



HAL
open science

De l'espardenya a la botina i el calçat polit. Notes sobre la comèdia a Mirador (1929-1936)

Martí March Massós

► To cite this version:

Martí March Massós. De l'espardenya a la botina i el calçat polit. Notes sobre la comèdia a Mirador (1929-1936). Catalonia, 2012, 11, pp.135-149. hal-03635803

HAL Id: hal-03635803

<https://hal.science/hal-03635803>

Submitted on 8 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'espardenya a la botina i el calçat polit. Notes sobre la comèdia a *Mirador* (1929-1936)

Martí MARCH MASSÓS

Universitat Autònoma de Barcelona

marti.march@uab.cat

Résumé : L'article analyse quelques propos apparus dans l'hebdomadaire *Mirador* pour le développement de la comédie et les sous-genres (la saynète, le théâtre de boulevard, la comédie bourgeoise, la farce et le théâtre humoristique en général), ainsi que la création d'un théâtre populaire et commercial à Barcelone, afin de moderniser la culture catalane et de créer les bases d'un théâtre national diversifié.

Mots-clés : *Mirador*, presse catalane, théâtre catalan, saynète, théâtre de boulevard, comédie bourgeoise, farce, humour.

Introducció

No pretenem fer un estudi exhaustiu de la comèdia a *Mirador*, sinó apuntar tot just alguns aspectes que puguin servir per un estudi més ampli de la literatura dramàtica a finals de la dictadura primoriverista i durant la República. El teatre humorístic rebrà un impuls notori des de *Mirador*, on és entès com una peça imprescindible del procés de diversificació de l'escena, segons un determinat patró de la «modernitat» teatral europea i amb l'esperança posada en l'atracció d'un públic prou majoritari que permeti assentar-ne la presència als escenaris i la professionalització d'actors i d'autors. Ens centrarem sobretot en dos debats, el primer al voltant del domini d'un tipus determinat de sàinet (o teatre «d'espardenya»), i el segon sobre la demanda d'un anomenat teatre «mitjà», que s'emmiralla sobretot en el teatre de boulevard i la comèdia burgesa (que al·ludim amb els termes de «botina» i «calçat polit»)¹, i que trobarem exemplificat en Francesc Preses i Josep Maria Planes. Finalment, esmentarem breument alguns intents de renovació de la comèdia, de la mà d'Àngel Ferran, Martí de Riquer i Nicolau M. Rubió i Tudurí².

El treball s'inscriu dins del projecte de recerca del Ministerio de Educación y Ciencia «Escritors catalans de la República (1931-1939)» (FFI2011-25051).

Agraïm a la professora Mònica Güell i al Centre d'etudes catalanes l'acollida i l'ajuda oferta per tal de realitzar-hi una estada de recerca, i als professors Núria Santamaria i Francesc Foguet tots els comentaris aportats a aquest treball; els errors, però, evidentment, són responsabilitat nostra.

¹ Extraïem els termes de «botina» i «calçat polit» de Carles Soldevila (SOLDEVILA, Carles. «El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors». *La Nova Revista*, núm. 5 (maig de 1927), p. 46-50), que al mateix temps els prenien d'Eugeni d'Ors. Vegeu-ho explicat a: SANTAMARIA, Núria. «El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa». *Llengua & Literatura*, núm. 6 (1994-1995), p. 53-69.

² Per una visió general del teatre durant aquest període: GALLÉN, Enric. «Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres». En: GABRIEL, Pere (dir.). *Història de la cultura catalana. República, autogovern i guerra (1931-1939)*. Barcelona: Edicions 62, 1998, p. 149-164; i *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*. Introducció i edició de Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 2011. Pel que fa a la recepció de la literatura europea a *Mirador*, destaquem: FOGUET, Francesc. «*Mirador* teatral: una modernitat europea (1929-1936)». En: PANYELLA, Ramon (ed.). *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida:

L'atenció de *Mirador* al teatre s'ha d'inserir dins un projecte global del setmanari, un més des del Modernisme ençà, de regeneració de la cultura i la societat, ara dins l'òrbita d'Acció Catalana, en un marc catalanista, liberal i moderat, però on trobarem un grup molt complex i personalitats amb interessos ideològics i literaris diferents, si bé un dels aspectes compartits és la voluntat, justament, de crear i respondre a les necessitats d'una institució cultural catalana el més diversificada possible, dins del desenvolupament d'un encara incipient mercat de masses en català³. Cal inserir-ho també dins una revisió del Noucentisme i del Modernisme (assimilats sovint, barrejadament o no, a la genialitat, la pedanteria i el transcendentalisme), i del XIX en general (amb l'Exposició Internacional de 1929, que fa evocar l'anterior Exposició del 1888, o del centenari de la Renaixença el 1933). És per això que en resposta a la presència marginal del teatre durant l'etapa noucentista, ara serà considerat com «la branca més feble de la nostra literatura, la branca malaltissa, que fa, però, una ombreta de la qual no sabem prescindir»⁴. El teatre se situarà també al bell mig de les tensions entre l'autonomia de l'art i la societat de consum, per això trobarem propostes que aspiren a l'escena comercial, i altres que es confinen a l'escena amateur, on era possible una major experimentació artística.

Mirador també volia ser mostra d'un cert «esperit modern, entre seriós i divertit», en mots d'Amadeu Hurtado, el seu fundador⁵. Això significava, d'acord amb els nous aires periodístics europeus (sobretot francesos), afegir a un innegable rigor intel·lectual una presentació més amena. Per això reivindicaven simbòlicament el cafè com a espai de formació, oposat a universitats i biblioteques, perquè teòricament estava més connectat al carrer, a la «vida» i al llenguatge comú⁶. Es volia eixamplar d'aquesta manera l'abast de la cultura, perquè, com advertien, fins que «la nostra alta cultura no operi damunt la cultura mitjana i aquesta damunt l'educació primària, sempre estarem exposats, malgrat tots els humanistes, a fer els gegants de la manera més inhumana»⁷. La progressiva dignificació del periodisme el convertia en una via de professionalització de l'escriptor, i l'ofici tenia conseqüències damunt la concepció de la cultura, la literatura, i la llengua literària: Just Cabot (segon director de *Mirador* després de Manuel Brunet), en parlar de Josep Carner i Josep Pla, encara que els admirés tots dos, optava pel model lingüístic del darrer: «creiem que la tasca més útil per al català, encara, és la de preconitzar l'estil directe, planer i en to menor»⁸. En resum, es volia assolir un estil apte per a una premsa i literatura de consum majoritari, cosa que també afectava el teatre⁹.

PUNCTUM & GELCC, 2010, p. 155-170. No entrarem en qüestions terminològiques al voltant de la comèdia i el sainet, que sobrepassarien la intenció d'aquest treball, tot i que som conscients de la seva necessitat.

³ Sobre *Mirador*, vegeu: HUERTAS, Josep M.; GELI, Carles. «*Mirador*», *la Catalunya impossible*. Barcelona: Proa, 2000; i SINGLA, Carles. «*Mirador*» (1929-1937). *Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006. Deixem de banda la «Segona època» del setmanari, que s'obre el 9 d'octubre del 1936, incautat pel PSUC, i la seva continuació, amb el nom de *Meridià*, a partir del 14 de gener del 1938, que podeu veure estudiat a: FOGUET, Francesc. *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. A propòsit de «*Mirador*» i «*Meridià*». Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

⁴ [Sense signar]. «Un premi de *Mirador*» (28-II-1929), p. 1. Ens estalviarem a partir d'ara la referència a *Mirador*. Només en els articles que no siguin publicats a *Mirador* especificarem la font de referència.

⁵ HURTADO, Amadeu. *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps (1894-1936)*. Barcelona: Edicions 62, 2011, p. 514.

⁶ C. [Just Cabot]. «Eficàcia de perdre el temps» (6-VI-1929), p. 1.

⁷ MARLET, Joan. «La nostra pedanteria» (21-III-1929), p. 1.

⁸ CABOT, Just. «L'estil» (30-V-1929), p. 4.

