

Joan Puig i Ferrer **i la crisi del teatre català** **(1913-1917)**

Una sèrie de factors incideixen sobre la societat catalana durant els anys que té lloc la Primera Guerra Mundial (1914-1918) —i alguns s'hi relacionen— i en determinen unes transformacions que podem constatar en diversos terrenys: l'econòmic, el polític i l'intel·lectual. El teatre acusa aquests canvis, que provoquen una de les crisis més profundes de la seva història, i en surt amb unes noves característiques; quant als autors, uns es mostren incapaços de renovació, i resten cada cop en una situació més marginada, i d'altres intenten, amb resultats diversos, d'adequar-se a les exigències dels nous temps, i d'altres, els més joves, en parteixen per a imposar llur pròpia visió de les necessitats dramàtiques.

En el terreny econòmic el col·lapse de la indústria francesa, absorbida per l'esforç bèl·lic, proporciona a la burgesia catalana l'ocasió de negocis a gran escala, i l'obtenció de beneficis quantiosos, sense exigir-li, però, la renovació de l'utilitatge. Així, hom reuneix força capital i els bancs experimenten un creixement notable, augmenta la mà d'obra industrial a expenses de la població camperola, i hom viu un període d'eufòria que cessa bruscament amb el fi de la guerra. Apareix, per tant, una burgesia nova, acabada d'enriquir, que conviu amb una altra d'enriquida a mitjan XIX —i en part enoblida ja per Isabel II o per la Restauració— i, si en principi guarden totes dues les distàncies, mica a mica s'aniran confonent, unides per una mateixa entitat d'interessos. En reduir-se la font d'ingressos, la burgesia es troba enfrontada amb una classe obrera nombrosa i organitzada, amb una consciència sindical molt aguda, i es disposa a combatre-la sense plànyer esforços: és l'època de la lluita entre el sindicat únic i els sindicats lliures —més o menys obertament protegits per la patronal—, de les vagues i els *lockouts*, i dels assassinats d'alguns dels membres més distingits de la burgesia, així com dels líders sindicals: Layret, El Noi del Sucre, etc. Alguns bancs fan fallida, la inseguretat és cada cop més angoixosa, i finalment la instauració de la Dictadura del General Primo de Rivera, vinguda gràcies al pacte tàcit de la burgesia catalana i l'oligarquia agrària de Castella, sembla restablir l'ordre i, si més no, fins al final de la dècada dels

vint, guardarà les aparences, sovint precàries, de l'estabilitat interior.

En el terreny polític la burgesia disposa per primera vegada d'un òrgan de gestió — la Mancomunitat de Catalunya —, bé que limitat, prou eficaç per a crear una xarxa d'institucions subsidiàries que li confereixen, per primera vegada a la seva història, unes possibilitats de poder no supeditades de manera immediata al govern central de Madrid. Conservadora i liberal alhora, aquesta burgesia troba en Enric Prat de la Riba un polític caut, fidel, dotat d'una visió prou àmplia per a transformar els interessos de classe i idealitzar-los en un mite col·lectiu i, en definitiva, nacional. Sota la seva inspiració hom funda institucions dedicades a la investigació tècnica i científica, centres de cultura, i els intellectuals són invitats a junyir-se a la tasca organitzadora sense que s'hagin de sentir discriminats per llur credo polític; i travessa el país la voluntat d'assentar les bases d'una societat democràtico-burgesa, segons el model que impera a les nacions més avançades de l'occident europeu. Aquest intent, com ja hem vist, quedarà truncat per la inestabilitat econòmica, per la violència de les tensions socials i per una causa fortuïta, però important: la mort prematura d'Enric Prat de la Riba, que comportà, en poc temps, la dissolució de l'equip de col·laboradors que havia aconseguit de reunir.

En el terreny intel·lectual els anys que ens ocupen presencien la liquidació del modernisme i el definitiu afermament del noucentisme. L'intel·lectual modernista era un ésser solitari, que creia en la teoria de l'Art per l'Art i rebutjava la societat circumdant per fenícia i materialista; era, per tant, un home anàrquic, reclòs en el seu ideal de la Poesia Pura, únic valor suprem al qual lliurava totes les energies. En la pràctica això es traduí bé en el conreu d'una bohèmia més o menys daurada, bé en una col·laboració més o menys activa amb els moviments àcrates i en una indiferència gairebé absoluta, doncs, davant les pretensions cohesionadores de la burgesia. Així els modernistes a penes crearen institucions i, com a màxim, formaren grups i tertúlies de continuïtat estantissa. Sense negar la importància de llurs realitzacions, moltes de les quals admiren encara, cal convenir que el modernisme fou un abrondament i un abrondament efímer. A partir de 1906 — en què s'inicia la publicació del *Glossari de Xènius* — els modernistes reben l'escomesa dels noucentistes, fins que llur influència desapareix de la nostra societat pels volts de 1911, any de la mort de Joan Maragall i d'Isidre Nonell. Els que continuen en actiu pacten amb la societat burgesa — com

Santiago Russinyol — o porten una vida cada cop més marginada: com Apelles Mestres.

