MIRADOR TEATRAL: UNA MODERNITAT EUROPEA (1929-1936)

FRANCESC FOGUET I BOREU

La secció teatral de *Mirador* es féu ressò de tot un ventall de propostes que articulen un discurs polièdric en relació amb una determinada idea de modernitat que feia confluir diverses preses de posició en múltiples direccions, de vegades contradictòries i tot. Cap enrere: una lectura de la tradició teatral que respectava les icones reivindicades per la renovació modernista, sobretot Henrik Ibsen i Gerhart Hauptmann, o, en clau retrospectiva interna, els autors vuitcentistes com ara Frederic Soler o Emili Vilanova.[1] Cap endavant: una aposta incondicional pels dramaturgs afins a *Mirador*: Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila, Josep M. Planes o Àngel Ferran.[2] Cap endins: una atenció especial envers el *music-hall* (i, en grau menor, el circ o la dansa), per al qual es reclamava d'emmirallar-se en París i els Estats Units d'Amèrica, o una valoració molt positiva de les experiències de «teatre d'art» de les companyies amateurs (Belluguet, Lyceum Club, Artur Carbonell).[3] Quant a la dramatúrgia contemporània, la modernitat escènica no passava per la comercialitat o per l'èxit internacional, ni tampoc pel mimetisme cinematogràfic, sinó per la qualitat artística de les obres: un teatre d'alta volada literària. «Miri's com es vulgui, el teatre és una art essencialment literària», sentenciava Domènec Guansé.[4]

D'ací ve que alguns dramaturgs d'èxit, com els hongaresos Ferenc Molnár o Laszlo Fodor, fossin vistos amb reticències —Oliver Brachfeld els dedicà algu-

* Agraïm als doctors Enric Gallén i Miquel M. Gibert les observacions sàvies que ens han fet a un primer esborrany d'aquest article.

1 Carles Capdevila, per exemple, evocà amb una certa nostàlgia els anys en què Hauptmann triomfava a l'escena catalana. Vegeu Carles CAPDEVILA, «Una evocació del teatre català. Els 70 anys de Hauptmann», *Mirador*, núm. 202 (15-XII-1932), p. 5.

2 Vegeu, per a una descripció del discurs teatral de *Mirador*, Carles SINGLA CASELLAS, *«Mirador» (1929-1937). Un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006, p. 215-228 i 290-292.

3 Respecte a l'activitat escènica de les companyies amateurs de «teatre d'art», vegeu Joan SACS, «Art teatral sintètic. Les tertúlies teatrals a l'Estudi Masriera», *Mirador*, núm. 7 (14-III-1929), p. 5; Domènec GUANSÉ, «La Companyia Belluguet», *Mirador*, núm. 155 (21-I-1932), p. 5; Salvador MARSAL, «*Egmont* a Sitges», *Mirador*, núm. 190 (22-IX-1932), p. 5; Joan CORTÈS, «Una representació amateur», *Mirador*, núm. 260 (25-I-1934), p. 5, i Màrius GIFREDA, «Dues menes d'amateurs», *Mirador*, núm. 328 (30-V-1935), p. 5.

4 Domènec GUANSÉ, «El llenguatge a l'escena», *Mirador*, núm. 71 (5-VI-1930), p. 5.

nes càrregues de flotació demolidores—[5] o que un producte com *El procés de Mary Dugan*, de Bayard Veiller (Romea, 1929), fos classificat de «comercial» o de «melodrama modernitzat».[6] D'ací ve que, tot i valorar-ne l'habilitat tècnica, es relativitzés la modernitat del melodrama *El carrer*, d'Elmer Rice, traduït per Millàs-Raurell (Romea, 1930) i considerat per Miquel Llor com «una obra que pot arribar al cor del bon públic que va al teatre a plorar o a riure»;[7] o que, en termes similars, es qüestionés *El Crit del Carrer*, de Raymond Massey, en una adaptació de Josep M. Planes (Romea, 1932), perquè responia a «una concepció completament primitiva» de tirada melodramàtica.[8] O, per no allargar-ho més, d'ací ve que dramaturgs força populars com els anglesos Somerset Maugham —que Domènec Guansé creia «un bon representant dels nostres temps», tot fent relluir la seva obra *La pluja* per les similituds que tenia amb H.-R. Lenormand— i Noel Coward, autor de *Private Lives* o *Cavalcade*, que en-