⁹ A més, periodisme i teatre oferien similituds (l'estil lleuger, l'atenció a la vida moderna, la recerca del públic, la voluntat d'entretenir i alhora de ser crític, etc.). Ho explicava Domènec Guansé: «En qualsevol dels nostres diaris, trobem cronistes més àgils que els nostres comediògrafs a presentar aspectes de la vida actual, sota formes satíriques o simplement amenes. Això fa que quan es parla de la crisi d'autors, pensem de vegades, com en una reserva, en els periodistes. Oh, no feu ganyotes! Hi ha molts repòrters, hi ha

A guisa d'introducció als temes esmentats a l'inici, el debat sobre la renovació del sainet i la demanda d'un teatre «mitjà» de vocació comercial, comentem breument dos textos de Carles Capdevila, una de les personalitats clau per entendre la visió del teatre de *Mirador*. Capdevila situarà ben aviat, a través del seu negatiu, aquest teatre «mitjà» que desitja impulsar, i ho farà a través del drama d'idees *Qui no és amb mi...* de Ramon Vinyes, i el sainet *La Mary Pickford del carrer de l'Hospital* de Gaston A. Màntua.

Segons Capdevila, l'èxit de l'obra de Vinyes demostrava que hi havia un públic apte per un teatre més ambiciós («Ramon Vinyes estava convençut que havia escrit una obra "literària" sense cap concessió deliberada, una obra provocativa o difícil. La realitat ha demostrat el contrari»¹⁰), però advertia també que el públic se sentia atret sobretot per l'acció bàsica de l'obra, el drama passional, i que el conflicte entre l'ideal i la realitat, el nucli del drama vinyesià, l'en separava. Era aquest darrer aspecte el que criticaven des de *Mirador*, quan parlaven de Vinyes com el representant d'un teatre «transcendental» que lligava amb la tradició modernista del teatre d'idees¹¹. Capdevila ho aprofitava per defensar el teatre comercial, que era la base del negoci a les principals escenes europees, i per demanar que les obres més ambicioses no refusessin aquest circuit: que es procurés escriure per a una escena professional de qualitat, però apta per a un públic majoritari, cosa que era el que es volia oferir al teatre Novetats, la seu llavors de l'empresari Josep Canals, que fixaria ben aviat a Capdevila com a director¹².

Gastón A. Màntua, en canvi, al pol oposat, només volia fer riure o plorar, demostrava una «ambició literària gairebé nul·la» i greus mancances lingüístiques¹³. Però Capdevila advertia que per assolir una institució teatral sòlida calia respondre a totes les necessitats del públic, i el de Màntua no es podia menysprear. Màntua representava «la fórmula corrent del nostre teatre, profundament burgès en tots els moments de la seva història, salvant les escasses excepcions que han confirmat la regla». A més, d'algunes èpoques només se'n havia salvat «allò que els seus coetanis devien qualificar d'inferior, com els sainets». La pluja de sainets que denunciaven a *Mirador* aquells dies («Hom, en llevar-se, pot ésser una persona perfectament normal i, en tornar a casa per sopar, sentir-se un doloret al costat i, ai, què tinc! Ai, què tinc!, parir un sainet»¹⁴), venia de l'estrena al Romea de *La Mary Pickford...*, precedida l'any anterior per *Un milionari del Putxet* del mateix Màntua, al Novetats. Fins llavors, el focus d'aquest teatre es localitzava sobretot

molts periodistes anònims en les taules de redacció que escriuen amb molta més gràcia que alguns autors que estrenen dues i tres comèdies en una temporada». GUANSÉ, Domènec. «Periodisme i teatre», *La Nau* (29-V-1929), p. 1. De fet, força dramaturgs treballaran alhora en els dos camps.

¹⁰ CAPDEVILA, Carles. «El teatre. *Qui no és amb mi...*, drama en tres actes de Ramon Vinyes» (1-I-1929), p. 6. Una nota a l'edició de l'obra remarcava que el públic no només volia «obres sentimentals carrinclones o comèdies banals empebrades d'acudits», i que no eren «negligibles totes les coses que porten la marca d'un refinament i d'una gosadia intel·lectual». VINYES, Ramon. *Qui no és amb mi...* Barcelona: Joaquim Horta, 1929, p. [9]. Sobre l'escriptor berguedà, vegeu: LLADÓ, Jordi. *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, 2002.

¹¹ Justament aquells dies Ramon Vinyes havia entaulat una polèmica amb Carles Soldevila al voltant de la defensa, respectivament, del drama i de la comèdia (i d'un determinat tipus d'«humor»).

¹² Vinyes serà molt crític amb aquest teatre «mitjà» de vocació comercial, que en la conferència «Teatre Modern» assimila a una recepta burgesa basada en la frivolitat i l'esperit «prim i faceciós». Vinyes es lamentava que s'hagués fet una «gran croada contra el Teatre transcendental», mentre defensava que el teatre còmic era intel·ligent perquè «fa pensar, no perquè fa riure»; s'oposava a la barreja en el teatre «mitjà» entre l'obrer i el burgès, «un tòpic que s'afona com un castell d'arena», perquè «el teatre de gran broma» és una «arma burgesa» o tot just un negoci. VINYES, Ramon. «Teatre Modern». Barcelona: Edició de l'Associació Obrera de Teatre, 1929.

¹³ CAPDEVILA, Carles. «Teatre Romea. El teatre. *La Mary Pickford del carrer de l'Hospital*, comèdia de G.A. Màntua» (14-II-1929), p. 5.

¹⁴ [Sense signar], «Saineterisme» (7-II-1929), p. 5.

al Paral·lel, al teatre Espanyol, «la catedral del vodevil»¹⁵, amb la companyia de Josep Santpere. Però el fet és que Màntua havia tingut èxit als teatres del centre de la ciutat, reservats en principi per a propostes de més qualitat. I encara era més difícil d'ignorar que Alfons Roure, un altre dels autors més representatius d'aquest tipus de teatre, havia guanyat el premi, de votació popular, a la millor comèdia impulsat per *Mirador* el 1929, amb el sainet *La florista de la Rambla*, per davant de Sagarra i del mateix Vinyes.

La renovació del sainet

A causa de la seva popularitat i difusió, aquest serà un dels primers centres d'atenció de la crítica de *Mirador*, sobretot a través de Jaume Passarell, que reivindicarà no només una millora del sainet sinó també del vodevil i de la revista. Perquè Màntua i Roure, i la companyia de Santpere a l'Espanyol, formen part d'un conjunt més ampli, que inclou el vodevil, l'*astracanada* castellana dels Muñoz Seca, Pérez Fernández i companyia, el *género chico*, el teatre realista de districte cinquè, etc. Passarell, que era conscient de la gran dificultat de millorar aquest teatre, almenys creia que el sainet es podia salvar (de fet seguia sent conreat per altres autors, com Avel·lí Artís, Pous i Pagès o Pompeu Crehuet, que li donaven una major qualitat literària, però no sempre satisfien les expectatives), perquè possibilitava fer un estudi de l'home i l'encarava amb les seves febleses: «D'aquest contrast neix el grotesc, el ridícul, que és un dels elements més importants del teatre. Molière ho sabia. Ho sabien els italians i fins els grecs»¹⁶.

Però el sainet estava molt lligat a la literatura popular del Vuit-cents, era víctima de prejudicis culturalistes i d'uns autors que l'havien convertit en una fórmula anacrònica i prefabricada. No era gens fàcil transformar-lo en un gènere apte per una «modernitat» que transitava per camins que s'allunyaven de la literatura costumista, per exemple cap al drama psicològic. Per això se l'associava a una tradició culta, amb Molière sempre al fons, cosa que li donava un prestigi i permetia vincular-lo, a través de la funció crítica i de la possibilitat de produir el grotesc que se li reconeixia, amb el teatre europeu més actual, de caire humorístic o satíric. L'operació de renovació del sainet, però, resultarà força infructuosa, tot i que el gènere sobreviurà tossudament i reapareixerà en plena guerra¹⁷. Al cap i a la fi, si no era possible introduir un teatre més actual, calia millorar l'existent i aprofitar-ho per donar-li una funció de crítica social, civilitzadora, que era un dels objectius de *Mirador* (i de la secció «Mirador indiscret»¹⁸, que es troba a la base d'*El Be Negre*, un altre dels eixos periodístics, amb *La Publicitat*, d'Acció Catalana).

