

Història i historiografia de la literatura catalana

Capítol 13

El teatre modernista

Enric Gallén ¹

El *modernisme* va eixamplar els horitzons convencionals amb què encara es desenvolupava el teatre vuitcentista a Catalunya en l'últim terç del segle passat. Efectivament, els singulars motlles del teatre català, amb les puntuals excepcions de **Josep Pin i Soler**, **Emili Vilanova** i sobretot **Àngel Guimerà**, es van mostrar del tot refractaris al procés de regeneració i actualització de l'escena catalana iniciat en l'última dècada. Precisament quan els noms sobretot d'**Ibsen**, **Maeterlinck**, **Hauptmann**, **Wagner** i **D'Annunzio** es van convertir en les pautes de renovació de l'escleròtica escena catalana fins a ser assumits —alguns més que d'altres, certament— com a models canònics tant en el vessant ideològic com en el més estrictament artístic.

Teatre d'idees

Així, **Ibsen** va ser immediatament acceptat com el màxim representant del teatre d'idees, instrumentalitzat per distints sectors socials, i assumit com el punt d'arrencada de «*cierta juventud moderna*», com deia **Joan Maragall**, entre la qual es comptaven admiradors i conreadors del seu art com **Jaume Brossa** (1869-1919) amb *Els sepulcres blancs* (1900), **Felip Corbella** (1869-1937) amb *Els artistes de la vida* (1897) o **Joan Torrendell** (1869-1937) amb *Els encarrilats* (1901). Tots ells ofereixen uns productes dramàtics força mimètics en relació amb els del dramaturg noruec, i n'adopten tant el caràcter rebel i individualista d'un protagonista *regeneracionista* ¹ enfrontat a la societat, com la defensa apassionada de determinats aspectes de la moral anarquista, present en l'obra personal i de divulgació de **Cortiella**. Per a dir-ho en termes de **Joan-Lluís Marfany**, el teatre d'**Ibsen** satisfia les aspiracions dels 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, que és allò de què viuen els intel·lectuals, 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*». De fet, el **teatre ibsenià**, bastit sobre una acció i un llenguatge *realistes*, es caracteritzava pel caràcter analític en la construcció d'uns drames que, interioritzats per individualitats molt definides, transmetien tesis revulsives des del punt de vista moral i ideològic per a la societat del seu temps, segons l'opinió de determinada crítica.

¹ Extret de BORDONS, Glòria i SUBIRANA, Jaume (eds.) *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Proa & UOC ("Biblioteca Oberta/ Àgora"; sn.), 1999. pàg. 80-87.-

La influència d'**Ibsen**, circumscrita als medis àcrates i intel·lectuals petitburgesos, va ser tan incisiva com la de **Wagner** en els ambients burgesos. Traduït profusament a l'espanyol i al català, en morir, el **1906**, el seu reconeixement social va fregar la idolatria. Es va arribar a proposar la creació d'una **associació Ibseniana** a imatge de la Wagneriana (**1901**), i es va publicar un *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen* (**1906**) amb la participació de quaranta-cinc escriptors, devots admiradors de l'art de l'escriptor nòrdic.

Procedent del teatre d'aficionats de Sant Andreu del Palomar, **Ignasi Iglésias** (**1871-1928**) va arribar a alternar tímidament els primers anys noranta el model Ibsenià i el simbolista de **Maeterlinck**. Finalment, es va decantar pel primer en obres com *Fructidor* (**1897**), *L'alosa* (**1899**) i *La resclosa* (**1899**), on abonava una determinada actitud moral que es va convertir en recurrent en la seva producció posterior: la de la lliure actuació dels sentiments i dels instints naturals enfront de les convencions socials i la moral establerta. En incorporar-se de forma progressiva al **Teatre Romea** a partir d'*El cor del poble* (**1902**) i *Els vells* (**1903**), **Iglésias** va presentar per primera vegada conflictes de caràcter col·lectiu en el seu teatre, alhora que rectificava els plantejaments ideològics més radicals dels noranta. De manera que va començar a guanyar-se una popularitat que el va allunyar de la incidència minoritària i restringida del seu teatre anterior, i que no el va abandonar fins a la seva mort. Amb *Les garses* (**1905**), de forma semblant a l'exposat per **Rusiñol** a *L'hèroe* dos anys abans, **Iglésias** defensava valors de base burgesa, tot participant de la moral del treball com a motor de progrés, també reivindicada a *Foc nou* (**1909**). Va ser, però, arran de l'estrena de *Flors de cingle* (**1911**), una obra escrita en vers seguint la moda del teatre poètic, que **Iglésias** va abandonar quasi definitivament els plantejaments que l'havien convertit en un dels principals conreadors del teatre d'idees a l'escena catalana.