5 «Molnár és una mena d'Emil Ludwig de l'escena; és un gran industrial que té un rendiment de quatre comèdies l'any, totes molt ben construïdes, hàbilment orquestrades, i amb un sorprenent i inversemblant domini de la tècnica. *Liliom* és el seu *chef-d'oeuvre*, a l'escena. [...] Laszlo Fodor va ésser una veritable prometença de la literatura "seriosa", quan per fortuna seva i desgràcia de la literatura, una comèdia seva, *La doctoressa Juci Szabó*, li procurà el seu gran èxit escènic. Des d'aquell moment fa obres d'èxit i... té auto» (Oliver BRACHFELD, «Literatura hongaresa», *Mirador*, núm. 233, 20-VII-1933, p. 6). *Cf.* Enric LAPORTA, «Franz Molnár», *Mirador*, núm. 131 (6-VIII-1931), p. 5; «Mirador teatral. Sobre Ferenc Molnár», *Mirador*, núm. 132 (13-VIII-1931), p. 5, i J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «Les estrenes. L. Fodor. *El petó davant del mirall* (Teatre Romea)», *Mirador*, núm. 220 (20-IV-1933), p. 8. Vegeu, sobre la recepció del teatre hongarès, Enric GALLÉN, «El cas hongarès. Dramaturgs d'exportació», *Els Marges*, núm. 83 (tardor de 2007), p. 45-69.

6 J. [Cèsar AUGUST JORDANA], «Teatre Romea. *El procés de Mary Dugan*», *Mirador*, núm. 10 (4-III-1929), p. 5. *Cf.*, també, J. M. PLANES, «Melodrames», *Mirador*, núm. 26 (25-VII-1929), p. 5. Vegeu, sobre la recepció del teatre nord-americà, Enric GALLÉN, «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil», dins *IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre de 1998)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, p. 369-379.

7 Miquel LLOR, «Romea. *El carrer*, d'Elmer L. Rice», *Mirador*, núm. 66 (1-V-1930), p. 5. Llor apuntava que *La màquina de calcular*, «drama expressionista», era la millor peça de Rice: «Els personatges són abstraccions, símbols, tipus més que caràcters amb el senyor Zero com a protagonista. És la tècnica de què, en certa manera, s'han valgut Kaiser en *Gas* i en *Un dia d'octubre*; Gantillon en *Maia*; Lenormand en *L'home i les seves fantasmes*. Dissortadament, tant per la preparació actual dels actors catalans com (sobretot) per la desorientació del nostre públic, no és gaire probable que cap empresari arrisqui l'aventura d'oferir-nos un espectacle tan important com *La màquina de calcular*, que ha triomfat en els grans escenaris d'Amèrica i Europa» (ibidem). Sobre l'estrena de *Street scene* per Margarida Xirgu al Teatro Español de Madrid, uns mesos més tard que el muntatge català, vegeu María del Carmen GIL FOMBELLIDA, «El teatro norteamericano en la escena madrileña de los años treinta: puesta en escena y recepción de *La calle*, de Elmer L. Rice», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, núm. 9 (juliol-desembre de 2002), p. 27-44.

8 Joan CORTÈS, «*El Crit del Carrer*. Teatre Romea», *Mirador*, núm. 159 (18-II-1932), p. 5. La presentació d'*El Crit del Carrer* recordava la d'*Els criminals*: «Si hom es preocupa per les novetats tant com se'ns diu —novetats, aquestes, que, a nosaltres, no ens interessen gens ni mica—, caldria que hom s'hi fixés una mica més. Defecte de la novetat —quan no és res més que això— és el de no valer més que quan és nova» (ibidem).

caterinava Joan Tomàs com a acèrrim defensor del teatre musical, tinguessin una repercussió menor en les pàgines del setmanari.[9]

Des del punt de vista de la literatura dramàtica, les diverses línies crítiques que desplegava el discurs teatral de *Mirador* convergien en el doble consens a: 1) valorar com a model el teatre de més qualitat literària i de més profunditat especulativa, i 2) considerar la dramatúrgia francesa contemporània com a referent de la modernitat escènica. Així, malgrat que el setmanari publicà en les seves pàgines visions panoràmiques de les estrenes més remarcables de la cartellera londinenca coetània o del teatre nord-americà més nou, la ciutat de París continuava essent el nord de la modernitat teatral.[10] A diferència de l'atenció creixent que mereixia el cinema nord-americà durant la dècada dels trenta, la dramatúrgia francesa més acostada al teatre d'art o d'avantguarda —Henri-René Lenormand, Jean-Jacques Bernard, Marcel Achard, Jules Romains, Charles Vildrac, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux, Jean Cocteau— centrà les mirades de la crítica teatral del *Mirador* de preguerra. Es tractava, a grans trets, d'una dramatúrgia, allunyada de la comercialitat més desairosa i atenta a la qualitat literària dels textos, que tenia una bona acollida, sobretot entre públics restringits, a l'Europa d'entreguerres.[11]

1. *Preeminència de la dramatúrgia francesa*

A propòsit de l'estrena de *L'agulla roja*, d'Henri-René Lenormand (Novetats, 1929), Carles Capdevila destacà que el dramaturg francès —donat a conèixer

9 Vegeu Domènec GUANSÉ, «Autors estrangers. Somerset Maugham», *Mirador*, núm. 187 (1-IX-1932), p. 5, i Joan TOMÀS, «Noel Coward. A propòsit de *Cavalcade*», *Mirador*, núm. 244 (5-X-1933), p. 5.