A més, formava part d'una tradició pròpia, i era una peça gens menyspreable per a la construcció del teatre nacional (Avel·lí Artís demanarà la creació d'una companyia dedicada exclusivament al sainet, al costat d'altres dedicades al drama i a la comèdia¹⁹). Ara bé, calia una depuració d'aquesta tradició, per això es considerava que Frederic Soler «Pitarra» era el pare de la literatura «xarona», que encara dominava en molts

¹⁵ PASSARELL, Jaume. «El teatre català. Resum de la temporada» (21-V-1931), p. 5.

¹⁶ PASSARELL, Jaume. «A propòsit del sainet» (30-IV-1931), p. 5. La referència a Molière serà recurrent quan es vol oferir un model culte però lleuger pel teatre popular. De fet, fou un dels autors escollits per Carner (juntament amb Tristan Bernard o Carlo Goldoni, entre d'altres) a l'hora de contraposar un model literari, lingüístic i humorístic, a la tradició pitarresca. Respecte a Molière, vegeu: FONTCUBERTA, Judit. «Molière a Catalunya». Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

¹⁷ Amb motiu especialment de la reestrena de *Seny i amor* d'Avel·lí Artís i *Senyora àvia vol marit* de Pous i Pagès (al costat d'estrenes com *El casament de la Xela* de Xavier Benguerel, *Poema de Nadal* de Lluís Capdevila i *En Garet a l'enramada* de Joaquim Ruyra), Guansé destacava que «la vena popular segueix essent la més viva i la més fecunda de la literatura catalana: la que flueix amb menys d'esforç». GUANSÉ, Domènec. «La temporada del Teatre Català de la Comèdia». *Revista de Catalunya*, núm. 87 (15-VI-1938), p. 263-266.

¹⁸ A causa de l'èxit d'aquesta secció se n'impulsarà una pel teatre, «Mirador teatral», de vida efímera.

¹⁹ ARTÍS, Avel·lí. «I si provéssim de no divagar més? La subvenció de la Generalitat» (8-II-1934), p. 7.

sectors, se'l respectava com a iniciador del teatre català, però se'l substituïa pel model d'Emili Vilanova, que aportava una llengua col·loquial però literàriament elaborada, un tractament idealista que s'oposava al teatre realista de baixos instints, un humor benèvol sense procacitats, i podia agradar als sectors cultes i populars. Per Passarell, si Vilanova es presentés dignament, «els gustadors del nostre teatre no deixarien de paladejar-lo», i «el poble faria igualment»²⁰. Vilanova era, en resum, el representant del popularisme d'arrel culte²¹, un fil mantingut viu per alguns dels autors més valorats a *Mirador*²².

Així doncs, s'establia un cert paral·lelisme amb la situació a finals del XIX:

Si no fossin unes poquíssimes obres, podríem afirmar que la marxa del nostre teatre porta un retard de més de vint-i-cinc anys. Malgrat tots els avenços que haurem pogut observar en l'idioma que usen els personatges d'algunes obres, gràcies als esforços ennoblidors de determinats autors, que han aconseguit desterrar aquell famós argot que es deia «el català que ara es parla», és evident que el gènere teatral és el de menys categoria dintre de la nostra literatura.

I és que si bé l'òrgan d'expressió ha evolucionat al compàs dels temps, l'esperit s'ha mantingut encallat. De fet el teatre català que va néixer per esbargir la tranquil·la mentalitat del nostre menestral del segle passat, amb raríssimes escapades, continua avui cultivant la mateixa parròquia. No hem sortit d'aquesta modalitat. Aquell famós públic del teatre del carrer de l'Hospital, amb la creixença de Barcelona, s'ha vist augmentat amb la burgesia que viu a l'Eixample. Pitarrà, si no fos per l'idioma dels seus personatges, podria ésser un autor gairebé actual²³.

Dels intents posteriors de renovació (Guimerà, Iglésias, Rusiñol, Gual, Crehuet, Pous i Pagès, les traduccions de clàssics antics i moderns, etc.) al cap de trenta anys no en quedava res, el projecte modernitzador del teatre català s'havia tallat en sec, el públic havia fet una selecció a la inversa per tornar a «aquella barrila tan catalanesca de l'antic Romea»: «Volia pitarrisme, i pitarrisme li ha estat donat. En sortirem ara fa trenta anys, però hem hagut de tornar-hi»²⁴. Alguns en culpaven la marginació dels gèneres populars i de consum pel Noucentisme, que també havia combatut aquest teatre pitarrès, però si «les tares del noucentisme» havien estat superades, ara calia fer el mateix respecte a les «reminiscències vuitcentistes» que hi pervivien²⁵. Almenys unànimement es reconeixia un progrés en la llengua, si bé encara alguns identificaven el llenguatge popular amb un vocabulari groller, cosa que afectava també les traduccions²⁶.

A més, l'interès per resoldre el «fil trencat després dels sainets d'Emili Vilanova»²⁷ tenia també una clara voluntat de catalanització dels escenaris, no només en oposició al teatre de més baixa qualitat, sinó al domini del teatre espanyol, perquè com advertia Andreu A. Artís, «seria un error preocupar-nos només de les empreses de l'alta cultura i abandonar el poble a l'enginy foraster». Això darrer es posaria sobretot de manifest

²⁰ PASSARELL, Jaume. «Emili Vilanova» (16-VII-1931), p. 6.

²¹ Per aportar un sol exemple, Vilanova era considerat per Miquel i Vergés «el primer humorista de bona llei de la nostra renaixença», i en destacava la feina feta per «alliberar-se del xaronisme, únic precedent [...] amb el qual comptava la nostra literatura humorística nacional». MIQUEL I VERGÉS, Josep Maria. «El primer costumista. Emili Vilanova». *La Publicitat* (2-IX-1934), p. 2.

²² Per Rossend Llates, l'esperit de Vilanova encara bategava «en les pàgines d'un Maragall, d'un Carner, en l'ànima de les més delicades poesies del Sagarra de les *Cançons d'Abril i de Novembre*, i, sense voler, en les més subtils i retallades proses de Carles Soldevila». R. LL. [LLATES, Rossend], «Emili Vilanova, *Pobrets i alegrets* ("Antologia")» (31-X-1929), p. 4.

²³ A. [Andreu A. Artís?]. «Els dijous blancs. La veu d'un públic» (5-IX-1929), p. 1.

²⁴ CORTÈS, Joan. «Trenta anys de teatre català. De Pitarrà al pitarrisme» (14-I-1932), p. 5.

²⁵ A. [Andreu A. Artís?]. «Els dijous blancs. Sis teatres i una crisi» (26-IX-1929), p. 1.

²⁶ GUANSÉ, Domènec. «El llenguatge a l'escena» (5-VI-1930), p. 5; «Traduccions» (27-XI-1930), p. 5.

²⁷ ARTÍS, Andreu A. «L'escena castissa» (16-VI-1932), p. 5.

l'estiu de 1932, quan es viuria un moment àlgid d'invasió de les companyies de revista madrilenyes i andaluses, que atreïen la simpatia del públic i imposaven un tipisme i un popularisme aliens²⁸. Un any després es confirmava que aquestes companyies s'havien instal·lat a Barcelona durant tota la temporada, per no moure-se'n més.

El teatre «mitjà», models i contrapropostes

Al cap i a la fi els intents de renovació d'aquest teatre més popular (dins del qual es destacava el sàinet), menaven sempre a un cul-de-sac: per una banda s'era conscient que atreïa el públic (un públic que es volia guiar cap a una altra modalitat teatral), però per l'altra la crítica es veia obligada a denunciar-ne el baix to. L'alternativa principal a *Mirador* per substituir-lo era el teatre «mitjà», de vocació comercial, que responia a la normalitat teatral europea (de la qual Carles Soldevila, per exemple, n'era un model, com a autor però també com a traductor) i que s'emmirallava preferentment en el teatre de bulevard i la comèdia burgesa d'origen francès, tot i que sovint no anava més enllà de la comèdia de costums o del vodevil aparentment modernitzat. Era un teatre de tradició consolidada, que buscava plaure i satisfer les expectatives del públic, i que per això es basava en uns temes i personatges coneguts i una línia argumental que permetia poques variacions, que es concretava en una estructura tancada, el millor exemple de la qual era la *pièce bien faite*²⁹.