Ben al contrari, el noucentisme es mostra des d'un començament interessat per la societat catalana i disposat a col·laborar amb la burgesia per tal d'estructurar-la, de dotar-la d'institucions, de donar-li una aparença i un contingut europeus; i neix un nou valor: la civilitat. Alguns intel·lectuals que durant els anys d'apogeu modernista havien maldat per institucionalitzar la vida cultural del país, accepten de grat les noves circumstàncies i aconseguen de dur a terme llurs treballs. Hom funda, sota la inspiració de Prat de la Riba, l'Institut d'Estudis Catalans, i Pompeu Fabra, des de la Secció Filològica, dirigeix la reforma ortogràfica que havia iniciat de forma precària i sense la necessària autoritat, uns anys abans, amb el grup de «L'Avenç». Adrià Gual, que amb gran esforç havia endegat el «Teatre Íntim», funda ara —1913—, sota els auspicis de la Mancomunitat, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

DEL COL·LECTIVISME AL MECENATGE

Els esdeveniments, és clar, no es presenten a l'historiador amb l'esquematisme que nosaltres hem volgut donar-los aquí, obligats a recórrer a una síntesi i a ordenar-los. El pas del modernisme al noucentisme, el pas d'una societat preponderantment artesanal a una altra de preponderantment fabril, és fet amb titubeigs, amb símptomes que poden semblar contradictoris i que, només la perspectiva àmplia que ofereix el transcurs dels anys, ens pot permetre de copsar en el seu autèntic sentit. El teatre participa d'aquestes imprecisions així que ens hi apropem i la immediatesa ens fa perdre de vista el desenvolupament del procés històric. Amb tot, des del punt de vista de la seva organització empresarial, el teatre ens mostra dos exemples que expliquen amb prou claredat com els canvis socials el transformen en la seva mateixa textura econòmica. Després veurem com aquesta transformació econòmica n'exigeix una altra de paral·lela en el terreny ideològic i formal.

Durant la segona meitat del XIX i els primers anys del XX la vida teatral barcelonina es desenvolupa mitjançant l'esforç privat; no existeix cap organisme públic que es plantegi el teatre com una manifestació de la cultura col·lectiva i el subvencioni amb un esperit de continuïtat; els ajuts econòmics són, en tot cas, ocasionals i insuficients, limitats a un certamen literari, a

una representació feta en homenatge d'una figura pública, i poca cosa més. D'entre les innombrables empreses privades que, amb fortuna vària, animen la vida teatral de la ciutat, només una aconsegueix una existència dilatada i assoleix prou importància perquè, en els moments més brillants, adquireixi uns trets semblants a allò que en altres latituds hom anomena «teatre nacional»: ens referim a l'empresa «Teatre Català» que, des de l'any 1866, fa del Teatre Romea la seu de les seves operacions. Cap al 1911, però, i després de travessar diverses crisis, el «Teatre Català» s'enfronta amb dificultats econòmiques insuperables i la seva representativitat no passa d'ésser una pura carcassa. Tanmateix en aquest moment sorgeix el primer intent de dotar el nostre teatre d'una estructura collectivista amb la creació del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, la primera temporada del qual té lloc al Teatre Eldorado, situat a la plaça de Catalunya, els anys 1911-1912.

El Sindicat compta amb una subvenció de l'Ajuntament de Barcelona i reuneix els autors més representatius del teatre modernista, amb algunes excepcions notòries, però. Neix, alhora, enmig d'un sentiment d'animadversió: «Era tan general aquest estat d'esperit — escriu Josep Pous i Pagès —, que quan l'Ajuntament de Barcelona, l'any 1911, a instàncies d'Ignasi Iglésias, que era regidor, concedí trenta mil pessetes al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans per a muntar una temporada de teatre català, això fou tingut per una prodigalitat tan escandalosa que valgué als que havien rebut la subvenció, i a la temporada inaugurada poc després, l'hostilitat de gairebé tota la premsa i tot el públic de Barcelona».¹ Cal constatar, però, que la temporada del Sindicat fracassa per dos motius: per les dissensions internes sorgides entre els autors, incapaços de cenyir llurs ambicions personals als interessos globals del Sindicat — la qual cosa aviat es tradueix en fortes discussions, acusacions mútues i, finalment, en desercions — i per la desassistència del públic.

Malgrat aquest fracàs el Sindicat prepara la temporada següent amb un gran dinamisme i s'installa al Teatre Espanyol; aquest canvi de local obeeix a la creença que el desinterès del públic «elegant» que hom havia cregut possible d'atreure a l'Eldorado, pot ésser compensat per la fidelitat del públic popular, que acut als locals del Paral·lel, envers el teatre català. En efecte, el canvi de local demostra l'encert dels qui el propugnaren, i la temporada 1912-1913 atreu una quantitat notable

1. JOSEP POUS I PAGÈS, *Pere Corominas i el seu temps*, «Antologia Catalana», Barcelona, 1969, pàg. 51.

d'espectadors. La causa del fracàs d'aquesta segona temporada, doncs, cal cercar-la en la crisi interna del Sindicat; en una paraula: en la incapacitat dels seus membres per a posposar els interessos particulars als collectius. Així, veiem com els enemics més aferrissats del Sindicat són els mateixos que n'havien format part i ara l'abandonen, mentre que els qui hi resten miren d'estrenar el drama que tenen escrit, encara que això reporti una forta pèrdua en haver de retirar del cartell l'obra d'un company que ha conegut èxit de públic; ens trobem, és un exemple, que obres que haurien pogut mantenir-se durant temps sobre l'escenari, com *La sagrada família*, d'Avelí Artís, són retirades al cap de deu representacions, i d'altres que mereixen els elogis de la crítica, malgrat que els actors no han tingut temps d'aprendre's el paper, són retirades al cap de tres representacions, com *El cego Simó*, de Francesc Recasens.