10 Vegeu les cròniques sobre el teatre londinenc d'Edward REEVE, «Els espectacles de Londres a vista d'ocell», *Mirador*, núm. 13 (25-IV-1929), p. 5; ídem, «El teatre a Londres. Visió panoràmica», *Mirador*, núm. 86 (18-IX-1930), p. 5, i ídem, «El teatre a Londres», *Mirador*, núm. 253 (7-XII-1933), p. 5. Pel que fa a l'escena nord-americana, vegeu la panoràmica general que en traça Francesc MADRID, «A propòsit del teatre nord-americà», *Mirador*, núm. 27 (1-VIII-1929), p. 5; núm. 28 (8-VIII-1929), p. 5, i núm. 29 (15-VIII-1929), p. 5. En el darrer lliurament de la sèrie, Madrid hi anotava: «Hi ha dues figures cabdals en el teatre nord-americà d'avui dia: Augustus Thomas, que ve a ésser el lligam entre la generació passada i la present, i l'extraordinari i inquietant Eugene O'Neill, home d'una existència profundament dramàtica i una producció literària turmentada i valuosa, potser reflex de la seva pròpia vida».

11 Sobre l'etapa de *Mirador* en plena guerra i revolució, vegeu Francesc FOGUET I BOREU, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona: Institut del Teatre / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999. Pel que fa a l'acollida editorial del teatre francès, vegeu Enric GALLÉN, «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)», dins *Teatro y traducción*, edició a cura de Francisco Lafarga i Roberto Dengler, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 193-204.

gràcies a Pitoëff— era més ben acollit al centre i nord d'Europa que no pas al seu país; opinà que la seva obra esdevenia «una de les manifestacions més fortes, més personals, de la literatura dramàtica universal», i posà èmfasi en la condició literària del teatre del dramaturg francès, una concepció de l'art teatral que devien compartir bona part dels crítics de *Mirador*:

> Els efectes diferents que produeixen la lectura i la representació de les obres de Lenormand són la demostració més eficaç del seu temperament de dramaturg. En la lectura, el literat, el líric, s'imposa; en la representació, sembla que el literat s'eclipsi i deixi passar a primer terme el dramaturg, amb un ímpetu dramàtic que de vegades degenera en obsessió melodramàtica. Aquesta diferència vol dir que l'autor escriu pensant en l'escenari a través del literat; aquesta posició és la fórmula ideal de la dramàtica, l'única que ha produït obres immortals. Si el teatre ha perdurat, ha estat gràcies a aquesta condició. La literatura és la sal que preserva l'obra dramàtica i li manté intactes les qualitats amb el gust i el perfum originaris.[12]

Domènec Guansé valorà també la modernitat del teatre de Lenormand que, com els clàssics antics, cercava el sentiment tràgic «en la vida moderna, en els avencs i en les regions més pútrides d'aquesta vida», però també «en el subconscient i el somni», reflectint així les teories freudianes.[13] El «sentit modern» de la seva tragèdia *Asie* consistia, segons Guansé, a «alçar sinistrament la fantasma d'Àsia contra Europa: d'aquesta Àsia que ell encarna en aquesta princesa d'una beutat torbadora, germana de la Medea clàssica, violenta i astuta, voltada d'un prestigi màgic, magnificent i terrible».[14] En comentar una de les seves darreres peces, *Le crépuscle du Théâtre*, un al·legat a favor d'aquest art, assegurà amb rotunditat que Lenormand era «un dels dramaturgs més suggestius dels nostres temps».[15]

Entre les noves fornades de la dramatúrgia francesa, s'avaluà molt favorablement l'obra de Jean-Jacques Bernard, que asssistí a l'estrena de *Le feu qui reprend mal* al Novetats de Barcelona, el 1929, en una traducció de Josep Pous i Pagès.[16] Precursor del «théâtre du silence», Bernard fou presentat com «un

12 Carles CAPDEVILA, «*L'agulla roja*, drama de H. R. Lenormand, traduït al català per J. Pous i Pagès i Carles Soldevila», *Mirador*, núm. 2 (7-II-1929), p. 5. Vegeu, sobre la recepció de Lenormand, Enric GALLÉN, «H. R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres», dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, a cura de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, Lleida: Punctum & TRILCAT, 2005, p. 145-167.

13 Domènec GUANSÉ, «D'Eurípides a Lenormand», *Mirador*, núm. 179 (7-VII-1932), p. 5.

14 Ibidem.

15 Domènec GUANSÉ, «Lenormand i el crepuscle del teatre», *Mirador*, núm. 314 (21-II-1935), p. 5. Guansé anotà que Lenormand havia aconseguit «la més alta consagració intel·lectual», però que el seu públic era «restringit».