Una de les fórmules l'aportava Capdevila, en l'article ja citat sobre Màntua, que la proposava com una alternativa al sàinet d'aquest i al teatre d'idees de Vinyes: era un teatre «audaç en la composició, fèrtil d'humor, d'inspiració perfectament actual». S'hi podia encabir tot el teatre que fos concebut com un producte de consum per a un públic majoritari, escrit amb un estil senzill, amb un argument que entretingués i que es vestís amb les robes, sovint superficials, de la modernitat, que defugís la transcendència i la conflictivitat moral i ideològica, en un context de crisi econòmica i política en què hi havia demanda d'espectacles d'evasió, i on l'humor es venia molt bé. Però la concreció d'aquesta fórmula tan àmplia podia ser ben diferent en cada cas (no sempre era un teatre condescendent, sinó que sovint es buscava a través seu un objectiu de crítica i reflexió).

El moment àlgid del debat sobre aquest teatre mitjà arribarà amb motiu de les subvencions de la Generalitat, un tema que s'arrossegava des del 1931, però que a partir del gener de 1934 es reprendria amb algunes esperances de compliment gràcies a la creació del Comitè del Teatre³⁰. Josep Maria Planes, del qual aviat parlarem, era un dels principals defensors d'aquest tipus de teatre: «El dia que tinguem un teatre que satisfaci plenament els gustos de l'espectador mitjà, podrem començar a pensar a fer un teatre d'art, un teatre d'experiments, un teatre revolucionari»³¹. Per a Planes, teatre mitjà volia dir «de bulevard», que considerava «la pedra angular de l'edifici del teatre nacional». Un cop introduït aquest teatre mitjà es podria pensar en el teatre d'avantguarda (perquè a més es corria el risc de perdre el poc públic que es tenia), com advertia Planes:

Quan tinguem a Catalunya, guardant totes les distàncies, l'equivalència del que són, per exemple, a França, un Bourdet, un Achard, un Pagnol, un Jeanson, un Deval, un

²⁸ GASCH, Sebastià. «Les revistes madrilenyes» (21-VII-1932), p. 5.

²⁹ Vegeu una definició del teatre de bulevard a: GIBERT, Miquel Maria. «Joan Oliver i el teatre de bulevard». *Els Marges*, núm. 72 (Hivern 2004), p. 77-91.

³⁰ Respecte a la política teatral durant la República, vegeu: COCA, Jordi, GALLÉN, Enric, i VÀZQUEZ, Anna. *La Generalitat Republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1982. FOGUET, Francesc. «La política teatral de la Generalitat republicana (1931-1936): realitzacions i debats». *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, volum XXIII (2009), p. 171-190.

³¹ PLANES, Josep Maria. «Teatre català subvencionat» (21-VI-1934), p. 5.

Guitry, un Bernstein, un Savoir, serà hora de poder exigir també l'equivalència d'un Jean Cocteau, d'un Jean-Jacques Bernard, d'un Lenormand, d'un Crommelynk (sic).

També Joan Cortès apuntava cap a una fórmula semblant en criticar el teatre de Màntua, Roure i Amichatis:

Hi ha, però, un altre gènere de teatre que, generalment, juga, com aquest que diem, amb tots els tòpics i llocs comuns sentimentals i intel·lectuals, que recerca, com ell, també –i com tots–, l'adhesió de la massa del públic corrent i senzill, que defuig les complicacions i encaparraments. És un gènere que, per bé que no tan explícitament popular com l'anterior, per a nosaltres pot ésser-ho considerat més legítimament. Hi són tractats els assumptes amb força més finor, hi és defugida la truculència i la barroeria i encara que, com diem, vol i desitja l'aplaudiment del gran públic, sembla tenir aquest en molt millor concepte que el gènere anterior³².

Però no hi faltarien veus discordants. El primer cas, Sebastià Gasch, que hi oposava un teatre d'èxit de la mà d'autors que no volien saber res d'un públic minoritari i es dedicaven a fer un teatre «eminentment popular»³³. Segons Gasch, al costat del teatre popular només podia existir-ne un per a les seleccions, però la fusió entre ambdós era impossible: «Aquest teatre mitjà és el carreró sense sortida en el qual es debat fa molts anys l'escena. I el que l'ha portada a l'agonia d'ara». Es lamentava, un cop més, que amb un model com Vilanova no s'hagués estat capaç de fer un teatre «dignament popular». Tot el teatre que buscava la satisfacció d'aquest públic mitjà havia fracassat, perquè aquest públic se'n desentenia a favor del cinema. En segon lloc, Joan Cortès, tot i trobar mancances evidents en el teatre escrit de cara al públic de Màntua i companyia, i poc temps després dels atacs directes envers aquests publicats a *Mirador*, considerava que potser al cap i a la fi s'havia estat massa dur amb ells³⁴, perquè l'alternativa encara podia ser pitjor. Finalment, Andreu A. Artís creia que la interferència entre el comerç i l'art havia emmetzinat el debat, perquè el públic només distingia entre teatre divertit o ensopit, i a l'hora de recuperar referents tornava a Guimerà, Iglésias i Rusiñol, models força ignorats (eren sobretot reivindicats per altres sectors poc afins amb *Mirador*, com per exemple *L'Esquella de la Torratxa*), però que havien atret un públic fidel al teatre català. Els joves dramaturgs, en canvi, insistien en el camí d'«avorrir el públic»:

És una lluita que ve descabdellant-se fa molt de temps. Des d'aquell dia en què alguns començaren a fer córrer que anar al teatre a riure, a emocionar-se, a plorar, era propi de pobles primitius, mancats de tota cultura. Segons aquells set-ciències, l'actitud que més esqueia a l'espectador civilitzat –europeu!–, era un posat displicent, lleugerament enutjat, amenitzat tot al més per un esbós de somriure indesxifrabable.

D'acord amb aquest criteri, els europeistes teatrals relegaren a la categoria d'autors africans i bàrbars tots els nostres grans autors que en altres temps acorruaren les multituds al teatre català³⁵.

Però no calia anar tan enllà. El vodevil mateix també s'havia transformat a l'escenari de l'Espanyol, on havien abandonat aquell teatre (sainet, melodrama, comèdia realista, etc.) que els havia donat una clientela fixa. Paradoxalment, s'havia arribat al punt, mig irònicament, d'enyorar aquells temps en què Roure havia guanyat el premi *Mirador* de

³² CORTÈS, Joan. «Del teatre popular i del que no ho és» (22-XII-1934), p. 5.

³³ GASCH, Sebastià. «Sobre el teatre català» (9-VIII-1934), p. 5.

³⁴ CORTÈS, Joan. «Les estrenes. Amichatis i Màntua, *L'assassinat del carrer 42* (Teatre Apolo)» (1-XI-1934), p. 5.

³⁵ ARTÍS, Andreu A. «Intermedi. El dret a avorrir el públic» (14-III-1935), p. 5.

teatre³⁶. El mateix Andreu A. Artís feia una crida al conreu del teatre popular, perquè els autors «analfabets» que s'hi dedicaven «no han estat capaços de mantenir l'interès de la gent i se'ls ha escapat de les mans un sector vastíssim de públic que en altres temps havia proporcionat èxits sorollosos al teatre català». I insistia en la qüestió essencial, de la qual no es podien desempallegar: «L'autor teatral vulgues o no, treballa sempre pensant en les reaccions del públic. Desgraciadament per l'autor que no sigui així! Ja se'n veurà el resultat»³⁷. I el resultat fou que no s'havia aconseguit institucionalitzar el teatre català. L'empresa de Canals al Novetats, un dels pocs suports professionals, havia plegat el 1932. Resistien Sagarra³⁸, i la popularitat de Santpere i la seva companyia. La competència s'havia incrementat, i es detectava una inclinació del públic a favor de les companyies espanyoles, amb el manteniment de la diglòssia a l'escena³⁹. Soldevila intentava veure-hi el cantó positiu: almenys, en comparació amb la generació anterior, s'havia atret l'atenció sobre el teatre⁴⁰. Però el balanç era força magre.

