34, 36, 37, 39, 58-61, 67, 94, 98, 100, 125, 126, 188, 194, 197, 266, 269, 273, 369, 372, 376, 381, 385, 457, 461, 470, 471
 MIRBEAU, Octave 208
Miscel·lània Joan Veny 97
Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam 93
Miscel·lània Segimon Serrallonga 49
Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 65
Miss Virtud 208
Misteri de dolor [Gual] 67, 73
Mitja vida de teatre. Memòries [Gual] 49, 53, 95
Mogreb-el-Acksa [Graham] 370
 MOLAS, Joaquim 41, 73, 74, 76, 85, 92, 95, 123, 146
 MOLIÈRE [Jean-Baptiste Poquelin] 135, 141, 142, 198, 211, 242, 290, 292, 319, 345, 374, 395, 405, 414, 452, 458, 532, 536
 MOLINÉ I BRASÉS, E. 114
 MOLINER, Jeroni 94
 MOLNÁR, Ferenc 93, 386
Molock i l'inventor [Carrion] 96
 MONEGAL, Antonio 100
 MONNER, Anna 121, 199
Monsieur et Madame Un Tel [Amiel] 185
 MONTANER CASTAÑO, Joaquín 60

- Mont-blau* [Guimerà] 481
 MONTERO, Joaquim 88, 121
 MONTOLIU, Cebrià 45, 522
 MONTOLIU, Manuel de 77
 MORATÓ, Josep 44, 45, 115, 116, 215, 248, 251
 MORELL, Carme 110
 MORERA, Enric 22, 52, 74, 80-82, 84, 108, 109, 189
 MORERA, Maria 58
 Mossèn Janot [Guimerà] 151
 MOUËZY-EON, André 94
 MOZART, Wolfgang Amadeus 360
 610 MUNTAÑOLA, Antoni M. 251
 MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves 87
 MUÑOZ SAMPEDRO, Guadalupe 69
 MUÑOZ SECA, Pedro 98, 182, 376
 MURGADES, Josep 85
 MURO, Eloisa 184
 Musa libertaria 26
 MUSSET, Alfred de 141
 MYSELF [v. Carles Soldevila]
- NATANSON, Jacques 186
 NATHAN, G. Jean 388
Naturalismo en el teatro [Zola] 303
Nausica [Maragall] 251, 252
 NAVARRO I BORRÀS, Enric 126
 NEGRI, Blanca 196
 New Century Theatre 211
 NICCODEMI, Dario 87, 88
 NICOL, Eduard 31, 48, 188
 NICOLAU, Mercè 60
 NIETZSCHE, Friedrich 331, 333, 504, 509, 510
 NIKULIN, Lev 361
Nits de Barcelona 32

- Nocturn, Andante morat* [Gual] 73, 109, 130, 133, 487, 488
 Nostre Teatre de València 126, 471
 Nova Empresa de Teatre Català 27, 84, 134, 419, 425, 427, 509, 518
 NOVELLI, Ermete 430
Nuestra Natacha [Casona] 100, 101, 207
- O locura o santidad* [Echegaray] 413
Obres Completes [Rusiñol] 109
Obres Completes. Obra Catalana [Maragall] 111
Oedipus Rex [Cocteau] 98
 OFFENBACH, Jacques 406
 OLIVA BRIDGMAN, J. 82
 OLIVA, Víctor 45
 OLIVER, Joan 63, 89, 93, 127, 269, 289, 293, 485
 OLLER, Narcís 28, 29, 47, 49, 72, 106, 107, 112, 118, 135
 ORBÓK, Lóránd 93
 Orfeo Català 108, 200, 215
Orfeu [Cocteau] 97, 342
 ORS, Eugeni d' 46, 47, 67, 84, 92, 112, 113, 115-117, 234, 236, 238, 315, 327, 328, 427, 433
 ORTAS, Casimiro 69
 ORTÍN, Marcel 83, 90, 91, 135
Oscar Wilde [Sternheim] 362
Otra vez el diablo [Casona] 101
 OULD, Herman 364
- PAGNOL, Marcel 87, 90, 185, 385
Palacio de la Dramática Catalana 179
 Palais de Fleurs 21, 153
 Palau de la Música 51, 200, 243
 PALAU DE NEMES, Graciela 70
 PALAU, Josep 386
 PALAU, Montserrat 143
 PALENCIA, Ceferino 69