Quan la temporada 1912-1913 del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans es dona per acabada amb la bancarrota de l'empresa, que opta per dissoldre's, *El Teatre Català*, una de les publicacions que amb més constància l'havia defensada, publica una editorial, de la qual transcrivim el següent paràgraf: «Després de lo que ha passat aquesta temporada que, acudint gent al teatre, i comptant amb un respectable número d'obres, s'ha hagut de plegar per haver-se agotat una subvenció, l'únic capital amb què comptava el Sindicat, cal declarar ben mort i enterrat el Sindicat, i al fer vots pera que mai més pogués ocórrer a ningú intentar una obra per l'estil, donar gràcies a Déu que l'aventura no hagi tingut resultats més deplorables pera'l teatre català. Fou un moviment sentimental que impulsà la creació del Sindicat, amb més esperances que realitats i amb més il·lusions que premeditació. Semblava una cosa hermosíssima l'unió de tots els autors pera deslliurar les seves obres, i amb elles el teatre de la pàtria, de les mans de mercaders dels empresaris, i per això ens hi entusiasmàrem desseguit, duts tant pel noble esperit de solidaritat amb l'autor que rebé un agravi, com per lo d'emprendre una creuada beneficosa pera'ls interessos de tots.»²

La revista assenyalava que el deure del dramaturg és escriure drames, però que ha d'abstenir-se de convertir-se en empresa: «Que's dissolgui, doncs, el Sindicat, i que'ls autors pensin i escriguin belles obres, i deixar-se per sempre més d'aventures ni d'organització d'empreses.» O sigui, allò que havia fracassat, en

2. *Crònica*, en *El Teatre Català*, any II, n.º 48, pàgs. 50-51. Barcelona, 25 de gener de 1913. L'editorial va signada per X, i és probable que es degui a Francesc Curet, director de la revista.

primer lloc, no per la viabilitat de la idea, sinó per la incapacitat d'actuar amb consciència col·lectiva dels mateixos que ho endegaren, és condemnat en bloc i qualificat, una mica més endavant, com «un moment anecdòtic de la vida del teatre català». Avui dia el fracàs del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans no ens sembla cap anècdota, sinó, ben al contrari, la renúncia definitiva a un camí que hauria pogut renovar la vida del nostre teatre i assentar les bases de la seva futura economia. Convinguem, però, que la nostra societat no anava pas cap a la col·lectivització i que el teatre hauria difícilment reeixit a crear-se un *status* particular.

A despit de les dissensions internes, el Sindicat va programar moltes obres d'indiscutible interès, algunes de les quals potser haurien trobat dificultats per arribar a l'escenari de la mà d'una empresa estrictament comercial; *El Teatre Català* s'apressa a reconèixer-ho: «S'oblidarà lo dolent del Sindicat, hem dit, i quedarà lo lloable, que és la bona fe i sanitat d'intencions dels que's llençaren a tal empresa i l'haver donat a l'estrena obres com *La verge del mar*, *El gran Aleix*, *L'estiuet de Sant Martí*, *Senyora àvia vol marit*, *Epitalami* i *La sagrada família*, joiells de la nostra literatura dramàtica.»³ A aquests títols podríem afegir encara l'estrena de l'obra pòstuma de Frederic Soler, *El campanar de Palma*, *Els segadors de Polònia*, de Josep Burgas, i *L'home de palla*, d'Ignasi Iglésias.

Un cop fallida l'experiència del Sindicat, el nostre teatre resta sense una empresa que, en certa manera, es pugui arrogar un mínim de representativitat. És cert que hi ha un bon nombre de companyies que donen una vida intensa als locals del Paral·lel, i d'altres que efectuen campanyes ininterrompudes a través de tot Catalunya; però són o bé empreses efímeres, o bé meres organitzacions comercials que en cap moment no es plantegen el teatre com un fet de cultura, i conreen gèneres menors desvinculats dels corrents cultes. Amb tot seria erroni exagerar la gravetat de la crisi, que cal interpretar més en sentit de canvi que d'exhauriment; perquè durant aquests anys són estrenades algunes obres notables — pensem en *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Russinyol — que l'assistència de públic converteix en un èxit.

A mesura que passen els anys, però, és més sensible la sensació de desempara en què es mou el teatre, i hom evidencia

3. Els autors de les obres alludides són, respectivament, Santiago Russinyol, Joan Puig i Ferrer, Apelles Mestres, Josep Pous i Pagès, Ambrosi Carrion i Avelí Artís.

la necessitat de sotmetre'l a una planificació. L'intent de redreçament el duen a terme, el 1917, dos homes estretament vinculats al Sindicat, Ignasi Iglésias i Josep Pous i Pagès, i Pere Coromines. Aquesta vegada llurs esforços, però, no s'encaminen cap a unes fites de collectivització, sinó cap a la recerca del mecenatge burgès, per la qual cosa concerten una entrevista amb el banquer reusenc i protector de la cultura, Evarist Fàbregas. El resultat de l'entrevista és positiu, i hom es disposa a iniciar una nova etapa de la nostra vida teatral. «Amb el que acabaven d'obtenir Iglésias i Coromines — escriu Josep Maria de Sagarra, que va viure de prop els esdeveniments — s'assegurava econòmicament la temporada, donant-li garanties de continuació i agafant el teatre Romea amb un contracte llarg. Els homes que s'erigiren en capitans d'aquell projecte eren Iglésias i Pous i Pagès, tenint al costat, com a administrador, representant del banquer Fàbregas, i persona entesa en el negoci, don Josep Canals i Gordó.⁴