Francesc Preses i Josep Maria Planes

Els cinc autors (Planes, Preses, Ferran, Riquer i Rubió i Tudurí) que comentarem tot seguit tingueren un impacte reduït a l'escena, però al seu voltant es publicaven algunes de les reflexions més lúcides a *Mirador* sobre el model de teatre que es volia introduir. De tots ells, però, Preses i Planes sí que estrenaren en teatres professionals, bàsicament al Novetats (però també al Romea), d'on Capdevila ja era director. Preses ho féu amb *Baliga Balaga and Co.*, l'abril de 1929. Capdevila ho aprofitaria per fer una nova reflexió d'abast general on proposava una simplificació de l'escena (en sintonia amb el refús de l'escenografia realista predominant) i una complicació de «l'expressió dels sentiments», de la interpretació, per superar l'estancament teatral i els «trucs de baixa qualitat» que aplaudia «el públic primari». Però per assolir aquest teatre «caldrà tenir una tradició de teatre intel·ligent». Shakespeare i G. B. Shaw a banda, Capdevila hi incloïa «tot el teatre francès, començant per Molière», i continuant per Jules Renard, Tristan Bernard i Georges Courteline⁴¹. Però quan s'havien intentat introduir aquests autors a Catalunya, havien topat amb el gust del públic.

La qualitat d'intel·ligent no prejudica ni la teatralitat ni l'èxit; és simplement una manera d'entendre el teatre que no s'avé amb la nostra tradició. Ara hem tingut ocasió de fer-ne una altra experiència amb l'obra de Francesc Preses. La comèdia *Baliga Balaga and Co.* ha estat una provatura valerosa per aclimatar un teatre satíric intel·ligent, i la temptativa ha xocat amb el gust general. Històricament el nostre teatre satíric popular és purament verbal; la truculència caricaturesca de la frase,

³⁶ ARTÍS, Andreu A. «La fi d'un teatre. Santpere, el comerciant fracassat» (5-IX-1935), p. 5.

³⁷ ARTÍS, Andreu A. «Pòrtic». En: GUANSÉ, Domènec. *El fill de la Ninon. Drama en tres actes. El Nostre Teatre* (1-VII-1934), p. 2-3. D'altra banda, l'obra esmentada de Guansé era considerada justament un exemple de teatre popular: CORTÈS, Joan. «Les estrenes. Domènec Guansé: *El fill de la Ninon* (Teatre Circ Barcelonès)» (4-X-1934), p. 5.

³⁸ Que s'oposava a aquell teatre *modern* que avorria el públic: «És aquest teatre sagarrenc, per al qual no ens seria gens difícil de trobar antecedents ben il·lustres, un teatre deliciosament intranscendental, que no es proposa gaire cosa més que distreure i emocionar el públic amb netedat i sense baixeses. (Endemés, si el teatre ha d'educar, també, no serà pas dolenta l'educació que hom pugui treure d'aquest). Sagarra n'ha fet un gènere únic en la nostra escena i –val a dir-ho–, avui per avui insuperat». CORTÈS, Joan. «Les estrenes. Josep Maria de Sagarra, *La Rambla de les Floristes* (Poliorama)» (28-III-1935), p. 5

³⁹ Vegeu-ho explicat a: GALLÉN, Enric. «Als catalans ens agrada el nostre teatre?». *El procés. Revista Contracultural a l'abast de ben pocs*, núm. 2 (juliol 2012), p. 12-15 (la revista es pot consultar a la direcció: <http://revistaelproces.wordpress.com>).

⁴⁰ SOLDEVILA, Carles. «Més val tard que mai. Reconciliació amb el teatre» (8-XII-1934), p. 1.

⁴¹ CAPDEVILA, Carles. «Simplificar l'escena, complicar la interpretació» (18-IV-1929), p. 5.

l'abundància expressiva, en són les característiques. Quan per corroborar o emfatitzar algun moment còmic de la nostra vida ordinària, cerquem una referència en el repertori de les imatges literàries que hem assimilat, recordem sempre una frase, que viu no pel pòsit d'humanitat que porta, sinó per les pintoresques perspectives que ens suggereix. En el teatre satíric intel·ligent no és això que es busca ni són aquests els recursos que s'hi usen. En Molière, com en Courteline, la frase en si és modesta, l'horitzó plàstic que descobreix és limitadíssim; el que la fa viva, molsuda, eficaç, són les ressonàncies psicològiques que suscita en nosaltres. Per això en Molière, com en Courteline, una simple afirmació o negació repetida amb insistència pot suggerir-nos una quantitat tan gran de moviments interns diversos, que arriba a adquirir una força còmica igual o superior a la de qualsevol frase grotesca. Això és la característica del teatre intel·ligent: el do d'acumular en una sola exclamació, pronunciada en una situació determinada, una complexitat de moviments, d'impulsos interiors. [...] I en aquest cas, com que la nostra rialla és la síntesi d'una operació crítica, és intel·ligent i el plaer que revela és molt diferent del que denuncia la rialla captada amb una genialitat verbal.

Manuel Brunet arribarà a considerar *Baliga Balaga and Co.* la millor obra de la temporada, i un intent d'«aclimatar un teatre satíric intel·ligent», que topava amb la tradició catalana. Si no havia agradat era perquè es tractava d'«un super-Montero, un super-Roure i un super-Mantua»⁴². Una altra obra de Preses, *Angèlica Grelot «Estrella de Moda»*, estrenada al Romea el maig de 1932, rebria una consideració semblant per part de Cortès: «La virtut principal d'aquesta comèdia és el seu to. Presas (sic) ja va intentar amb el *Baliga Balaga* d'incorporar al nostre teatre còmic alguna cosa que fos més fi i més delicat que la rialla grassa i descordada que provoca la pura grolleria i l'acudit de mal gust»⁴³. Ara bé, Preses distava molt dels referents citats per Capdevila, i el mateix director del Novetats n'era conscient quan deia trobar-hi «més propòsits que realitzacions». Altres crítics hi veien tot just una fórmula comercial superada. Preses s'aproximava a la fórmula de la comèdia d'embolics (al voltant de les confusions de personalitat), amb l'objectiu de fer-ne una peça lleugera, un passatemps de mentalitat burgesa, de continguts aparentment moderns, que pogués atraure un públic ampli, però almenys no se li regatejava la correcció, el domini de les tècniques teatrals i la capacitat de mantenir l'atenció⁴⁴. Se situava en un camp ampli dominat per unes obres lleugeres que generalment seguien el model (més o menys proper) del vodevil, de la comèdia burgesa i de la *pièce bien faite*, del qual també n'eren un exemple *Madame* de Lluís Elias, o *Apta per a senyores* de Josep M. Millàs-Raurell, obres igualment defensades a *Mirador* sota la idea d'un teatre mitjà amb vocació popular.

També Planes, periodista de la casa, rebria el suport de *Mirador*, i del seu amic Josep Maria de Sagarra, que el presentaria com «un expert en psicologia, i, sobretot, en humorisme», un terme molt polivalent a l'etapa d'entreguerres, pel qual sovint s'entén només la marca del temperament propi de cada autor en la seva obra, i que designa en el cas de Planes un punt de vista modern que s'assimila a la ironia, fins i tot a la frivolitat, que defuig la transcendència i el sentimentalisme. Sagarra comparava el teatre de Planes amb el seu periodisme, que descriuria com una «literatura molt del dia, que toca molt de

⁴² BRUNET, Manuel, «Les estrenes. Teatre Novetats. *Baliga Balaga and Co.* Comèdia en quatre actes de Francesc Preses» (4-III[IV]-1929), p. 5.

⁴³ CORTÈS, Joan. «Les estrenes. Francesc Presas (sic), *Angèlica Grelot* (Teatre Romea)» (26-V-1932), p. 5.

⁴⁴ Preses també estrenà *Tommy, l'home de les dues nits*, el desembre de 1929 a l'Espanyol, i al mateix teatre, el gener de 1930, *A mans obertes, ulls clucs*, per la companyia de Josep Santpere, adaptació d'una comèdia burgesa francesa innominada.

peus a terra i que té un arabesc d'elegància i de bon gust raríssims entre nosaltres»⁴⁵. Planes es donà a conèixer amb *L'home que s'havia de morir*, una farsa dirigida per Capdevila al Novetats l'abril de 1930, i el desembre del mateix any estrenaria, també al Novetats, *Qui l'ha vist i qui el veu!*, segons Brunet una «comèdia d'art menor, però l'art menor, l'art industrial, també pot ésser un gran art»⁴⁶.