16 W., «Jean-Jacques Bernard», *Mirador*, núm. 14 (2-V-1929), p. 5.

dels valors més positius» entre els joves autors revelats a França en la darrera dècada i el seu teatre, com «de síntesi i de suggestió. La sobrietat és la seva característica. L'acció, si pot parlar-se d'acció, es desenrotlla en les ànimes. El drama és sempre íntim».[17] L'estrena a Barcelona, el 1930, de la seva peça *Martina*, traduïda al català també per Pous i Pagès, mereixia, a parer de Miquel Llor, una felicitació per a l'empresa del Novetats:

> perquè, amb l'intent d'oferir-nos comèdies tan belles, de tant en tant ajuda a desensopir els amants del teatre autèntic allunyats del plebeisme i de la nyonya que senyoreja pels nostres escenaris. És un esforç lloable posar obres tan importants com aquesta, que el públic, en general, no sap agrair, i sabent que s'ha d'aguantar tants pocs dies al cartell. D'altra banda, pels habituats al teatre, haver d'alternar *Martina* amb *Porcells i garrinets* o amb *Maldita sea mi cara* és arriscar-se a sofrir un xoc intel·lectual insuportable per a les bones persones que no els proven els sotracs.[18]

Un altre dels autors revelació de la dramatúrgia francesa, Marcel Achard, fou presentat en les pàgines de *Mirador*, el 1929, com «el més gran autor dramàtic francès» i com un dels models a seguir per l'extraordinària humanitat dels personatges i l'originalitat de la tècnica de les seves obres.[19] Al seu torn, Guillem Díaz-Plaja comentà l'estrena de *Domino*, a la Comédie des Champs-Élysées de París, per la companyia de Louis Jouvet, el 1932, situant-la en la vessant més realista de la seva dramatúrgia i entroncant-la amb Musset: «hi ha un joc dialèctic molt fi; una gràcia molt parisenca en l'acció».[20]

D'altra banda, Guansé es féu ressò de l'estrena, el 1931, al teatre Pigalle de París de *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, sota la direcció també de Jouvet, un text manllevat de l'«scénario de film» homònim que satiritzava el món de les finances.[21] Tot indicant la similitud de l'obra amb *Bola de neu*, de Carles Soldevila, perquè totes dues suposaven «l'apoteosi del bluf», subratllà no tan sols la modernitat del contingut de l'obra, sinó també d'una forma teatral molt influïda pel cinema:

17 Ibidem. El seu pare Tristan Bernard, un dels representants del teatre de bulevard parisenc, tingué un espai més secundari en les pàgines de *Mirador*. Vegeu Henri JEANSON, «Tristan Bernard. Dues vegades vint anys», *Mirador*, núm. 21 (20-VI-1929), p. 5, i «Entreactes. Encara una altra de Tristan Bernard», *Mirador*, núm. 31 (29-VIII-1929), p. 5.

18 Miquel LLOR, «*Martina* a Barcelona», *Mirador*, núm. 71 (5-VI-1930), p. 5.

19 Vegeu, respectivament, Henri JEANSON, «Marcel Achard. Llicenciat en somni», *Mirador*, núm. 38 (17-X-1929), p. 5, i Ll. S. ROSSINYOL, «Marcel Achard. Als nostres autors», *Mirador*, núm. 312 (7-II-1935), p. 5.

20 G. D. P [Guillem DÍAZ-PLAJA], «*Domino*. Una obra d'Achard», *Mirador* 182 (28-VII-1932), p. 5. En canvi, amb motiu de la presentació de l'obra per la companyia Díaz de Artigas en una traducció al castellà d'Edgar Neville, Ignasi Agustí veié *Domino* més «anecdòtica» que *Jean de la Lune*, més «intranscendental» (Ignasi AGUSTÍ, «*Domino*, de Marcel Achard», *Mirador*, núm. 229, 22-VI-1933, p. 5).

21 Domènec GUANSÉ, «J. Romains al Pigalle», *Mirador*, núm. 110 (12-III-1931), p. 5.

> en total, té vint-i-quatre quadros i, d'un quadro a l'altre, anem i tornem d'Europa a Amèrica. Només la construcció a París d'un teatre com el Pigalle, que disposa d'un escenari únic al món, ha fet possible l'escenificació d'aquesta obra. I la crítica de París ha convingut que l'obra, com a espectacle, amb la seva prodigiosa realització escènica i els decorats, divertits o poètics i sempre encisadors, de Paul Colin, és tan interessant o més que el mateix text.[22]

Posteriorment, el 1932, Ramon Esquerra féu una valoració molt favorable de *Knock ou le Triomphe de la médecine*, del mateix Romains, que havia obtingut un gran èxit a París el 1923 de la mà també de Jouvet. Esquerra recordà que l'obra havia estat estrenada al Romea, el 1925, amb bon èxit de crítica, però no de platea, atès que «era excessivament bona per al paladar del públic dels nostres teatres».[23] Com havia fet Guansé amb *Donogoo-Tonka*, posà l'accent en la modernitat de la peça:

> *Knock* respon a la concepció, tan cara a la nostra època, que l'home intel·ligent i sense escrúpols s'apodera del món. Jules Romains ens presenta en aquesta obra, com en els seves germanes *Donogoo-Tonka* i l'adaptació de *Volpone* de Ben Jonson, el triomf del *bluff* i el de l'home que ha sabut crear-lo en benefici propi.[24]