La temporada iniciada sota els auspicis del mecenatge d'Evarist Fàbregas fou, des del punt de vista econòmic, un altre desastre, i el banquer se'n va desentendre ben aviat. Josep Maria de Sagarra en dóna els detalls precisos a les seves *Memòries*: «Des del començament de la temporada, allí només havien passat desgràcies. Es debutà amb *La Baronessa*, de Pin i Soler, que no interessà a ningú; de seguida s'estrenà *Gueridó i Francina*, de Joan Puig y Ferrer. Amb aquest autor, que nosaltres els joves consideràvem el gran valor del nostre teatre, m'hi unia, des dels primers temps universitaris, una bona amistat. Havia estrenat obres com *La Dama enamorada*, *La Dama alegre* i *El gran Aleix*, que ens emocionaren extraordinàriament per la seva força i la seva alenada poètica. Amb *Gueridó i Francina* havia volgut fer una cosa tendra, apassionada i elegant al mateix temps; però la comèdia li quedà als dits; no aconseguí portar-la a l'escenari, i el que hi dugué morí sense pena ni glòria. Després de Puig i Ferrer, estrenà don Josep Pous i Pagès; no sé si *Joan Bonhome* o *La mel i les vespes*,⁵ però fou un fracàs estrepitos; al cap d'un mes portaven ja cremades tres comèdies, i Ignaci Iglésias, per fi, estrenà una obra de gran ambició: *L'encís de la glòria*. Però el públic només en pescà l'ambició, i fugí del teatre com els gats escaldats fugen de l'aigua. En arribar a Romea em vaig trobar que allí l'únic empresari era don Josep Canals. El banquer don Evarist Fàbregas ja feia bastants dies

4. Josep Maria de Sagarra, *Memòries*, Editorial Aedos, 2.^a edició, Barcelona, 1964, pàg. 743.

5. Es tracta de *La mel i les vespes*.

que havia plegat. Es barallà amb el senyor Canals per qüestions de diners, i sortí de Romea amb les mans al cap. Ignasi Iglésias havia deixat també la direcció espiritual de la casa i, si ja no intervenia per a res, abans d'anar-se'n exigí de don Josep Canals el compromís d'estrenar la meua obra en la data convinguda. Allí l'únic que assistia d'una manera vaga l'empresari Canals era Pous i Pagès.»⁶

En efecte, seria Josep Canals qui prestaria al teatre català la continuïtat desitjada; amb fortuna diversa, amb una extrema prudència, imposant unes característiques determinades, tan discutibles com es vulgui, ell fou qui donà al nostre teatre una aparença normal durant tota la dècada dels vint. Amb la República, finalment, els poders públics es farien càrrec de l'escena d'una manera àmplia i responsable.

LA TRANSFORMACIÓ DE TEMES I D'IDEOLOGIA

A partir de 1917 constatem una disminució notable de dos gèneres que fins llavors havien comptat amb la preferència dels nostres autors: el drama naturalista i el drama simbòlic. El drama naturalista desenvolupava els seus conflictes en ambients rurals i presentava uns personatges primitius i tèrbols, menats per llur egoisme, com a rèplica a la idealització que de l'home del camp havia fet el post-romanticisme. *La morta* (1904), de Pompeu Crehuet, és una mostra típica del gènere, i *L'endemà de bodes*, del mateix any, de Josep Pous i Pagès, sense sortir dels límits de la comèdia, n'és una altra. Aquest ruralisme negre tingué uns patrons il·lustres en la novella i assenjala un dels trets més característics del modernisme; en efecte, *Els sots feréstegs*, de Raimon Casellas i, sobretot, *Solitud*, de Víctor Català, en són els exponents màxims. El gust pel macabre es tradueix en totes aquestes obres en l'estudi psicològic de personatges complexos i alhora deformats, la conducta dels quals està supe-
ditada a instints obscurs sorgits com una manifestació més d'una naturalesa hostil a l'home fins a la crueltat. El drama simbòlic respon, en canvi, al vessant més fantasiós del modernisme, aquell que permet a l'artista de somniar al marge de la realitat que l'envolta i crear — ben sovint mitjançant símbols — un país imaginari reservat a un limitat nombre d'escollits, un país que encarna l'ideal fugisser i vaporós que escapa a tots

6. Ob. cit., pàgs. 764-765.

els esforços de concreció. *El jardí abandonat* (1901), de Santiago Russinyol, i *Donzell qui cerca muller* (1910), d'Adrià Gual, poden servir com exemples d'aquest corrent que molts autors simultanegen amb el precedent.

En periclitat aquests gèneres que forneixen el gruix més important del nostre teatre modernista, en sorgeix un de nou: l'«alta comèdia». El dramaturg se sent sol·licitat pels problemes que ocupen i preocupen la nova classe rectora, la burgesia enfortida i eixamplada per la facilitat dels negocis arran de la Primera Guerra Mundial. Fabricants i banquers pugen a l'escenari per a contar-nos les intimitats sentimentals que els comouen i, ben aviat, l'amenaça d'una ruïna sobtada a causa de la fi de la Guerra; els financers que fan fallida a les comèdies i els drames escrits el 1918 i els anys que segueixen formen un conjunt força notable. Els autors, però, eviten les explosions melodramàtiques, les sortides de to, perquè prefereixen restar fidels al nou valor admès: la civilitat. La divisa del teatre sorgit amb les noves circumstàncies podria ésser la que expressa Carles Soldevila — un dels autors joves més fidels a les premisses del noucentisme — en el títol d'una de les seves primeres comèdies: *Civilitzats tanmateix*. Cal no perdre el capteniment ni davant la felicitat ni davant el dolor, cal acceptar les normes d'una societat pulcra que es contempla amb evident complaença, i si el codi moral és infringit, cal per sobre de tot guardar les aparences; el desastre irreparable fóra incórrer en escàndol i, per això, davant el triomf de les forces adverses, alguna vegada inevitable — la luxúria sobre la conveniència, la ruïna sobre la prosperitat econòmica —, cal reaccionar «civilitzadament». Potser sí que l'home duu una bèstia amagada dins seu, però aquesta bèstia, l'antropoide irredent i irreductible, en la impossibilitat d'ésser anul·lat ha d'ésser, si més no, ignorat.