Aquestes propostes de Planes s'inserien en l'espai d'un teatre d'entreteniment que a través de la farsa volia superar el teatre humorístic habitual a l'escena catalana. Ramon Pei n'assenyalava com a model la farsa moderna de *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck⁴⁷. Ara bé, Crommelynck (literària i moralment molt més atrevit, una farsa que sí que assolía el grotesc, en la línia de la tradició molieresca), com ja havia lamentat Planes, difícilment es podia introduir a Catalunya. Sense anar més lluny, *Qui l'ha vist i qui el veu!* seria sabotejada per la Joventut Jordiana⁴⁸. Només cal pensar en les reaccions crítiques que despertà *El senyoret Lluís* (1926) de Carles Soldevila, una polèmica que seria revifada amb *Fanny* a inicis del 1929. Planes de fet també seguiria el model de la comèdia soldeviliana, especialment de *Civilitzats, tanmateix!*, en dues obres estrenades al Romea: *Un dinar fred*, el març de 1932, i *Amor*, el gener de 1933. Com Soldevila, en resum, Planes també volia oferir un producte comercial de qualitat, que fos entretingut, una comèdia lleugera on es barrejés l'humor i la crítica social, per atreure un públic ampli (potser no tant reduït a un sector determinat de la burgesia, sinó que apuntava a una més àmplia i elàstica classe mitjana) i normalitzar l'escena catalana, amb la introducció del teatre de bulevard i la variant de la comèdia burgesa⁴⁹.

El cas d'Àngel Ferran, i un apunt final sobre Rubió i Tudurí i Riquer

Proper al teatre de farsa de Planes, cal esmentar el cas d'Àngel Ferran, periodista de *La Publicitat* i *El Be Negre*, i per tant en contacte estret amb els qui feien *Mirador*. Això, i les simpaties que despertava el periodista entre els seus companys, explicaria la petita campanya de premsa que es féu al voltant de la representació al Poliorama, en una sola sessió l'octubre de 1934, de *Perquè demà surti el sol*, gràcies al suport de *Mirador* i de la Secció de Teatre de l'Ateneu Polytechnicum. Ens situem ja, per tant, en el terreny d'algunes de les propostes renovadores que es limitaren al sector del teatre amateur. L'obra, una «boutade» segons el propi autor, arrenca de manera convencional amb una temàtica pròpia de comèdia burgesa, i avança a través de la farsa (basada en l'exageració i la desrealització) fins a convertir-se en un drama de ressons existencials sobre els límits de la llibertat, i sobre la responsabilitat humanes.

⁴⁵ SAGARRA, Josep Maria. «Josep Maria Planes, autor teatral» (3-IV-1930), p. 5. Sagarra aprofitaria per defensar-hi el teatre amb arguments semblants als que havia usat en el cas de la novel·la el 1925. Per altra banda, Cabot definiria també el periodisme de Planes com un «amable passatemps [...] amb desimboltura i sense pretensions moralistes», un estil «eminentment periodístic» de filiació francesa que deixava enrere el costumisme i es basava en unes «impressions lleugeres i superficials», com pertocava en els «temps agitats que vivim». CABOT, Just. «Els llibres. Josep Maria Planes. *Les nits de Barcelona*, Il·lustracions d'Oleguer Junyent (Llibreria Catalònia)» (18-VI-1931), p. 6.

⁴⁶ BRUNET, Manuel. «*Qui l'ha vist i qui el veu!* Farsa en tres actes, de Josep Maria Planes (Teatre Novetats)» (11-XII-1930), p. 5.

⁴⁷ PEI, Ramon. «Les estrenes. *L'home que s'havia de morir*, farsa folletinesca en cinc actes, de Josep Maria Planes, al teatre Novetats» (10-IV-1930), p. 5.

⁴⁸ Sobre Josep Maria Planes, vegeu: FINESTRES, Jordi. *Josep Maria Planes (1907-1936). Memòria d'un periodista assassinat*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1998.

⁴⁹ Vegeu l'anàlisi de la comèdia burgesa de Soldevila per part de Núria Santamaria: SANTAMARIA, Núria. «El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa», *art. cit.* Planes també traduí i adaptà *El fakir Bengapur* d'Eulton Cursler i Lowell Brentano, feta al Romea el desembre de 1929, i *El crit del carrer* de Raymond Massey, al mateix teatre el febrer de 1932.

La idea base, que és el millor i potser sigui l'únic apreciable, és treta de la Bíblia, cosa que demostra que ací hom no s'està de res, i és allò que diu que, quan Jehovà va haver creat el món, se'l va contemplar i el va trobar bo. Després va venir el setè dia i va reposar, i pel que sembla, aquest setè dia encara dura i el món, ací baix, es governa per la mecànica establerta. Després d'això, no intervindrà perquè un sol canvi podria espatllar-ho tot i potser demà no sortiria el sol⁵⁰.

L'autor trencava a la primera acotació amb les convencions de la versemblança teatral: «Tot, damunt l'escenari, és de comèdia; l'acció pot ésser-ho tot, menys realista; l'espectador presencia el drama des d'un altre món; potser des de l'altre món; no hi fa res, perquè en sortir del teatre ja tornarà a tocar de peus a terra»⁵¹. Els personatges havien de tenir l'aspecte de ninots, excepte el protagonista i el personatge del «Badoc», que representava a Déu. Cortès la definia com una «farsa filosòfica» sobre el lliure albir i la irreversibilitat de les accions humanes, que es trobava «ben lluny de la xaroneria i el mal gust»⁵². I Guansé la considerava una obra «de la més pura estirp molieresca»:

El seu humor no és mai verbal, sinó que radica en la seva visió, volgutament i caricaturescament deformada i estilitzada del món. És a dir, a la manera de Molière. I això és precisament el que el diferencia, el que l'eleva per damunt de la majoria de les obres que es representen als nostres escenaris. El que el fa, sobretot, tan diferent dels autors castellans, humoristes purament verbals, que triomfen avui als nostres escenaris i que contribueixen no poc a desorganitzar i adulterar el nostre sentit del còmic.⁵³

Josep Maria Planes es lamentava de l'actitud retreta de Ferran, mentre veia com «personatges subalterns, que no li arriben a la sola de la sabata, aconsegueixen categoria de prestigis». I afegia: «Malaguanyats esforços, malaguanyades perles autèntiques que Àngel Ferran ha llençat estèrilment dintre els milers i milers de quartilles que ha escrit per als periòdics!». Planes arrodonia l'aproximació a l'humor de Ferran:

L'humor català, al meu entendre, és fet de vaguetat, de pintoresc, de colorit, de donar a les paraules un sentit aproximat i maliciós; és un humorisme d'instint, amb més agudeses que exactitud, sensual i, al mateix temps, embellit per una punta de misteri i d'imprevist. Humorisme de fantasia, no d'imaginació.

En canvi, Àngel Ferran és un humorista a la manera anglo-saxona (sic). Està molt més a la vora de Mark Twain, de Shaw, de Jerome K. Jerome, que no pas dels nostres Rossinyol, Pujols o Albert Llanes. Ferran és l'humorista excèntric, desconcertant, intel·lectual, gairebé inhumà a còpia de cerebralisme i de cercar ecos d'una ressonància còsmica. [...] De seguida us adonareu que aquest tipus d'humor no té res a veure amb la broma epidèrmica dels nostres platxeriosos parodistes de la passada generació. Portat pel gust de la paradoxa, Ferran fa tombarelles vers l'infinit, no pas amb la seguretat de trobar-hi alguna cosa, però sí amb l'esperança que el joc potser no és completament inútil.

Com en tots els grans humoristes, el fons de l'obra d'Àngel Ferran és d'una insubornable serietat. Aquest castell de jocs d'esperit, de gràcia i d'imaginació que és *Perquè demà surti el sol* està posat al servei d'una idea ambiciosa. No és pas l'humor gratuït, perquè sí. Ferran, home de bon gust, no vol demostrar res, però vol predicar

⁵⁰ FERRAN, Àngel. «*Perquè demà surti el sol*. El prospecte de l'autor» (9-V-1935), p. 5

⁵¹ FERRAN, Àngel. *Perquè demà surti el sol*, mecanoscrit.

⁵² CORTÈS, Joan. «El teatre inèdit. Àngel Ferran, *Perquè demà surti el sol*» (26-IV-1934), p. 5.