- PALOL, Miquel de 114, 419, 423
 PALOU, Maria 99
 PALOU, Joan 408
 PAR, Anfós 522
Parade [Satie] 98
Parcival [Wagner] 324, 330
 PARELLADA, Pau 251
 PASO, Antonio 68
 PASSARELL, Jaume 36, 94, 98, 376
Pàsurco 137 [Magdaleno] 208
 PEARSE, Padráic H. 141
 612 *Peer Gynt* [Ibsen] 79, 141, 212, 448
 PEGENAUTE, Luis 70, 95
Pèl & Ploma 25, 43
Pèl de panotxa [Renard] 27
 PELAI I BRIZ, Francesc 410
 PELEGRÍ, Iolanda 240
Pélléas et Mélisande [Maeterlinck] 295, 297, 299
 PEMÁN, José María 98
 PENA, Joaquim 320
Pensament [Andréiev] 97
 PEÑA, Luis 98
Pepa Doncel [Benavente] 99, 376, 378, 380
 PERAL VEGA, Emilio 21
 PERETZ, Isaac Leib 364
 PÉREZ DE AYALA, Ramón 377, 378, 379
 PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael 70
 PÉREZ ESCRICH, Enrique 501
 PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro 98, 182, 376
 PÉREZ GALDÓS, Benito 24, 66, 67, 69, 301, 376, 377, 498-500
 PÉREZ I VALLVERDÚ, Eulàlia 34
Perifèria [Langer] 358
 PERRAULT, Charles 407
 PERSIVA, Pepeta 250

- Petites convencions* 154
 PICASSO, Pablo 98
 PICÓ I CAMPAMAR, Ramon 245
 PIERA, Albert 61, 125
 PIÉRAT, Marie Thérèse 91
 PIFERRER, Pablo 467
Pigmalió [Shaw] 344, 369, 370
 PIGRAU, Yoya 36, 94
 PILLARTZ, T. C. 350
 PIN I SOLER, Josep 55, 78, 103, 104, 110, 114, 315, 316, 319, 389-391, 400, 401
 PINO, Rosario 69
Pinya de Rosa [Ruyra] 292
 PINYOL I TORRENTS, Ramon 49
 PIRANDELLO, Luigi 87-89, 97, 101, 335-339, 345, 386, 448
 PISCATOR, Erwin 62, 477
 PISEMSKI, Aleksei 305
 PITARRA [v. Frederic Soler]
 PITOËFF, Georges i Ludmilla 88, 96, 263, 350
 PITOLLET, Camille 67
 PIULA, Josep [v. Josep Pous i Pagès]
 PLA, Dolors 250
 PLA, Josep 122, 123, 207, 447, 448
 PLANA, Alexandre 51, 61, 114, 240, 278
 PLANAS I FONT, Claudi 48
 PLANAS, Josep M. 32, 194
 PLATÓ 429
Pluja [Maugham] 386
Pobre matelot [Cocteau] 350
Poema de Nadal [Lluís Capdevila] 63, 292
Polis i Nació. Política i Literatura (1900-1939) 82
 PONS, Damià 76
 POPOVA, Liubov 350
 POULENC, Francis 145