La trajectòria inicial d'**Iglésias** va ser compartida per **Josep Pous i Pagès** (**1873-1952**), que es va servir també de la font Ibseniana en l'elaboració d'obres com *El mestre nou* (**1903**) o *Els visionaris*, datada el **1902** i estrenada set anys després. Sense renunciar a una concepció social d'encuny modernista, el teatre de **Pous** va presentar amb *L'endemà de bodes* (**1903**) una singular forma de comèdia de costums en què el pagès no era contemplat com un home virtuós que vivia en un medi arcàdic sinó com un ésser egoista, sorrut i gasiu de la pròpia mediocritat; l'orientació comediogràfica va abraçar també *Scherzo* (**1905**) i *Un cop d'estat* (**1905**), i va culminar a *Senyora àvia vol marit* (**1912**), de tall molieresc, estrenada pel Sindicat d'**Autors Dramàtics Catalans** en un crític moment del teatre professional en llengua catalana. Anys després, un cop constituïda l'empresa teatral administrada per **Josep Canals, Pous i Pagès** hi va col·laborar amb peces properes al gènere de l'alta comèdia burgesa com *Quan passava la tragèdia* (**1920**) i *Tardania* (**1921**), sense arribar a aconseguir el reconeixement del públic a què aspirava.

Més jove que **Pous**, **Joan Puig i Ferrer** (**1882-1956**) va oscil·lar a l'inici de la seva activitat entre una obra de base autobiogràfica, *La dama alegre* (**1904**), on per primer cop va literaturitzar una història personal viscuda durant la seva vagabunderia per França i el teatre d'idees, *Aigües encantades* (**1907**), on va

manllevar el tema i la situació general d'*Un enemic del poble*, d'**Ibsen**, per mostrar en termes regeneracionistes la lluita entre la tradició atàvica i supersticiosa i la modernitat transformadora i voluntarista. Sense menystenir la filiació Ibseniana, en exposar a la conferència *L'Art dramàtica i la vida* (1908) les relacions entre vida i teatre, **Puig i Ferrer** va establir les bases de la seva producció més personal, la representada per textos com *La dama enamorada* (1908), estretament enllaçada amb *La dama alegre*, i *El Gran Aleix* (1910). Mitjançant el protagonista d'aquesta darrera obra, **Puig i Ferrer** ens mostra un personatge vitalista, passional, sensual i arrogant; una mena de **Don Joan** que causa sensació i impacte entre les dones, llevat de la pròpia. A partir del 1917, com en el cas de **Pous i Pagès**, l'escriptor de la Selva del Camp va tractar d'emmotllar-se a les circumstàncies de la nova empresa del **Teatre Romea**, que el va obligar a conrear sense èxit l'alta comèdia burgesa. En canvi, amb *La dama de f'amor feréstec* (1920) va reeixir amb una nova aportació a la seva producció més original i genuïna en establir amb el personatge de **Dama Isaura** la figura d'una dona dominadora, sensual, passional i perversa, que venia a completar el petit cicle de protagonistes del seu personal «teatre de passió», explicitat a *La dama enamorada* i *El Gran Aleix*. Cap al 1924, desenganyat del teatre, **Puig i Ferrer** va iniciar la seva carrera novel·lística i va abandonar quasi definitivament el teatre, ja que el 1936 encara va publicar *Anna darrera la cortina*, de ressons psicologistes.