Aquests seran els trets fonamentals amb què la burgesia barcelonina s'esguardarà a si mateixa dalt l'escenari durant la dècada dels vint. Això no vol dir que a l'autor li estigui vedada una actitud crítica; sí vol dir, però, que aquesta crítica estarà feta des de dins, posant en qüestió els comportaments individuals, però no mai la «raó» de classe que sanciona uns costums i una moral. Perquè la crítica esdevingui d'una major causticitat caldrà esperar els darrers anys de la Dictadura i l'aparició d'una nova generació de dramaturgs en la que trobarem J. Millàs-Raurell, Carme Montoriol i, una mica més tard, el gran ironitzador de l'ordre burgès, Joan Oliver.

El que hem dit no significa que el teatre burgès català quedi

reduït, a partir de 1917, a reflectir un sol estament de la societat. Els mateixos autors que treuen a escena fabricants i banquers es complauen també a retratar sovint els problemes de la classe mitjana barcelonina; una classe mitjana dòcil, tanmateix, als pressupòsits burgesos, preocupada a mantenir unes formes de respectabilitat que no sempre són a l'abast de les seves possibilitats econòmiques. Avelí Artís ens n'ofereix diversos exemples — *El camí desconegut* (1927) — i Josep Pous i Pagès a *Vivim a les palpentes* (1930) en proposa un cas límit al mateix llindar de la sordidesa. L'obra de Josep Maria de Sagarra, l'autor més original i més important que arriba a l'escena en aquest moment, té unes característiques pròpies que, en el fons, no es contradiuen amb l'exposat. Sagarra adopta envers la societat el distanciament d'un aristòcrata i recrea un món poètic d'ascendència modernista reconciliat, però, amb la ideologia conservadora i burgesa del moment. Així, elabora un gènere que li és peculiar, el «poema dramàtic», mitjançant el qual mitifica el passat de Catalunya servint-se de personatges populars, i aplica a la concepció de la terra — i de la seva possessió per part d'uniques famílies exemplars — uns trets d'epopeia col·lectiva. Altrament, quan fa alguna incursió, no massa feliç, a l'«alta comèdia» — *L'assassinat de la senyora Abril* (1927) — els punts de vista que sustenta resulten ben semblants als dels proveïdors habituals del gènere.

L'autor més sensible als canvis que hem assenyalat és Josep Pous i Pagès; un estudi de la seva obra — que encara està per fer — mostraria d'una manera detallada i instructiva com els personatges i les aspiracions modernistes eren progressivament abandonats per l'autor i substituïts per personatges i aspiracions noucentistes (malgrat que Pous i Pagès no fos mai admès de ple dins els cercles escollits de l'*élite* noucentista). Així, *La mel i les vespes*, primera contribució del dramaturg a l'empresa teatral de Josep Canals, comèdia estrenada el 31 de març de 1918 — i donada per enllestida a Barcelona el 17 de setembre de l'any 1917 — és encara un típic producte modernista; en efecte, la recreació d'un ambient històric — l'acció transcorre en una vila catalana, cap de corregidoria, el mes de març de l'any 1820 — planteja la lluita entre absolutistes i constitucionals sense més propòsit que el de donar color i prestar un embolcall ètic a la història amorosa dels protagonistes; Rosa, l'heroïna, pot ésser parangonada a la molinera del «sombbrero de tres picos», tan sovintejada pels dramaturgs castellans, i en certa manera la trama argumental podria comparar-se a la de *L'hostal de*

la Glòria (1931), de Josep Maria de Sagarra, encara que no sembla nas probable que aquest dramaturg la tingués en consideració a l'hora d'inspirar-se. Una qualificació semblant podríem atorgar a l'estrena següent de Pous i Pagès, *Rei i senyor* (22 de setembre de 1918), i això no ens pot estranyar, car el dramaturg, sempre meticulós en la datació dels seus papers, ens informa que fou escrita entre el 30 d'agost i el 14 d'octubre de 1916. *Rei i senyor* pertany de ple al vessant del naturalisme rural conreat pels modernistes, i és la intransigència del protagonista, que amb el seu urc transforma en defectes les «virtuts pairals», allò que desferma les premisses de la tragèdia.

Josep Pous i Pagès inicia el tomb amb *Papallones* (estrenada el 18 de gener de 1919 i redactada els mesos de juny i juliol de 1918); ara els protagonistes ja no són hostaleres ni corregidors, o terratinents bufats d'intransigència, sinó un marquès, el seu fill educat als escolapis i llicenciat en Dret, i una neboda del primer, vídua elegant i espiritual entorn de la qual «papallonen» els altres personatges. El canvi més fonamental, però, és efectuat en la tria del llenguatge: el diàleg directa, l'explosió dels sentiments, els *latiguillos* són ara curiosament evitats en favor del llenguatge que pretén d'ésser ple de subtileses i on les afeccions dels protagonistes, més que manifestar-se, s'endevinen. L'escassa habilitat constructiva de Pous i Pagès resta remarcada aquí per una volguda parsimònia; per exemple, l'entrada d'un personatge és anunciada als altres per mitjà d'un criat, la missió del qual és únicament la de traslladar a l'escenari un ambient aristòcrata i refinat; l'autor, doncs, remarca complagut l'elegant ociositat dels protagonistes.