- POUS I PAGÈS, Josep 30, 48, 50, 52, 55, 63, 76-78, 93, 110, 124, 132, 136, 147, 170, 248, 249, 251, 289, 290, 338, 376, 400, 458
Pous i Pagès. Vida i obra 30
 PRAT DE LA RIBA, Enric 46, 237
 PRAT GABALLÍ, Pere 45, 114, 116, 419, 423
 PRAT, Antoni 123
 Premi Ignasi Iglésias 57, 61-64, 123, 127, 289, 485
 PRIMO DE RIVERA, Miguel 56, 78, 443
 Principal Palace 194, 196, 206
Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història 78
Prometheu encadenat [Èsquil] 82
 614 *Propos de théâtre* 207
 PROVSKI 361
 PUGÉS, Manuel 45
 PUIG I FERRETER, Joan 24, 50, 55, 56, 60-62, 78, 79, 134-136, 146, 251, 419, 424, 458, 477, 504, 505, 532, 539
 PUIG PUJADES, J. 123
 PUJOL BAULENAS, Jordi 32
 PUJOL BŔRULL, J. 67
 PUJOL, Enric 52
 PUJOLS, Francesc 456
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre 300

Quaderns de Vallençana 97
Quan ens despertarem d'entre els morts [Ibsen] 77, 154
IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre 1998) 89
Què cal llegir? (L'art d'enriquir l'esperit: l'art de formar una biblioteca) 144
Quèstions de teatre 142
Qui no és amb mi... [Vinyes] 188, 353
Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932 34
 QUIROGA, Camila 69

- RACINE, Jean 463, 515, 532, 535
 RAFAEL 545
 RAHOLA, Carles 45, 107
Raimon Casellas i el Modernisme 70
Ramon Vinyes i el teatre, 1904-1939 137
Ramon Vinyes, jove contribució a l'estudi de la primera etapa catalana (1904-1912) 137
 RAS, Avelí 45
 RASO, Simó 184
Ratolins de casa rica [Beltran] 473
 RECAMIER, Madame 540
 REDONDO, Aurora 69
Regeneracionisme i Modernisme 43
 REINHARDT, Max 347
 RENARD, Jules 27, 223, 458
 RENART I ARÚS, Francesc 164, 166, 418, 433, 466
 REVENTÓS, Manuel 45, 116
Revista de Catalunya 48, 57, 81, 120, 123, 124, 127, 142, 147, 181, 188, 289
Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca 87
Revue des Langues Vivantes 69
 RIBA, Carles 82, 208
 RIBERA LLOPIS, Joan M. 52, 68
 RICCI, Evelyne 19
 RICE, Elmer L. 86, 87, 90, 208, 338, 343, 363, 385
Richard III [Shakespeare] 212
 RICHMAN, Artur 364
 RIUS VIDAL, A. de 47
Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República 100
 ROBESON, Paul 386
 ROBRENYO, Josep 127, 164, 166, 418, 433, 466, 485, 547
 ROCA CUPULL, J. 77
 ROCA I ROCA, Josep 42, 44, 74, 107, 109, 114, 249, 250, 301
 RODRIGO, Antonina 68, 100

- ROIG, Francesc 103
 ROJAS ZORRILLA, Francisco de 141
 ROJAS, Miquel 25, 26
 ROLDÁN, Carme 250
 ROLLAND, Romain 207
 ROMACIEV [es deu tractar de BORÍS ROMAIXOV] 359
 ROMAINS, Jules 88, 208, 338, 339
Romea, 125 anys 20, 28, 34, 35
Rosmersholm [Ibsen] 77, 308
 ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria 341
 ROSTAND, Edmond 141
 616 ROURE, Alfons 58, 95, 188
 ROURE, Conrad 44, 164, 166, 433
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 140
 ROVIRA I VIRGILI, Antoni 123
 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús 67
 RUFART, Josep M. 41
 RUIZ DE ALARCÓN, Juan 242
RUR [Čapek] 96, 97, 367
 RUSIÑOL, Santiago 22, 25, 26, 46, 49, 50, 55, 67, 68, 70-72, 74, 81, 94,
 105-109, 111-113, 117-122, 124, 129, 133, 138, 139, 141, 146, 147, 161,
 209, 248, 251, 281, 311, 328, 353, 365, 367, 389, 397, 436, 443, 457, 460,
 498, 525
 RUYRA, Joaquim 63, 292, 293
- SABATER, Jordi 52
 SAGARRA, Josep Maria de 33, 48, 79, 85, 88, 89, 91, 121-123, 131, 139-
 143, 146-148, 188, 443, 447-456, 532, 539
 SALA, Enric 141
 SALAÜN, Serge 19, 21, 31, 70, 95
 SALES VIDAL, Francesc de 164, 166
 SALGUES, Marie 19
Salomé 330
 SALSBERG, Carl 363