El plantejament de problemes i aspectes d'ordre social del nou teatre català no passava, però, només per la concreció exclusiva d'un teatre d'idees, més o menys rectificat i circumscrit a la realitat catalana, com hem apuntat fins ara. **Juli Vallmitjana** (1873-1937) n'és l'excepció. L'interès que com a pintor li van desvetllar determinats ambients marginats de la societat catalana, el va traslladar al teatre i a la narrativa. Amb voluntat redemptorista i gest compassiu, **Vallmitjana** va tractar la crua realitat dels gitans *Els zïn-calós* (1911) i *La gitana verge* (1912)— i dels baixos fons barcelonins *Els jambus* (1910) o *El casament d'en Tarregada* (1913, especialment en forma de peça breu).

Teatre simbolista

Amb l'estrena de *La intrusa*, de **Maeterlinck**, en el si de la segona festa modernista organitzada a Sitges, el 1893, el simbolisme va irrompre en el teatre català en forma de peça breu, centrada en l'obsessió temàtica per la mort i amarada de silencis, sense acció aparent, que situa en un escenari nu on uns personatges essencialitzats s'expressen amb un llenguatge reiteratiu i suggeridor, fet de frases concises. Ara, la proposta artística Maeterlinckiana no va arrossegar mai el gruix d'admiradors de què va disposar **Ibsen**, i es va limitar a influir en un reduït nombre d'obres. Els inicis teatrals d'**Adrià Gual** (1872-1943) i de **Santiago Rusiñol** (1861-1930) hi tenen molt a veure, com també alguns dels primers tempteigs dramàtics de **Josep Carner** (1884-1970).

Així, a la *Teoria escènica* que precedeix *Nocturn, Andante morat* (1896), **Gual** confessa el deute amb **Wagner** quant a la construcció 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 i d'unes visions, que es mouen pausadament i lentament al ritme d'un andante, van donar pas a *Silenci* (1898), el primer dels seus drames de món amb què es va inaugurar el **Teatre Íntim**. Mitjançant aquest teatre, **Gual** va oferir l'embrió del que havia de ser el funcionament d'un **Teatre Nacional** en apostar:

- a) per la tradició teatral universal,
- b) pel nou teatre estranger i autòcton, de forma preferent, i
- c) per una figura inèdita per al teatre català de l'època: la del director d'escena modern.

Més: influenciat per la idea Wagneriana d'un teatre nacional quant al conreu de l'ús del llegendari i la cançó, i pel *prerafaelisme*, **Gual** va presentar *Blancaflor* (1899), una opció de teatre popular que també va fer servir a *L'estudiant de Vic* (1900) i en tres peces menors escenificades pels **Espectacles-Audicions Graner** *La matinada*, *Els tres tambors* i *La presó de Lleida*—, el 1906. Després d'una estada a París, es va desmarcar del simbolisme més pur amb un altre «drama de món», *Misteri de dolor* (1902), la idea argumental del qual va ser manllevada per **Jacinto Benavente** a *La Malquerida*, mentre que amb *Els pobres menestrals* (1906) i *La pobra Berta* (1908) s'acostava a una tendència dramàtica de caràcter realista. En clara sintonia amb la reivindicació d'un teatre poètic, **Gual** s'hi va mostrar partidari amb peces com *Donzell qui cerca muller* (1910) o *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913). De fet, la reorientació de la seva producció va implicar l'abandó definitiu del caràcter decadentista de les primeres peces, En convertir-se, però, en el primer director de l'**Escola Catalana d'Art Dramàtic**, el 1913, va relegar la seva carrera de dramaturg i va optar per difondre gairebé tot el que va escriure després de la Primera Guerra Mundial a través del centre educatiu.