Les estrenes següents de Pous i Pagès ens introdueixen de ple dins els límits de l'«alta comèdia» burgesa tal com abans els hem descrit; aquestes obres són: *Flacs naixem, flacs vivim...* (estrenada el 17 d'octubre de 1919 i acabada de redactar a «Avinyonet de l'Empordà, festa de la Victòria, 14 de juliol de 1919»);⁷ *No tan sols de pa viu l'home* (estrenada el 20 d'abril de 1920) i sense referències de redacció; *Quan passava la tragèdia* (estrenada el 19 de novembre de 1920 i redactada d'octubre de 1918 a març de 1919), i *Primera volada* (estrenada el 16 de novembre de 1921 i signada a Vilassar de Mar el setembre del mateix any). Aquests drames tipifiquen la forma i la ideologia del teatre consumit per la burgesia catalana durant els anys que foren estrenats, així com el dels anys següents; hi trobem retratada l'etapa de

7. Josep Pous i Pagès era un francòfil abrandat.

negocis fàcils provocats per la Primera Guerra Mundial a *Quan passava la tragèdia* — retrat fet amb un volgut desenfocament que porta al to de farsa —, l'eufòria i, després, el pànic de la banca, a *No tan sols de pa viu l'home*, i a *Flacs naixem, flacs vivim...* i *Primera volada* assistim a la defensa de l'ordre burgès davant els gèrmens de dissolució que amenacen la societat. És aquest darrer aspecte del teatre de Pous i Pagès el que ens interessa de remarcar aquí.

L'ARTISTA I EL SEU PAPER DINS LA SOCIETAT

Per a l'intel·lectual modernista l'ordre burgès equivalia a rutina, i les formes de vida que n'eren subsidiàries — la família en tant que institució, inclosa — un hàbit de les persones incapaces de viure segons el dictat del propi impuls. És fàcil de comprendre aquesta actitud perquè la recerca de l'ideal obligava l'artista a prescindir dels convencionalismes que una societat eixorca i mercantilista havia consagrat per l'ús. La bohèmia era el nirvana dels qui renegaven de l'ordre i establien i practicaven una forma de vida lliure i independent. Al teatre modernista l'artista que trenca amb la societat és sempre un personatge positiu, digne d'ésser admirat. Ara, en canvi, amb els nous corrents i observada des de la perspectiva burgesa, la bohèmia és un perill i un focus de subversió; amb tot, el qui viu instal·lat dins l'ordre pot caure dins els paranys de seducció que posa el món de la bohèmia, i efectuar el descens a l'infern. Si qui efectua el viatge pertany al sexe masculí i fa una estada curta dins el paradís pecaminós, pot, com nou Orfeu, reintegrar-se al món de la respectabilitat — dels lligams canònics i legítims, dels negocis i les fàbriques, dels horaris precisos i les regles d'urbanitat — potser fins i tot enriquit amb el sempre necessari bagatge de l'experiència. En tot cas el món de l'ordre i el de la bohèmia són dos mons ben delimitats, i llurs habitants pertanyen a dues castes distintes i irreconciliables; el pas d'un a l'altre només pot ésser fet des del primer al segon, i la tornada ha d'ésser empresa amb rapidesa si no volem que en vinguin mals irreparables per al trànsfuga adelerat. Altrament els artistes que ara habiten el món de la bohèmia són artistes extraviats, atrabiliaris, incapaçs de fer una obra inspirada i duradora; l'artista noucentista és un home educat, correcte, disciplinat, que freqüenta els llocs elegants i no es permet més llibertat que la d'estimar platònicament alguna dama de l'alta societat, pretext de rimes breus i mesurades o de quadres destinats a

penjar de les parets envoltats de caríssimes motlures. Tot aquest nou munatge del paper de l'artista dins la societat i de l'antagonisme entre l'ordre — valor positiu — i la bohèmia — valor negatiu — és el que trobem ja insinuat a *Flacs naixem, flacs vivim...* i *Primera volada*, si bé seran altres dramaturgs els qui duran aquests plantejaments a les darreres conseqüències.

A *Flacs naixem, flacs vivim...* assistim als perills a què s'exposa Rafael en abandonar els afers de la fàbrica i lliurar-se a la política del municipi, plena de deshonestedats; alhora Rafael es deixa temptar per un mal amic que l'introdueix al món de la bohèmia, en el qual caurà sota la influència de Lulú, dona perversa i interessada, rèplica en negatiu d'Amèlia, l'esposa fidel. Només una retirada a temps i el retorn a la fàbrica i als bons costums salva Rafael del naufragi matrimonial i de la ruïna. A *Primera volada* Pous i Pagès ens mostra l'idilli entre un universitari sense experiència i una cupletista. L'amor dels protagonistes, sincerament sentit per ambdues parts, esdevé impossible perquè la societat «ordenada» mai no podria acceptar una dona que prové de la bohèmia i que no ha rebut l'educació puritana que hom imposa a les senyoretas de la burgesia. L'autor s'esforça a demostrar-nos, per mitjà de diversos personatges carregats de raó, que el matrimoni d'Ernest i Hortènsia fóra una alteració greu de les regles admeses i només podria conduir a llur infelicitat; a més, al final de l'obra, ens assabentem que Hortènsia, en efecte, havia estat «seduïda» per un professor de música, las classes del qual no podia pagar en moneda i que tanmateix necessitava per a seguir els estudis i triomfar en el cuplet. No hi fa res que la «seducció» hagués estat realitzada fa temps i a contracor de la víctima, que l'amor d'Hortènsia per Ernest sigui pur; la «taca» no podrà ésser esborrada mai més, car la pèrdua de la virginitat és un fet irreparable i impossibilita la dona que l'ha patit per a consumir un matrimoni «com cal». Altrament l'autor ens «demostra» com la virtut no pot trobar-se dins el desordre de la bohèmia; ens enfronta, doncs, amb un món condemnat sense remissió, amb un món alegre i despreocupat que és castigat precisament en raó d'aquesta alegria i aquesta despreocupació. Els qui han de regir la societat i construir el futur no poden entrar-hi en contacte o, en tot cas, poden només establir-hi un contacte efímer que no pertorbi la marxa dels greus afers que tenen encomenats.