Amb motiu de l'estrena de *La Brouille*, a la Comédie-Française, el 1930, Guansé reconegué que, en els cenacles teatrals catalans, Charles Vildrac era un dels dramaturgs que comptava amb més «devocions», entre les quals la de Carles Soldevila, traductor de *Le Paquebot Tenacity*, una obra estrenada amb «grand succès» sota la direcció de Jacques Copeau al Vieux-Colombier de París el 1920 i al Romea de Barcelona, el 1922.[25] La traducció soldeviliana fou represa, el 1935, a la Sala Capsir, per la Secció de Teatre de l'Ateneu Polytecnicum, dirigida per

22 Ibidem.

23 Ramon ESQUERRA, «*Knock* en català», *Mirador*, núm. 158 (11-II-1932), p. 7.

24 Ibidem. Esquerra hi insistí en un article posterior: «*Knock o el triomf de la medicina* i *Donogoo-Tonka* són altres tantes glorificacions del *bluff*, i dels homes plens de barra i d'audàcia que arriben a crear grans coses del no-res. [...] Símbol del temps l'afició al tema aquest del *bluff*» (Ramon ESQUERRA, «Romains i el "bluff"», *Mirador*, núm. 197, 10-XI-1932, p. 5). Cortès donà a conèixer *Le roi masqué* indicant, tanmateix, que no afegia gaire glòria al nom de Romains (J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «*Le roi masqué*. Una obra de Jules Romains», *Mirador*, núm. 156, 28-I-1932, p. 5). Altrament, cal tenir en compte que la peça *Le dictateur*, de Romains, va influir en termes d'argument i de temàtica en *La fam*, de Joan Oliver. Vegeu MIQUEL M. GIBERT, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Institut del Teatre, 1998, p. 154-157.

25 Domènec GUANSÉ, «Raynal i Vildrac *chez* Molière», *Mirador*, núm. 113 (2-IV-1931), p. 5. Vegeu, sobre la recepció de Charles Vildrac, Miquel M. GIBERT, «Charles Vildrac a Catalunya: aspectes de la recepció d'un autor intersticial», dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, a cura de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, Lleida: Punctum & TRILCAT, 2005, p. 131-143.

Enric Giménez, que sabé captar, segons Joan Cortès, «la finor, l'íntima poesia, la delicadesa i l'encís de què està eixamorada l'obra de Charles Vildrac».[26]

Arran de l'estrena de *Màrius*, de Marcel Pagnol, en una traducció de Josep M. de Sagarra (Novetats, 1931), Joan Cortès destacà l'«altíssima qualitat» d'una peça que destil·lava no únicament «un caliu d'humanitat», sinó també «una veracitat de sentiments, una frescor d'expressió i una profunditat de caràcters que no necessiten pas aixoplugar-se sota cap bandera de renovellament, de rompiment de motllos ni de redempció humanitària».[27] Guansé també féu una valoració entusiasta de Pagnol, un dels dramaturgs més populars de l'Europa d'entreguerres —sobretot per la seva trilogia *Marius*, *Fanny* i *César*—: «cap autor teatral de la guerra ençà no ha fet una carrera més sortosa que Marcel Pagnol ni cap altre no té un esdevenidor més gràvid de promeses».[28] Del conjunt de la seva dramàtica, encimbellà *Topaze* com a peça que havia suposat «la revelació definitiva de Pagnol», un text que havia sabut posar en relleu una de les característiques de l'època: «el desig i l'adoració del diner, desig i adoració que l'autor, no sense cinisme, dignifica i exalça».[29] Finalment, a propòsit de les estrenes de *Fanny* (Poliorama) i *Mercaders de glòria* (Studium), totes dues del 1935, Cortès tingué Pagnol per un referent de qualitat del teatre europeu contemporani.[30]

La presentació d'*Amphitryon 38*, de Jean Giraudoux, per la companyia de Madame Piérat (Novetats, 1931) serví Eduard Nicol per reputar l'obra, tot i assenyalar-ne els punts febles, «un dels èxits més ressonants del teatre francès d'aquests anys darrers» i el seu autor, un dels més interessants de la literatura francesa contemporània.[31] Al mateix temps, Cortès aprofità l'estrena de *Judith* al Pigalle de París, el mateix 1931, per explicar l'adaptació personal que Giraudoux havia fet d'un assumpte antic —el de la Judith bíblica— i per desgranar un resum detallat de la nova proposta.[32] Per la seva banda, Esquerra, el gran valedor de Giraudoux a les lletres catalanes, constatà que era «un profeta desconegut a la seva terra», ja que havien estat els estrangers els que li havien reconegut «un valor excepcional dins de la literatura contemporània», i que la seva obra havia restat «impermeable per al gros públic» pel «preciosisme» i

26 J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «*El paquebot Tenacity* a la Sala Capsir», *Mirador*, núm. 309 (17-I-1935), p. 5.