Al seu torn, **Rusiñol** va arraconar els exercicis monològics d'encuny vuitcentista *L'home de l'orgue* (1890), *El sarau de Llotja* (1891 per aproximar-se amb *L'alegria que passa* (1898) i *El jardí abandonat* (1900) al simbolisme decadentista de la fi de S. El fet que *L'alegria que passa* fos concebut com un «quadre líric en un acte», musicat per **Enric Morera**, i *El jardí abandonat* com un «quadre poemàtic en un acte», il·lustrat musicalment per **Joan Gay**, cal inscriure'l en la recerca de l'*Art Total* que reclamava la intel·lectualitat modernista. D'altra banda, la irreconciliabilitat explícita entre el món de la *Poesia/Ideal* i el de la *Prosa/Realitat* que apareix en les dues peces va ser reconsiderada per l'autor a *Cigales i formigues* (1901). En els primers anys de segle, tal com van fer **Iglésias** i **Gual**, **Rusiñol** va encarrilar la seva carrera teatral en un sentit més comercial i es va convertir en l'autor de moda per excel·lència. Aquesta inflexió en la seva trajectòria va comportar que a partir del 1908 **Rusiñol** es deixés arrossegat per les concessions al públic fins a conduir-lo al vodevil, amagat darrere del pseudònim de **Jordi de Peracamps**, en títols com *El senyor Josep falta a la dona* (1915) i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915).

L'interès artístic demostrat per **Josep Carner (1884-1970)** per l'obra de **Maeterlinck**, el **1901**, provenia sobretot del fet que el dramaturg estranger hagués sabut trobar, com ha assenyalat la historiografia, una via intermèdia entre el teatre de base realista i el romàntic o idealista. Per això, a les seves peces *Llàntia que s'apaga*, sense obviar la part realista del text, i *Trista* en recull temes com l'obsessió per la mort, o tècniques, com la brevetat, el relleu del silenci i el llenguatge suggeridor de clar origen Maeterlinckià.

La influència de Wagner

Als ulls modernistes, **Wagner** va ser l'encarnació divina de l'artista perfecte, i la seva obra, la realització de l'ideal absolut. Al final del segle passat, la influència de **Wagner** es va manifestar sobretot en els intents d'organitzar un drama musical o una òpera catalana. De primer amb *La fada* (1897), de **Jaume Massó i Torrents**, estrenada en el marc de la quarta festa modernista, amb música de **Morera** que assumia la concepció Wagneriana de l'òpera com un *continuum* sense números tancats, la mitificació conscient del component legendari i la geografia catalana, així com l'equilibri entre les diferents parts a semblança d'obres com *La Valquíria* o *Tristany i Isolda*. La gran admiració pel músic alemany en determinats sectors artístics i intel·lectuals explica la creació de l'**Associació Wagneriana (1901)**, destinada a difondre la seva obra a través de l'audició, la representació i l'edició.

Al marge de la creació de l'**Associació Wagneriana (1901)**, l'influx Wagnerià sobre la literatura dramàtica catalana va ser, en relació amb el d'**Ibsen**, migrat i mancat d'originalitat. Ara, l'èxit de *La fada* va estimular **Enric Morera** a promoure el **Teatre Líric Català (1901)**, mogut sobretot per la voluntat de pal·liar i neutralitzar l'èxit del «*gènere chico*» en amplis sectors del públic català. Tot i l'aportació d'alguns textos de relleu com *L'alegria que passa i Cigales i formigues*, de **Rusiñol**, *La Rosons* d'**Apel·les Mestres**, o *L'adoració dels pastors* de **Verdaguer**, el **Teatre Líric Català** va naufragar per la falta de professionalitat i d'encaix global de músics, escriptors i intèrprets en l'ambiciosa empresa. A partir del **1906**, **Mestres (1854-1936)**, que va escriure les primeres peces teatrals per al **Teatre Líric Català**, va optar per la comèdia amb textos com *La presentalla* (1908), *Els sense-cor* (1909) i *Justícia* (1912), en què atacava els plantejaments estètics noucentistes. Sota el lema «*Síntesi de totes les arts: cinematògraf, més música, més declamació*», **Lluís Graner** va organitzar uns espectacles-audicions, entre el **1905** i el **1907**, que no van acabar de quallar des del punt de vista artístic, tot i les excepcions representades per *El Comte Arnau*, de **Josep Carner-Enric Morera** i *La santa espina*, d'**Àngel Guimerà-Enric Morera**.