- SAMPER, Ricardo 470
 SÁNCHEZ COLOMER, María Fernanda 69
 SÁNCHEZ-JUAN, Sebastià 145, 146, 550
Santa Joana [Shaw] 88, 95, 96, 361, 369, 370
Santa Marina [Lázaro] 208
 SANTAMARIA, Núria 41, 144
Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite 70, 139
Santiago Rusiñol i el teatre per dins 46, 74, 120, 139
 SANTPERE, Josep 29, 30, 35, 36, 59, 94, 189, 328, 330, 529
Santpere. L'home i l'artista 36
 SARCEY, Francisque 106
 SARDÀ, Joan 71, 72, 106, 107, 295, 296
 SARDOU, Victorien 93, 327, 405
 SARRAZAC, Jean Pierre 65
 SASSONE, Felip 182
 SATIE, Érick 98, 145
 SCHILLER, Friedrich 136, 514
 SCHNITZLER, Arthur 89
 SCHNMACHER, Fritz 350
 SCHOPENHAUER, Arthur 509, 512
 SCHUBERT, Franz 483
 SCHUMANN, Robert 483
Sebastià Gasch. Crític de les arts de l'espectacle 32
Segones núpcies [Puig i Ferrer] 505
Sei personaggi in cerca d'autore [Pirandello] 88
 SELLARÈS, Joan 33
Senyora àvia vol marit [Pous i Pagès] 63, 289, 290
Serafín el pinturero [Arniches] 206
 SERGINE, Vera 87, 185, 186
Serra d'Or 22, 57, 72, 81, 89, 120
 SERRANO ANGUITA, Francisco 181, 183
 SERRANO, Carlos 31, 95,
 Setmana Catalanista 154
Shakespeare a Catalunya 83

- 618
- Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism* 83
- SHAKESPEARE, William 82, 83, 84, 134-136, 151, 212, 236, 257, 290, 300, 312, 317, 319, 331-333, 374, 395, 412, 433, 458, 463, 506-509, 511-515, 521-523, 532, 535
- SHAW, George Bernard 86, 88, 95, 96, 208, 338, 339, 344, 361, 369, 370, 385, 386, 448, 546, 549
- SHEARER, Norma 386
- SHERIFF, Robert Cedric 463
- Siegfried* [Giraudoux] 358
- Siegfried* [Wagner] 321
- SIGUÁN, Marisa 72, 75
- Silenci* [Gual] 73, 133, 209
- SIMONSON, Lee 350
- Sindicat d'Autors Dramàtics de Catalunya (SADC)* 28, 29, 48-50, 54, 55, 240, 245, 248, 252, 253
- SINDREU, Carles 550
- Singlots Poètics* [Pitarra] 111, 112, 395, 405, 408, 410, 417
- Sirena* [Mestres] 230
- Sis personatges en cerca d'autor* [v. *Sei personaggi in cerca d'autore*] 335, 336
- SITJÀ, Francesc 45, 116
- SÒFOCLES 255, 319, 331, 334, 458, 532, 535
- Sogra i nora* [Pin i Soler] 103, 110, 389, 390, 400, 401
- SOLÀ I GUSSINYER, Pere 20
- SOLÀ I PALERM, Caterina 126, 471
- SOLÀ, Maria 71
- SOLDEVILA, Carles 27, 33, 48, 58, 91, 93, 95, 123, 143-145, 147, 148, 185, 190, 276, 338, 345, 546
- SOLDEVILA, Ferran 532
- SOLER HORTA, Anna 95
- SOLER I ROVIROSA, Francesc 407, 432
- SOLER PERIS, J. 472
- SOLER, Frederic 104, 108, 110-112, 121, 124, 126, 141, 147, 164, 165, 166, 179, 198, 245, 394, 395, 397-399, 405, 407-418, 433, 436, 457, 460, 467, 471, 481, 547