27 Joan CORTÈS, «Les estrenes. *Màrius*, de Marcel Pagnol, traduït per Sagarra (Novetats)», *Mirador*, núm. 114 (9-IV-1931), p. 5.

28 Domènec GUANSÉ, «Marcel Pagnol», *Mirador*, núm. 188 (8-IX-1932), p. 5.

29 Ibidem.

30 Joan CORTÈS, «J. M. de Sagarra. *Reina* (Teatre Nou). M. Pagnol (M. Font, trad.), *Fanny* (Poliorama)», *Mirador*, núm. 323 (25-IV-1935), p. 5, i ídem, «*Mercaders de glòria*, de Pagnol i Nivoix. Al Teatre Studium», *Mirador*, núm. 358 (26-XII-1935), p. 5.

31 E. NICOL, «*Amphitryon 38*. Mme. Piérat a Novetats», *Mirador*, núm. 144 (5-XI-1931), p. 5.

32 J. C. V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «La *Judith* de Giraudoux», *Mirador*, núm. 147 (26-XI-1931), p. 5.

per l'«excessiva complexitat de pensament».[33] Més endavant, Josep Maria Planes presentà als lectors de *Mirador* la peça *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, estrenada per Jouvet a París, el 1935, de la qual remarcà l'«accent modern» dels personatges i l'estil de Giraudoux: «Fet d'una prosa sòlida i esclatant, on cada mot és just i precís, estil de teatre, ferm com l'acer».[34]

Des de París estant, Albert Junyent donà a conèixer *La machine infernale*, de Jean Cocteau —un text interpretat per Jouvet el 1934 a la Comédie des Champs-Élysées—, com una revisitació d'Èdip, en la línia de la represa dels mites clàssics que també havien temptat Gide i Giraudoux.[35] Tot fent orbitar la peça de Cocteau en el freudisme, reconegué la distància que hi havia entre *La machine infernale*, molt més emparada en l'original sofoclià, respecte dels escàndols que provocaren els seus inicis teatrals (*Les Mariés de la tour Eiffel* i *Le Boeuf sur le toit*). Indirectament, la crònica arremetia contra Cocteau i l'avantguarda teatral:

> Les acrobàcies artístiques i literàries poden representar no sols una disfressa de la inèpcia o de la mediocritat, sinó també de l'home de talent que, no resignant-se als fruits normals de les pròpies facultats, ambiciona el domini del genial sense prou energies per abastar-lo. [...] Els laboratoris avantguardistes guanyarien un interès considerable si, en lloc d'obsessionar-se tant per la forma, s'apliquessin decididament al fons de les coses.[36]

Altres referents de la dramatúrgia francesa tenen una presència més aviat testimonial en les pàgines del setmanari. Com apostes personals, cal interpretar l'interès que Millàs-Raurell, traductor de la peça al català, tenia per *Maya*, de Simon Gantillon, una «gran festa» que duia a l'escena la prostituta Bella com a metàfora de l'il·lusori i que esdevingué un èxit internacional a partir de 1927.[37] O la devoció que Guansé sentia per Eduard Bourdet, l'autor de *La Prisonnière*, que tractava el controvertit tema del lesbianisme.[38] Guansé apuntà que Bourdet havia obtingut un gran èxit internacional amb *La Prisonnière*, «menys legítim que el de Pagnol, però de tant o de més públic. Si Pagnol no recull sinó admiracions, a Bourdet l'escàndol el segueix», i ressaltà la seva peça *Le sexe faible* com «una comèdia de costums, ben observada, plena de detalls psicològics molt ben trobats».[39] O, encara, la fascinació que Andreu Avel·lí Artís manifestà per Jacques Deval, del qual elogiava la versatilitat de l'obra dramàtica i, en especial, la d'ambientació burgesa (*Etienne* i *Mademoiselle*), un bon model, al seu parer, per als comediògrafs catalans, atès que al mateix temps que conferiria dignitat literària a la dramatúrgia indígena serviria per atreure públic als escenaris.[40]

33 Ramon ESQUERRA, «Giraudoux i el món», *Mirador*, núm. 210 (9-II-1933), p. 5. *Cf.*, sobre Giraudoux, Ramon ESQUERRA, «Jean Giraudoux. Un assaig», dins *Lectures europees*, a cura de Teresa Iribarren i Donadeu, Berga: L'Albí, 2006, p. 83-93.

34 Josep M. PLANES, «*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux. El teatre a París», *Mirador*, núm. 356 (12-XII-1935), p. 5.

35 Albert JUNYENT, «De Sòfocles a Jean Cocteau», *Mirador*, núm. 279 (7-VI-1934), p. 5.

36 Ibidem. *Mirador* també deixà constància de l'estrena d'*Orfeu* a Sitges, el 1930, en una traducció de Maria Carratalà (l'obra original fou muntada per Pitoëff el 1926), tot destacant-ne l'«avantguardisme» polèmic que dividí el públic en dues faccions, sense que cap de les dues s'excedís. *Cf.* J. S. [Joan SACS], «*Orfeu* a Sitges», *Mirador*, núm. 84 (4-IX-1930), p. 5.