La necessitat d'afaiçonar un teatre líric d'origen Wagnerià adaptat a la tradició cultural catalana il·lustra també els esforços no reeixits de crear una òpera catalana amb obres com *Euda d'Uriach* (1900), basada en *Les monges de Sant Aïman*, d'**Àngel Guimerà** i música d'**Amadeu Vives**, *Empòrium* (1906), d'**Eduard Marquina-Enric Morera**, *Bruniselda* (1906), de **Josep Puigdollers-Enric Morera**, o *Hesperia* (1907), de **J. Oliva Bridgman-Joan Lamote de Grignon**.

Aposta pel teatre poètic

La pèrdua del caràcter renovador i canònic d'**Ibsen** o **Maeterlinck** va deixar pas en el tombant de segle a una nova moda de caràcter classicitzant, que va tenir en **Gabriele D'Annunzio** un dels seus referents. Per aquesta raó, la campanya de la revista *Teatràlia*, el **1908**, a favor del teatre poètic va comptar amb ell i també amb el vessant comediogràfic de **Shakespeare**. Els migrats resultats teatrals, però, no es van fer esperar; els trobem en l'influx dannunzià de determinades tragèdies d'**Ambrosi Carrion** (1888-1973), com *Tribut al mar* (1911) o *Periandre* (1913), i de **Ramon Vinyes** (1882-1952) a *L'arca i la serp*, projectada el **1908** i enllestida definitivament el **1948**. De la mateixa manera, *Nausica*, de **Joan Maragall** (1860-1911), estrenada pòstumament el **1912**, té el seu origen en els esforços i la curiositat per acostar-se als aires classicitzants noucentistes. **Maragall** en va fer, però, una lectura personal; va conduir el desenvolupament de la trama cap als seus propis interessos personals i literaris, en reiterar el tema de la redempció a través de la Poesia.

Consideració final

Al voltant de la Primera Guerra Mundial, el nou teatre català sorgit del *modernisme* vivia un dels moments més crítics de la seva història contemporània.

Desorientat, sense nord, mancat de l'ambiciosa iniciativa dels noranta, el teatre català assistia a una crisi d'identitat i de requalificació de la pròpia literatura dramàtica. Els models dramàtics introduïts els anys noranta —**Ibsen** i **Maeterlinck**, preferentment— i la consegüent i esperada regeneració i actualització de la literatura dramàtica catalana havien tocat sostre. Els nostres autors se n'havien distanciat ideològicament i estèticament. **Iglésias** i **Pous i Pagès** ho feien cap al **1902-1903**, en començar a ser estrenats i representats amb certa regularitat al **Teatre Romea**. **Gual** derivava del conreu d'un teatre de base realista i melodramàtica a la programació d'una forma de teatre poètic, com també, i sense èxit, van assajar puntualment **Iglésias** a *Flors de cingle* (1912) i **Puig i Ferrer** a *La innocent* (1912). **Rusiñol**, pel seu compte, assumia el vessant costumista preceptiu del vuit-cents acomodant-lo a les circumstàncies del present.

El cas és que a partir del **1908** es van començar a plantejar noves sortides davant la crisi dels referents dramàtics dels noranta. En primer lloc, l'aposta pel teatre poètic, defensada per uns quants escriptors de procedència modernista i de la nova saba noucentista; en segon lloc, la requalificació de la traducció, assumida més com a substitució que no pas com a instrument de regeneració dels repertoris i dels escenaris catalans. I, finalment, l'obertura cap a un gènere poc tractat en el passat vuitcentista: la comèdia de costums ciutadana conreada per **Avel·lí Artís** i **Balaguer**, **Manuel Folch i Torres** i **Pompeu Crehuet**, entre d'altres.