SOMOZA, Rafael L. 69
Sopar d'adéu [Schnitzler] 89
 SPAAK, Paul 458
 STEFANI, Alessandro de 358
 STEIMBERG, Isaac 208
 STERNHEIM, Carl 362
Strange Interlude [O'Neill] 386
 STRAVINSKY, Igor 98, 145
 STRINDBERG, August 304, 345
Su desconsolada esposa [Muñoz Molina] 182
 SUÁREZ CARMONA, Lluïsa 21
 SUÁREZ DE DEZA, Enrique 376
 SUDERMANN, Hermann 327, 437
 SUGRANYES, Manuel 32, 194
 SUÑOL, Ildefons 237
 SURIÑACH SENTIES, Ramon 45
 SUTTON VANE 546
 SYNGE, John M. 86, 141, 341, 363
 SZONDI, Peter 65

TAGORE, Rabindranath 382, 383
 TAINE, Hippolyte 71, 303
 TESIS I MARCA, Rafael 59, 89, 385
Teatràlia 73, 84, 114, 133, 134, 419, 424, 427, 504, 509
Teatre [Pin i Soler] 103
Teatre Apolo 25, 158, 330
Teatre Barcelona 31, 98, 99
Teatre Català de la Comèdia 62, 63, 96, 127, 289, 291, 369, 485
Teatre complet [Puig i Ferrer] 136
Teatre complet [Sagarra] 142
Teatre de la Ciutat 55, 56, 254
Teatre del Poble 60
Teatre Eldorado 20, 24, 55, 66, 69, 194, 245, 249
Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939) 62
Teatre Espanyol 29, 30, 36, 59, 94, 253, 470

- Teatre Gayarre 200
- Teatre Goya 31, 37, 69, 96, 98, 99, 182, 376
- Teatre Goya, 1916-2008* 31
- Teatre Calvo-Vico/Granvia 20, 22, 24, 69, 200
- Teatre Guild de Nova York 347, 350
- Teatre Íntim 23, 27, 35, 47, 48, 53, 67, 73, 74, 78, 82-84, 96, 97, 109, 158, 185, 209, 223, 238, 239, 241, 263, 264, 320, 458
- Teatre Líric 20, 24, 25, 74, 80, 81, 84, 277
- Teatre Massini 200
- Teatre modern* 353, 365, 367
- Teatre Municipal 45-47, 51, 55, 120, 215, 219, 221-227, 230, 234, 236, 240, 243, 244, 254, 261
- Teatre Nacional Català 254, 260
- Teatre Nacional Noruec 43, 213
- Teatre Nacional Popular [de França] 88
- Teatre Nou 26
- Teatre Novetats 19, 20, 22, 24, 25, 28, 32, 33, 35, 62, 69, 84, 88, 91, 96, 180, 182, 186, 188, 189, 191, 197, 199, 201, 203, 206, 273, 369, 372, 373, 458, 509
- Teatre Oficial de Catalunya 56, 223
- Teatre Olimpo 22
- Teatre Poliorama 31, 62, 67, 69, 99, 100
- Teatre Prado Suburense 35, 97, 311
- Teatre Principal 20, 22, 24, 27, 28, 32, 41, 42, 44, 46, 48, 53, 54, 69, 100, 161, 162, 194, 196, 200, 201, 206, 241, 243, 261, 466
- Teatre Ristori 200
- Teatre Romea 20, 23, 24, 27-29, 32, 33-35, 44, 47, 49, 69, 83, 88-91, 94, 96, 98, 99, 101, 112, 151-155, 158, 159-161, 164, 174, 175, 178, 180, 188, 189, 191, 198-201, 203, 206, 215, 218, 219, 223, 230, 240, 241, 243, 245, 273, 335, 338, 372, 373, 385, 404, 411, 430, 460, 467, 505, 539
- Teatre simbolista* [Rusiñol] 70
- Teatre Studium 35, 95, 96
- Teatre Talia 188, 472
- Teatre Tívoli 20, 69, 81, 206, 207, 405