El paper negatiu de l'artista dins el teatre burgès produït pel noucentisme no acaba pas aquí. Al contrari, quan l'artista és jutjat amb una major duresa és quan gosa de penetrar dins

el clos de les classes dirigents — clos exemplaríssim i admirable — per a trencar l'ordre i alterar la tranquil·litat espiritual dels qui exerceixen les funcions de més responsabilitat dins l'organització del país. Aquest artista naturalment, és sempre de sexe masculí, i la seva falta de respecte envers la moral es manifesta en els propòsits de seducció que aplica sobre les honrades esposes de no menys honrats financers i fabricants. L'artista es converteix, llavors, en una nova versió de la serp bíblica que prova d'introduir el mal al paradís posant parany a la ben coneguda volubilitat d'Eva. Exemples ben clars del plantejament que acabem d'exposar són *La vall de Josafat* (1927), de Pompeu Crehuet, i *L'assassinat de la senyora Abril* (1927), de Josep Maria de Sagarra. A *Mecenas* (1930), de Carles Soldevila, hom ens mostra la incapacitat de l'artista per a normalitzar la vida cultural de la societat, i de quina manera el burgès, un cop s'ha adonat de la importància de l'art i la literatura dins l'existència civilitzada, cal que en prescindeixi, pel mateix bé d'uns suposats però no massa explícits valors espirituals.

Podríem multiplicar els exemples, però només enriquiríem la perspectiva del plantejament amb qüestions de detall. Ens interessa ara de considerar l'aportació feta a aquesta temàtica por Joan Puig i Ferrer, aportació si més no destacable per la data en què fou realitzada. En efecte, Puig i Ferrer s'avança a Pous i Pagès i als altres dramaturgs subsidiaris de la ideologia noucentista en la definició del paper de l'artista dins la societat. Una breu aproximació a *El gran enlluernament* (estrenada el 14 de maig de 1919 i enllestida ja a les darreries de 1918) ens en farà adonar. L'obra, com la majoria de les de l'autor, incideix en peripècies autobiogràfiques que ara no podem detallar; tanmateix és possible que Puig i Ferrer s'identifiqui amb Carles, l'artista, el qual no arriba a condemnar; Carles altera l'ordre, és cert, però més culpable que ell resulta Júlia, la qual fins al darrer moment no s'adona que el seu marit, Marcel, home d'empresa, posseeix unes qualitats superiors a les de Carles i, per tant, és més digne d'admiració. Carles és un artista, però un artista que es penedeix i que acaba posant la seva antiga y sagrada llibertat als peus de la moral burgesa. A aquest respecte hi ha a l'obra un paràgraf revelador:

«Carles. — Sí; jo he comès també aquest error de divinitzar les meves passions. Jo no coneixia la pietat; jo no coneixia més llei que la meua força, i la meua força era la meua passió. Em semblava que les meves passions eren sagrades, sublimes, i que tenia el dret d'imposar-les als altres. Per què jo era un artista i, en nom

de l'Art, em creia tenir dret a tot; em creia ésser un home sobre els homes, portant un raig diví que em permetia enfonsar-me en el fang sense enfangar-me, rompre la llei sense faltar; em sentia fora i per damunt de la llei. He estat egoista, crudel, infidel a l'amistat. En nom del meu art, per a donar vida a les meves obres, he trepitjat amb goig barbre i foll, dionisiac, com deïem llavors, les coses més sagrades. Sense adonar-me'n, he estat un home profundament immoral, Júlia, amb aquella immoralitat que l'artista vesteix de grandesa i de poesia.» (Acte II.)

Carles, doncs, ha escollit la submissió, i això el salva a l'hora del veredict; l'antic modernista impenitent ha expiat la culpa i és perdonat a canvi que marxi a Itàlia i no esdevingui causa de noves perturbacions. La inclinació de Júlia envers Carles ha estat un «gran enlluernament»; però Marcel és més que Carles, Marcel és l'artista que ha renunciat a la seva vocació, a la seva carrera, per a esdevenir home d'empresa en un moment que la pàtria necessita els creadors de riquesa industrial abans que els creadors de bellesa. Marcel, el gran burgès, ocupa, doncs, un estament superior al que ocupa Carles, l'artista.

JOAN PUIG I FERRETER: FINAL D'UNA ETAPA

El gran enlluernament marca un moment de tensió dins l'obra de Joan Puig i Ferrer; en efecte, el substrat de la seva producció passada no pot ésser oblidat amb l'arribada dels nous corrents. Puig i Ferrer és un temperament massa vital per a recloure's fins els límits convencionals i estrets de l'«alta comèdia», per a interessar-se en els problemes estrictes de la burgesia — ell, home de camp, que sent la terra com una presència tellúrica — sense aportar-hi problemes subjectius, impulsos primaris, incapços de conviure amb la imposada civilitat de la nova fauna de personatges teatrals. Així, Joan Puig i Ferrer és un dels dramaturgs que amb major grau acusa els termes de la crisi d'aquests anys; els seus intents per a adequar-se a las noves característiques dramàtiques no acaben de reeixir i, alhora, el fre que aplica per a fer menys acusats els seus plantejaments modernistes, resta vigor als drames que assaja dins les formes que fins aleshores li havien estat usuals, i a les que no renuncia.