Així doncs, el **Teatre Català** institució enfilava la segona dècada del segle amb una crisi generalitzada que no només afectava el manteniment o recanvi d'uns determinats cànons dramàtics sinó també la mateixa organització i el desenvolupament de l'escena autòctona. Poc després de les temporades d'**Enric**

Giménez al **Teatre Principal** i d'**Adrià Gual** amb la **Nova Empresa del Teatre Català**, la seu per excel·lència de l'escena catalana, el **Teatre Romea**, era lliurada al teatre espanyol la temporada **1911-1912** i no va tornar ser el centre estable del **Teatre Català** fins a la temporada **1917-1918** amb l'empresa d'**Evarist Fàbregas**, administrada des de l'inici per **Josep Canals**.

En definitiva, la imatge inicial del nou teatre català, regenerat, combatiu i modern, s'havia anat esborrant fins a fer-se fonedissa. Agreujat, si es vol, per un altre fet: la gradual deserció d'uns sectors del públic cada cop més interessats per altres formes modernes de diversió i lleure com els esports, el cinematògraf i els espectacles teatrals de diversa índole (varietats, sarsuela, melodrames socials...) establerts al **Paral·lel**, que malgrat haver acollit també de forma puntual algunes funcions de teatre líric i dramàtic en català, va ser motiu constant de reprovació i menyspreu per part dels sectors cultes de la intel·lectualitat. Ara, quan el **Teatre Català** —com a institució— es va trobar sense la seu del **Teatre Romea**, i escurat arran de la negativa del públic a assistir a la primera temporada del **Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans**, va haver de recórrer al **Teatre Espanyol del Paral·lel**, que es va convertir en l'aixopluc de l'escena catalana per a desenvolupar la segona temporada del **Sindicat**, a la tardor del **1912**. L'experiència va ser un èxit de públic i va assentar les bases d'una norma no interrompuda fins al final de la guerra civil. No és gens difícil de localitzar en els teatres del **Paral·lel**, i al costat de les temporades de vodevil organitzades per la companyia de **Josep Santpere** o de les revistes de **Manuel Sugranyes**, altres grups de teatre líric o dramàtic en llengua catalana, encara que només sigui de forma intermitent. Ras i curt: fins el **1917**, el **Teatre Català** va navegar sense rumb. Sense iniciatives artístiques ambicioses dels empresaris teatrals, amb l'èxode d'intèrprets de prestigi com **Enric Borràs** i la jove promesa que era **Margarida Xirgu** cap a l'escena espanyola. I amb una greu crisi d'identitat i de confiança en la pròpia producció que va forçar determinats sectors teatrals a demanar un retorn als orígens vuitcentistes.

Òbviament el teatre català s'havia modernitzat en comparació de la tradició vuitcentista, però tal vegada no havia aconseguit eixamplar de forma qualificada la base social assídua als seus espectacles. Darrere d'una oposició convencional entre tradició i modernitat, cap al **1914** aflorava l'actitud conservadora del «*bon públic català*» gom l'etiquetava **Francesc Curet**—, que encara s'entusiasmava davant l'organització d'un cicle retrospectiu de recuperació d'autors com **Conrad Roure**↑ o **Frederic Soler**. Un «*bon públic català*» que, en reclamar la tradició més genuïna, mostrava la seva indiferència, si no era rebuig, cap a aquelles propostes teatrals modernes representades en el seu estat més pur els últims vint anys.

ⁱ **regeneracionisme**

Corrent ideològic que es desenvolupà a l'estat espanyol al final del segle XIX i principi del XX, precipitat de forma immediata pel desastre colonial del **1898** però amb un rerefons d'insatisfacció del sistema socio-polític-econòmic de la Restauració. Propugnava la supremacia tècnica i administrativa sobre la política i la necessitat d'un dictador.