⁵³ GUANSÉ, Domènec. «L'humorista Àngel Ferran al teatre» (4-X-1934), p. 5.

alguna cosa. A la seva manera, amb les armes que el seu geni literari li posa a la mà, fa la seva mica de moral.⁵⁴

Planes el situava dins la línia de l'humorisme d'arrel noucentista (representat en gran part per Carner, que justament era el traductor de Mark Twain i Jerome K. Jerome, entre d'altres), que s'oposava a l'humor pitarresc i a la tradició del «català que ara es parla». Era un humor intel·lectual, aquell humor que menava, més que a la rialla, al somriure, a través de la reflexió (de la «síntesi d'una operació crítica», deia Capdevila), i que havia reivindicat sobretot la ironia en un primer estadi (en detriment de la paròdia, inicialment assimilada a Pitarra, que seria literàriament redimensionada i dignificada durant els anys vint i trenta⁵⁵) com a fórmula humorística educada, al·lusiva, com a símbol màxim de la civilització. Aquest humor noucentista era per tant, també, un instrument en la tasca de regeneració social, i tenia una intenció moralitzadora. Ferran se situava en aquesta línia, però en suposava una progressió cap a formes més imaginatives i properes a l'absurd, menys lligades a una moral⁵⁶, cap a la literatura humorística moderna que era glossada a grans trets per Guillem Díaz-Plaja, i que s'oposava a les convencions del realisme i de la comèdia de costums que dominava l'escena catalana: «Avui en dia el més viu i el més interessant del teatre contemporani cerca camins decididament extranormals. Es decanta vers la farsa, vers el guinyol, vers el somni o vers l'humorisme més desenfrenat». I afegia: «Irrealitat. Caldrà que aquesta sigui la consigna del nou teatre. Irrealitat amb plena consciència; és a dir, absència de simulació de la realitat per a donar una autenticitat primera a la farsa. Predomini de la màgia sobre el realisme»⁵⁷.

Finalment, per cloure aquest repàs sumari, volem fer un apunt final sobre Nicolau M. Rubió i Tudurí i Martí de Riquer, que tot i que tingueren menys repercussió a *Mirador*, serveixen per indicar alguns dels altres camins que s'apuntaren, a mitjans anys trenta i poc abans de l'esclat de la guerra, per a la renovació de l'escena teatral, però que ens durien a uns altres plantejaments literaris i ideològics i a un altre fil de la història. Rubió i Tudurí convertia la comèdia en una peça de debat ideològic: *Midas, rei de Frígia*, que quedà en segon lloc al premi Iglésias de 1934, era una faula que presentava una versió del mite de les orelles d'ase que Apol·lo féu créixer al rei Mides, una sàtira sobre la volubilitat humanes i sobre la política autocràtica i els somnis de perfecció; *Un sospir de llibertat*, que, ara sí, guanyaria el premi Iglésias del 1935, i que estrenaria la secció escènica del Junior F. C. al Teatre Barcelona (amb la família Serrahima) el març de 1936, s'ambientava en la tercera guerra carlina i mostrava el xoc entre els defensors de la llibertat i els de l'ordre i l'autoritat tradicionals, amb al·lusió al context polític⁵⁸.

Les obres de Riquer proposen un teatre de farsa i una paròdia (amb influència notòria del cinema) de l'alta burgesia. De fet, un dels motius que dificultaven la introducció de la comèdia burgesa era justament la manca d'interès i de gruix moral i cultural de l'alta societat catalana. Segurament això l'apropà a un autor com Joan Oliver (que projectà

⁵⁴ PLANES, Josep Maria. «Perquè demà surti el sol. Àngel Ferran» (2-V-1935), p. 5. Cortès acabava considerant que l'obra tenia un valor «potser més de categoria intel·lectual que estrictament teatral». CORTÈS, Joan. «Els amateurs del Polytechnicum. Perquè demà surti el sol» (23-V-1935), p. 5.

⁵⁵ BALAGUER, Josep M. «Sobre la paròdia», *El Pou de les Lletres*, núm. 6, (estiu de 1997), p. 11-13.

⁵⁶ Vegeu, sobre l'humor de Ferran: LUNATI, Montserrat. «Apunt biogràfic. Àngel Ferran, l'humorista desconegut». En: FERRAN, Àngel. *Big Jack, el sanguinari*. Barcelona: A Contra Vent, 2008.

⁵⁷ DÍAZ PLAJA, Guillem. «Realisme i màgia» (2-VII-1931), p. 5.

⁵⁸ Rubió i Tudurí també estrenà (però no publicà) *Judes Iscariot*, el maig de 1933 al Romea. Sobre Rubió i Tudurí, vegeu: *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989. GIBERT, Miquel M. «Sobre *Judes Iscariot* de Nicolau M. Rubió i Tudurí». *Serra d'Or*, núm. 378 (juny de 1991), p. 62-64. QUINTANA, Josep M. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981). Literatura i pensament*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

escriure dues comèdies amb Riquer, cosa que finalment no es dugué a terme⁵⁹). La primera obra fou *Spinoza i els gentils*, premi El Nostre Teatre del 1935, representada a la Sala Studium el febrer del 1936 per l'Associació d'Estudiants d'Arquitectura. Segons Cortès, era una «comèdia lleugera, divertida, enginyosa i àgil», que respectava «les prerrogatives de la intel·ligència, del bon gust i del bell parlar, sense relliscar gens ni mica cap al xaronisme ni l'atzagaiada»⁶⁰. La segona peça, *El triomf de la fonètica*, es va presentar al Foment Autonomista Català l'abril de 1936. Riquer prenia l'estructura i els temes de les habituals comèdies d'emboics, amb fills perduts i trobats, herències milionàries, enamoraments sobtats, divisions maniquees entre bons i dolents (amb dolents que parlen papissot i es fan desaparèixer per art de màgia), amb el típic final feliç que restablí l'ordre al grat de tothom, i en feia una paròdia que, a banda de la burla inherent, oferia un passatemps lleuger i alhora culte⁶¹.

En resum, aquests darrers autors s'inscriuen dins la línia de renovació de la comèdia a través sobretot de la farsa, sovint amb elements imaginatius i absurds (Ferran), però que no trenquen amb els models literaris convencionals, sinó que els parodien o n'usen l'esquema per fer-ne un divertiment culte en sintonia amb la comèdia cinematogràfica moderna (Riquer), o per vehicular uns continguts ideològics en diàleg amb la societat i la política del moment (Rubió i Tudurí). Els tics del teatre tradicional els ofereixen la possibilitat d'incrementar-ne l'aspecte humorístic, gràcies als recursos del grotesc, de l'exageració, de la titellització o del fantàstic. A diferència de Preses i Planes, estrenaren únicament (llevat d'alguna excepció) a través de companyies amateurs (caldría valorar, aquí, la feina feta per la Companyia Belluguet, i el paper jugat per la família Serrahima). Rubió i Tudurí arribà a declarar que escrivia obres que només podien ser estrenades pels amateurs, cosa que contrastava amb aquell teatre professional i comercial que demanava Carles Capdevila i que s'havia intentat impulsar a *Mirador* des del principi. El mateix Capdevila havia advertit del risc del domini del teatre amateur: «un poble que mantingui un amateurisme escènic opulent i deserti els teatres públics és un poble d'aficionats»⁶². Ara bé, segurament l'escena professional imposava uns límits massa dràstics per a un seguit d'autors que no tenien la recerca del públic com a objectiu prioritari.

Conclusions

El projecte de regeneració i modernització de la societat i la cultura catalanes que es proposava *Mirador* tenia les esperances posades en la fi de la dictadura primoriverista i la recuperació de la política catalanista, però ben aviat es comprovaria el relatiu fracàs d'aquestes expectatives: política i cultura anaven per camins força diferents (o almenys, diferents dels desitjats pel setmanari). En el cas del teatre, hi ha la voluntat d'impulsar la diversificació de la indústria de l'espectacle, i de consolidar una escena professional i

⁵⁹ GIBERT, Miquel M. *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998, p. 117.

⁶⁰ CORTÈS, Joan. «Teatre amateur al Studium. Martí de Riquer, *Spinoza i els gentils*. Ignasi Agustí, *La Coronela*» (13-II-1936), p. 5. Cortès puntualitzarà, amb motiu d'*El triomf de la fonètica*, que era un teatre que cultiva «la franca facècia i l'emboic transcendental» dels autors antics, no pas dels «comediògrafs moderns». CORTÈS, Joan. «Les estrenes. Martí de Riquer, *El triomf de la fonètica* (Foment Autonomista Català) – Amichatis, *Un senyor de Barcelona* (Principal)» (16-IV-1936), p. 5.