La prova d'aquest desconcert creixent el trobem a les peces que escriu durant els anys que ens ocupen; retreure'n unes quantes serà ja suficient per a adonar-nos-en. Entre 1917 i 1922 Puig i Ferrer fa algun intent per a adoptar les formes del nou

teatre burgès; però ni *El gran enlluernament*, que acabem de considerar, ni *l'Escola dels promesos* (estrenada el 8 de març de 1922 i signada el 1921) poden considerar-se obres reeixides, malgrat que aquesta última representa un esforç ben seriós per a integrar-se a l'ortodòxia de l'«alta comèdia». Enmig trobem un Puig i Ferrer atret pels temes rurals o per les recreacions de passions en ambients exòtics de manera semblant a com ho havia fet durant els anys de joventut; però un Puig i Ferrer mancat ara de decisió, que conserva amb molta pallidesa aquelles virtuts que feien que els joves el consideressin, en expressió de Josep Maria de Sagarra, «el gran valor del nostre teatre». Per això *Garidó i Francina* (estrenada el 18 de desembre de 1917 i enllestida l'abril del mateix any),⁸ segons el testimoni de Sagarra, «li quedà als dits». *Garidó i Francina* està inspirada en *La Celestina*, de la qual bandeja el personatge central per a ocupar-se exclusivament dels amors de Calixto i Melibea, patrons que regeixen la personalitat de Garidó i Francina, els protagonistes; la seva font d'inspiració, doncs, resulta també d'un inequívoc accent modernista. La recreació de passions dins un ambient exòtic la trobem altra vegada a *La senyora Isabel* (1917),⁹ l'acció de la qual transcorre a la vila de Tremp i al segle XVIII; *La senyora Isabel* és escrita en vers i podríem considerar-la un precedent del «poema dramàtic», la forma teatral que en aquest moment Josep Maria de Sagarra és a punt d'imposar. El que hi ha en *La senyora Isabel*, però, és la recerca d'un teatre popular, confegit amb elements primitius i senzills, amb un vers curt, talment com si l'autor es proposés d'escenificar una rondalla. (Un intent semblant que potser ens podria orientar és *Titaina* (1910), d'Àngel Guimerà). Els comentaris que els personatges fan de les vicissituds amoroses dels protagonistes — feliçment culminades — són molt aproximats a les glosses del cançoner popular:

«Valentí — Perquè és un hereu
de bona nissaga;
no es vol descobrir
ni ell ni sa dama.

Ramon — Passeu i calleu,
i entreu prest a casa.

8. A l'edició feta per *La Escena Catalana* consta el 1916 com a data de redacció; sembla més exacta, però, la data d'abril de 1917 que consta al manuscrit CDXXXIX, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre de Barcelona.

9. Manuscrit DCXVII-2, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.

Caterina — Ai com ploraran
son pare i sa mare!
Ramon — Més ploraven ells,
casar no els deixaven
i és llei de l'amor
rompre lleis i trabes.» (Acte II.)

El drama rural, pretext per a l'exposició tumultuosa de vivències autobiogràfiques, el trobem en aquest moment representat per *Les ales de fang* (datat el 8 d'agost de 1918).¹⁰ I cal també prendre en consideració un sàinet, *Si n'era una minyona...* (estrenat el gener de 1918 i datat el 1917), peça menor, tòpicament modernista, recreació també d'elements biogràfics.

Aquesta producció, prou densa, demostra l'interès de Joan Puig i Ferrer devers el teatre, però, alhora, la seva incapacitat per a retrobar la forma rotunda dels seus drames anteriors; en el fons traeix el desconcert del dramaturg davant la tria del camí que ha de seguir, desconcert provocat, si més no en bona part, per la crisi que el teatre català travessa en aquest moment. Finalment aquest desconcert és exposat en una peça menor, d'escàs interès literari, però molt reveladora: *Un home genial* (1921?).¹¹ Aquesta obra posseeix un valor testimonial de primera mà i ens ensenya com Puig i Ferrer atribueix els seus reiterats fracassos a la corrupció del gust popular duta a terme pels mercaders desaprensius que especulen amb el teatre. Així, hom serveix al públic una sèrie d'obres banals on la inversemblança dels arguments és explicada amb les ocurrències més grolleres extretes de la vida quotidiana; i tot plegat és servit per uns escriptors el mèrit principal dels quals és llur manca de cultura:

«*D. Pau.* — Per compromís posaré la setmana entrant l'obra d'un escriptor de nom. D'un il·lustre, sap? Mal llamp se'ls emporti els il·lustres! La veritat és que no donen una pesseta. Cregui que només la poso perquè no es digui, perquè la premsa calli... No la faré més de sis vegades.»

L'únic objectiu és de fer riure la gent; si això s'aconsegueix, tots els altres valors de l'obra són menystinguts i l'estúpid de torn és erigit un geni:

10. Manuscrit CDXL, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.

11. Dues còpies mecanografiades existents al fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.

«D. Pau. — No tinc res al cartell que s'aguanti. No tinc res en cartera que valgui la pena. Perquè, què en farem d'aquests joves poetes, pensadors, filòsofs? En sa vida faran una obra que arribi a les cinquanta. Tot són símbols, lirismes, filosofia i altres galindaines. Bah, bah, bah! La gent s'hi avorreix amb tot això. Jo prou els dic, "deixint-se d'art, de poesia i de romanços. La gent vol riure, riure i res més que riure".»

Aquesta visió pessimista comportarà, en definitiva, el desinterès de Joan Puig i Ferrer envers un mitjà d'expressió que creu irrecuperable, i la seva ruptura amb la literatura dramàtica. En efecte, d'altres activitats literàries reclamaran l'interès de l'escriptor — la novella, el periodisme — i hauran de transcórrer bastants anys perquè torni a temptar l'aventura escènica.

XAVIER FÀBREGAS