- Teatre Wagner 211
Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939 62
 Teatro Español de Madrid 44, 83, 273, 274
 Teatro Libre de París 297
Teatro y traducción 90
Teia del pinxo [Mossèn Castells] 408
 TEIXIDOR, Joan 67, 99, 100, 381
Teoria i crítica del teatre 240
Teresa de Jesús [Marquina] 98
Terra baixa [Guimerà] 114, 220, 241, 251, 443, 445, 481
 TERRADES, Abdón 467
 THACKERAY, William 349
The Emperor Jones [O'Neill] 386
The Land of Heart's Desire [Yeats] 141
 The Yiddish Art Theatre 364
 Théâtre d'Art 295
Théâtre Populaire 89
 THUILLIER, Emilio 69
 TINTORER, Emili 23, 25, 44, 66, 75, 78, 114, 154, 155, 251
Toca ferro! [Pirandello] 88
 TOLLER, Ernst 86, 208, 361
 TOLOSÀ SURROCA, M. 123
 TOLSTOI, Lev 76, 88, 302, 305, 306, 337, 522
 TOMÀS, Joan 32, 36, 59, 194
 TOR, Ramon 250
Torre Torretes [Burgas] 251
 TORRENDELL, Joan 45, 76, 77, 110, 132, 219, 403
 TORRENTS, Ricard 93
 TORRES, Eduard 250
Tot ha anat bé, és un noi [Franqueza] 219
Tots els asos tenen sort [Hennequin] 94
 TOUS, Jordi 34
Transformación industrial y literatura en España (1895-1905) 491
Tristany i Isolda [Wagner] 80, 324

- Trópico* [Magdaleno] 208
Tu mujer es cosa mía [F. Prada i I. Iquino] 206
 TUBAU, María 69
 TURGUÉNEV, Ivan S. 86, 344
Twelfth-night [Shakespeare] 463
 TXEKHOV, Anton 97, 335, 337, 358
- UBACH I VINYETA, Francesc 245
 UCELLO, Paolo 342
Un amo [Vinyes] 480
Un cap de trons [Sardou] 93
 622 *Un día de octubre* [Kayser] 96
Un enemic del poble [Ibsen] 75, 77, 79, 208, 301
Un enemigo del pueblo [v. *Un enemic del poble*] 22, 75, 77, 301, 307, 309
Un fill d'Amèrica [Veber i Gerbidon] 94
Un mes al camp [Turguénev] 344
Un milionari del Putxet [Màntua] 206, 346
Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia 24
Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930) 144
Una dona en comandita [Poal i Aregall] 94
Una historia del cuplé 95
Una noche en Venecia [Marquina] 183
Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català 41
 UNAMUNO, Miguel de 402
 UNRUH, Fritz von 363
 URQUIJO, Rafael de 24, 28, 29
- VALLDEPERES, Manuel 62, 63, 285
Valle-Inclán: el teatro y la oratoria. Cuatro estrenos barceloneses y una conferencia 69
 VALLE-INCLÁN, Ramón del 69, 100, 141