⁶¹ Al costat de Riquer, dins d'un mateix projecte, també Ignasi Agustí participà en l'intent de modernitzar l'escena catalana, com a crític i com a autor, sobretot, de dos drames, també amb influència del cinema: *L'esfondrada* (1934) i *Benaventurats els lladres* (1935). A *Mirador* se'l descriví com un autor «de tònica distingida i civilitzada, ambicionant per a la nostra escena una correcta normalitat», que esquivava els dos perills que assetjaven el teatre català: «el descordament sentimental i l'ennuolament transcendentalista». CORTÈS, Joan. «Al Novetats. *Benaventurats els lladres*, d'Ignasi Agustí» (2-I-1936), p. 5.

⁶² CAPDEVILA, Carles. «Punts de vista (El teatre d'aficionats). De teatre català» (25-I-1934), p. 5 i 8. Vegeu, sobre el teatre d'aficionats: FOGUET, Francesc. «El teatre amateur durant la Segona República. Inici de la seua projecció pública (1932-1934)». *Dovella* (primavera 1999), p. 9-13.

comercial en català, dins de la qual el teatre còmic havia de ser-ne un estrat important, per la seva capacitat d'atraure un bon gruix de públic, tal com demostrava l'escena més popular (o el teatre d'aficionats), on predominava el riure «gras». Hi havia una demanda d'entreteniment que no es podia desestimar. Per tot això s'intentà oferir una alternativa més decorosa al teatre còmic habitual, segons uns patrons de qualitat i de «modernitat» teatrals. Els intents de renovació apuntaran cap al model d'Emili Vilanova, ja recurrent a les dècades anteriors, model d'humor benèvol i educat, i de llengua elaborada (en el cas del teatre castellà, el model de sainet que es proposava era el de Carlos Arniches). I no volia ser només una alternativa a Màntua, Roure, Montero i companyia, sinó que també volia atraure el públic que s'endua el teatre espanyol. Ara bé, el fet és que ni aquest corrent català o bilingüe de sainet o de drama vuitcentista, representat sobretot per la companyia de Santpere a l'Espanyol, sobreviurà sense alts i baixos. En canvi, les propostes de les companyies espanyoles s'instal·laran a Catalunya i s'hi mantindran. Un dels pocs que aconseguirà un públic fidel serà Sagarra, peça important i representativa de *Mirador* (i d'*El Be Negre*), i justament un exemple de diversificació de la producció literària (dels «aperitius» a les obres populars) segons el públic al qual es dirigia.

Però a *Mirador*, més que la fórmula del sainet d'arrel vuitcentista, el camí que es proposaran per renovar una escena dominada pel teatre «pitarresc» o «xaró» (cosa que menava a fer paral·lelismes amb la situació a finals del XIX i a principis del XX), fou la introducció d'un teatre de to «mitjà» que s'emparentava bàsicament amb el teatre de bulevard i la variant de la comèdia burgesa, sobretot d'origen francès, promogut també, entre d'altres, per Carles Soldevila. Era un teatre que buscava plaure el públic, que usava elements convencionals, però que durant el segle XX havia vist l'aparició d'uns autors (els quals esmentava Planes: Achard, Pagnol, Guitry, entre molts d'altres) que li donaren major dimensió literària i hi inclogueren aspectes de crítica social, gens condescendent. Les realitzacions d'aquesta fórmula podien ser molt diverses; ara bé, difícilment sense la introducció d'aquest teatre, com lamentava Planes, es podia pensar en altres autors com G. B. Shaw, Jules Romains o Jean Giraudoux (que eren ressenyats a *Mirador* sempre que s'estrenaven), o l'esmentat Crommelynck, perquè topaven amb el gust del públic i els defensors de la moral més purista. Com explica Enric Gallén: «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 bulevard genuí, una comèdia dramàtica burgesa i catalana que fos completament acceptada i acollida pel seu públic natural»⁶³. I això dins el marc de la introducció del teatre de bulevard francès, i de la renovació del vodevil, durant el primer terç del XX, que responia «a objectius ben clars»:

[...] en el cas del bulevard, qüestionar i substituir el pretès transcendentalisme ideològic i radicalisme estètic de la dramaturgia estrangera importada a finals del XIX (d'Ibsen a D'Annunzio) per la generació modernista; pel que fa al vodevil, proporcionar als sectors més populars uns productes d'esbarjo al més adients a les seves característiques socials i culturals⁶⁴.

Hem vist les propostes fetes en aquesta direcció per Francesc Preses i Josep Maria Planes. Ambdós s'inclinen per la comèdia d'embolics, la farsa o les variacions damunt el model de comèdia burgesa aportat per Soldevila amb *Civilitzats, tanmateix!*, i tenen com a característiques essencials un estil fàcil i àgil, que defuig la transcendència però també els recursos més primaris, i que es proposa com un producte d'entreteniment a la recerca d'un públic el més majoritari possible. Ambdós també foren introductors del

⁶³ GALLÉN, Enric. «Pròleg». A: *El debat teatral a Catalunya*, op. cit., p. 16.

⁶⁴ «Estudi introductori». A: *El debat teatral a Catalunya*, op. cit., p. 92.

teatre de bulevard nord-americà i francès, i d'un tipus de peça ben poc problemàtica que buscava per damunt de tot l'entreteniment, que podia significar un primer pas en la construcció d'un espai per aquest teatre còmic dignificat i per entrenar un públic de cara a possibles experimentacions futures. Però al cap i a la fi, a diferència del que passà amb el projecte periodístic de *Mirador*, o en altres gèneres literaris, en el camp del teatre s'imposaren uns límits restrictius a la tan desitjada i esmentada «modernitat»⁶⁵.

Moltes de les iniciatives més renovadores que es poden emparentar amb un projecte i un humor que s'allunya de la tradició del XIX, hereves de la renovació aportada pel Noucentisme però en un nou panorama, de revisió del passat, amb una institució teatral i literària en procés de diversificació, amb noves necessitats i un panorama polític i ideològic diferent, que representen algunes de les obres del mateix Planes, i sobretot el cas d'Àngel Ferran, però també de Martí de Riquer i Nicolau M. Rubió i Tudurí, es reduïren a una presència fugissera a l'escena professional, o tot just a les vetllades de teatre d'art i al teatre amateur, on es podien córrer més riscos artístics. Tot i que des de *Mirador* es defensen aquestes obres, això conviurà amb la consciència que calia obtenir un públic majoritari pel teatre català, en un moment de diversificació de l'oci, i amb la competència del music-hall i del cinema. Hi haurà satisfacció perquè s'ha aconseguit trencar el prejudici en relació al teatre per part dels sectors més cultes (Riquer i Rubió i Tudurí en serien una demostració), però el balanç creatiu serà magre, si bé la crítica i la reflexió (i la crítica de la crítica) serà prolífica durant aquests anys. Fins i tot s'acabarà reconeixent que s'havia perdut cert terreny en el teatre més popular, aquell que a inicis de 1929, amb les esperances posades en un canvi, era durament criticat a *Mirador*. La guerra iniciada el 1936 imposarà altres objectius i condicionants, però s'arrossegaran encara moltes dinàmiques heretades de l'etapa que parcialment hem descrit.

Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne
12 12 2011

⁶⁵ Caldria situar aquest tipus de teatre (i tot aquest estudi) dins d'un panorama més ampli, però que ara es troba fora de les nostres possibilitats. Hem vist abans el cas de Vinyes, i la polèmica amb Soldevila al voltant del drama i la comèdia. Anys després, Vinyes (valgui novament com a exemple) seguirà oposant-s'hi: «"Literatura de senyors! Literatura de gent ben vestida!"», clamaven els crítics. S'havia de fer això i amb recepta. "Passatemps per a rics que volen digerir un bon sopar i fugen dels encaparraments! Res de porró ni d'espardenya!". [...] Quants i quants foren aliats inconscients dels qui volien que el poble es divertís i deixés fer, feliç amb la petita almoïna de pa i circ, o sia de pa brut i de comèdies de rialles. [...] Alguns diuen que s'ho portava l'època. També s'ho portava la nostra, i el burgesisme dels portantveus féu possible que ens empresonessin les teoritzacions dels comerciants i les directrius dels baliga-balagues». VINYES, Ramon. «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. Citem d'*El debat teatral a Catalunya, op. cit.*, p. 476-484.