- VALLÈS, Emili 518
 VALLESCÀ, Antoni 36, 94
Vámonos [germans Álvarez Quintero] 183
 VARGAS, Luis de 376
 VAZQUEZ, Anna 56, 60
 VEBER, Pierre 94
 VEILLER, Bayard 87, 90
 VELÁZQUEZ, Diego 545
 VERDAGUER, Jacint 81, 316, 395, 426, 443, 444
 VERDAGUER, Mario 21
 VERDIER, Antònia 250
 VERGA, Giovanni 197
 VERGANI, Vera 88
 VERNEUIL, Louis 94, 368
Via Crucis [Iglésias] 481, 491
 VIA, Lluís 114
 VICO, Antonio 69, 413
 VIDAL I VALENCIANO, Eduard 42, 164, 166, 433
 VIDAL, Cosme 47
 VIDAL, Plàcid 78
Vient de paraître [Bourdet] 186
 Vieux Colombier 91, 338
 VIGNY, Alfred de 522
 VILA, Maria 35, 60, 89, 96, 189
 VILANOVA, Emili 25, 126, 141, 164, 292, 429, 433, 471
 VILAREGUT, Salvador 27, 28, 88
 VILCHES DE FRUTOS, María Francisca 31, 100
 VILDRAC, Charles 87, 90, 91, 338, 339
 VINARDELL, Santiago 114
 VINCI, Leonardo da 354
Vint anys després [Bonavia Flores] 251
 VINYES, Ramon 33, 36, 45, 85, 86, 96, 113, 114, 116, 124, 126, 134, 136,
 137, 144, 146, 188, 207, 353, 376, 385, 419, 425, 476, 509, 518, 539
 VIURA, Xavier 45, 116, 419, 424

VIVES PASTOR, R. 45
 VIVES, Amadeu 82
Voces de gesta [Valle-Inclán] 69

WAGNER, Richard 80, 81, 142, 236, 241, 320-323, 325, 519, 532, 536

WEDEKIND, Frank 86, 363

WELK, Ehm 362

WILDE, Oscar 144

Wilhelm Meister [Goethe] 463

WILLE, Bruno 306

WILLEM, Linda M. 66

624 WORK [Ramon Vinyes] 36, 376

WRAY McDONOUGH, Gary 20

WYSPIANSKY, Stanislas 363

XARAU [v. Santiago Rusiñol]

XÈNIUS [v. Eugeni d'Ors]

XIRGU, Margarida 69, 96, 98-100, 201, 273, 369, 376, 381

YEATS, William Butler 86, 141, 343, 359, 363

Yo quiero ser cómico [Larra] 463

YXART, Josep 66, 71, 72, 75, 104, 106, 107, 295, 296, 301, 413

ZAMORA I NAVARRO, Manel 34

ZANGWILL, Israel 364

ZILAHY, Lajos 93

ZIMMERMANN, Marie-Claire 97

ZOLA, Émile 303

ZÚÑIGA, Ángel 21, 95

Els professors Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert són els autors de l'estudi introductori i els editors del segon volum del projecte EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA. ANTOLOGIA DE TEXTOS DE TEORIA I CRÍTICA DRAMÀTIQUES. Un projecte que té com a objectiu la selecció, l'estudi i l'edició dels principals textos teòrics i crítics relacionats amb el teatre a Catalunya als segles XIX i XX i que s'emmarca en la construcció de la història de la literatura dramàtica i el món de l'espectacle del segle XIX ençà.

El primer volum (2003), a cura de Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, estava dedicat íntegrament al segle XIX i ja és un referent bibliogràfic imprescindible per conèixer i comprendre la realitat del teatre vuitcentista.



El segon volum d'EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA ordena els textos antologats segons els punts de vista de la societat, la institucionalització, la recepció, la tradició i els models dramàtics, en correspondència amb els capítols de l'estudi introductor. La lectura diacrònica dels textos ofereix una idea força aproximada de la realitat teatral i assenyalava les dificultats de desplegament de la nostra cultura en una de les etapes polítiques i socials més convulses del nostre país i de la resta d'Europa: per què el teatre català no va saber consolidar un teatre de bulevard genuí?, per què no va ser possible la creació d'un teatre públic?

Quan el sistema teatral català maldava per desenvolupar una política pròpia, autònoma i en català, en un marc complex de renovació de l'espectacle arreu del món, va ser estroncada sense contemplacions per la dictadura franquista.



9 788498 034424