37 «Des de l'estrena d'*Els fracassats*, de Lenormand, no s'ha donat en els nostres escenaris una obra de teatre modern tan significativa i [...] tan ben presentada. [...] Gantillon ens ha volgut ensenyar la part de poesia autèntica que té la vida i les relacions d'aquestes piadoses fingidores de la realitat o de la il·lusió segons el pobre al·lucinat que les compra» (MILLÀS-RAURELL, «A propòsit de l'estrena de *Maya*», *Mirador*, núm. 54, 6-II-1930, p. 5). *Cf.*, sobre Gantillon, Ramon PEI, «*Maya* a Barcelona», *Mirador*, núm. 55 (13-II-1930), p. 5, i ídem, «Simon Gantillon. L'Alain Gerbault del teatre», *Mirador*, núm. 56 (20-II-1930), p. 5. Val la pena anotar que *Maya* fou estrenada també al Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 25 de gener de 1930, en una traducció d'Azorín que publicà la popular col·lecció La Farsa.

2. *Prevencions envers les dramatúrgies alemanya i russa*

Contrastant amb la bona rebuda de la literatura dramàtica francesa, el teatre alemany fou esguardat amb molta més distància crítica. La informació sobre la dramatúrgia alemanya, de caire més epidèrmic, podia fer-se ressò tant del teatre polític més actual —per exemple, *Els dos Adler*, de Stefan Grossmann— com de l'obra primerenca de Bertolt Brecht —*Timbals a la nit*, *Baal*, *L'Òpera de tres rals* i *El que diu sí. El que diu no*— amb motiu de l'estrena del film *L'Opéra de Quat'Sous*, de George W. Pabst, a Barcelona, el 1932.[41] Les suspicàcies envers l'ús polític del teatre s'incrementaren amb la depuració que els nazis havien

38 Domènec GUANSÉ, «L'èxit d'E. Bourdet», *Mirador*, núm. 148 (3-XII-1931), p. 5.

39 Ibidem. Presentada a Barcelona en francès per la companyia de Madame Piérat i en castellà per la de Ladrón de Guevara, *La Prisonnière* va ser ben rebuda per Josep Maria de Sagarra que defensà la licitud de l'autor a l'hora de portar a escena un tema punyent i que sabé trobar el punt just de la crítica: «les objeccions que es poden fer a la comèdia sempre recauen sobre aquella posició del que vol i dol, una posició intermèdia entre la veritat i la trampa» (J. M. de S. [Josep MARIA de SAGARRA], «*La Prisonnière*, de Bourdet. Teatre Barcelona», *Mirador*, núm. 36, 3-X-1929, p. 5). Guillem Díaz-Plaja reportà l'estrena al teatre de la Michodière de París de *La fleur des poids*, de Bourdet, en què aprofitava els escàndols que s'havien produït al voltant dels temes «on l'intersexualisme juga un paper preponderant» per donar una «nota estrident» («una *Presonera* referida al sexe fort») que després s'afanyava a situar dins dels marges del decòrum («fent que al final de l'obra l'amor normal esdevingui triomfant») (Guillem DÍAZ-PLAJA, «El teatre a París», *Mirador*, núm. 206, 12-I-1933, p. 5).

40 A. A. A. [Andreu AVEL·LÍ ARTÍS], «La qualitat del públic. A propòsit d'una obra de Deval», *Mirador*, núm. 267 (15-III-1934), p. 5.

41 Vegeu, respectivament, «Mirador teatral. Teatre polític», *Mirador*, núm. 117 (30-IV-1931), p. 5, i Joan TOMÀS, «Sobre *L'Opéra de Quat'Sous*», *Mirador*, núm. 200 (1-XII-1932), p. 7, i núm. 201 (8-XII-1932), p. 5.

perpetrat a l'escena alemanya per tal de fer de les arts escèniques un mitjà de propaganda de les idees nacionalsocialistes.[42]

Això no obstant, algunes de les estrenes d'abast internacional, com ara *Els criminals*, del dramaturg austríac Ferdinand Bruckner —pseudònim de Theodor Tagger— que coetàniament triomfava a Berlín, París o Milà, fou rebuda amb reticències quan debutà en català al Romea, el 1931, en una traducció de Millàs-Raurell. Encara que anés aureolada per l'estrena que en féu Max Reinhardt a Berlín el 1928 i Pitoëff a París el 1929, Cortès encasellà l'obra en el *teatre d'idees* ibsenià i, tot i reconèixer-ne la importància en l'«escena moderna», la rebutjà de ple:

> Aquest horripilant melodrama, tan ben construït, tan ben organitzat en totes les seves parts, tan arrodonit en el seu conjunt, és efectivament —com d'altres han fet ja notar— una obra ben representativa del profund desballestament intel·lectual i moral que afecta tota la vida alemanya d'avui. [...]
>
> No ens espantem, ni molt menys, de tot allò que se'ns presenta en l'obra, durant tota la representació de la qual podem dir que no ens passa pel davant ni una sola persona recta i de bona qualitat moral —prostitutes, invertits, lladres, *souteneurs*, estafadors, xantatgistes i assassins; un vertader mostrari de gent indesitjable; una claveguera—. Tot això no ens espanta, però el que no ens agrada és la manca d'objectivitat de l'autor; la seva posició de *franciscanisme* —perdó!—; la seva «comprensió», el seu «fer-se càrrec» de tot, les seves ganes d'excusar-ho tot i la seva pretensió de justificar-ho.[43]

Altrament, pel que fa al teatre rus, deixant de banda algunes informacions més irrellevants, Josep M. Millàs-Raurell mostrà les seves reticències davant de la instrumentalització propagandística que els dirigents soviètics feien de l'escena i, a partir de l'exemple de l'espectacle d'agitprop *Petroli*, advertí del perill que el teatre perdés «la seva valor artística» per convertir-se en «un element secundari, un pur mitjà de propaganda».[44] Artur Perucho, en contraparti-

42 «La hitleització de l'escena. Teatre i política», *Mirador*, núm. 218 (6-IV-1933), p. 5.

43 Joan CORTÈS, «Les estrenes. *Els criminals*, de F. Brückner, traducció de Millàs-Raurell (Teatre Romea)», *Mirador*, núm. 115 (16-IV-1931), p. 5. Dos anys abans, Francesc Madrid donà notícia de l'enigmàtic pseudònim que encobria l'autoria d'*Els criminals* (Francesc MADRID, «El misteriós afer de l'autor desconegut i triomfant. Un procés que apassiona Alemanya i Àustria», *Mirador*, núm. 39, 24-X-1929, p. 5). D'altra banda, altres obres estrenades en els escenaris coetanis van rebre crítiques negatives com és ara *L'ovella del pobre*, de Stephan Zweig (Novetats, 1931), un autor molt ben valorat com a novel·lista: «Hem quedat vertaderament esbalaïts en veure com totes aquelles virtuts que tant admiràvem en el novel·lista, en l'assagista i en el crític, han desaparegut completament en l'autor dramàtic. / Tota aquella força de penetració, tota aquella subtilesa psicològica, tota aquella complexitat intel·lectual que era el Stephan Zweig que estimàvem, s'ha convertit en vulgaritat, llordor i pobresa» (Joan CORTÈS, «Les estrenes. *L'ovella del pobre*, de Stephan Zweig, traducció d'Antoni Molinas», *Mirador*, núm. 116, 23-IV-1931, p. 5).

44 MILLÀS-RAURELL, «Teatre soviètic», *Mirador*, núm. 102 (15-I-1931), p. 5. *Cf.* els articles que Ramon Desclau dedicà al director d'escena rus Aleksandr Taïrov: Ramon DESCLAU, «Teatralització del teatre», *Mirador*, núm. 49 (2-I-1930), p. 5, i ídem, «El teatre soviètic», *Mirador*, núm. 50 (9-I-1930), p. 5.

tida, exposà en les pàgines de *Mirador* la seva curiositat —acompanyada d'una continguda empatia—, pel teatre de l'òrbita soviètica més actual, amb articles divulgatius sobre l'escena georgiana o ucraïnesa.[45]

3. *Còctel eclèctic de referents*

A desgrat que el focus d'atracció per definir una certa idea de modernitat teatral continuava essent la literatura dramàtica francesa, el setmanari *Mirador* estigué amatent, amb un notable eclecticisme, als noms més destacats d'altres dramatúrgies europees o nord-americanes. De l'anglesa, per exemple, Ramon Pei expressà el respecte per *Fi de jornada*, de C. R. Sheriff, «una obra de guerra» («un viu retrat de la vida al viu de l'home posat en aquell ambient frenèticament catalitzador de sensacions i de sentiments») d'una profunda humanitat i universalitat que havia obtingut un gran èxit tant a Anglaterra com a Alemanya.[46] De la italiana, Cortès féu una crònica irònica de l'estrena de *Simultanina*, de F. T. Marinetti, una proposta de *divertimento* futurista que estava molt lluny de les inquietuds estètiques del crític titular de *Mirador*.[47] De l'austríaca, Joan Ramon Masoliver emfasitzà l'erotisme «rebuscat, malaltís» —«un sensualisme que escalfant la fantasia produeix imatges luxurioses»— de l'obra d'Arthur Schnitzler, de la qual remarcava singularment *La ronda*.[48]

De la nord-americana, el mateix Cortès vinculà *Mourning Becomes Electra*, d'Eugene O'Neill, estrenada a Nova York el 1931, amb la recuperació dels mites clàssics del teatre de Bernard Shaw i Jean Giraudoux, i en detallà l'argument

45 Artur PERUCHO, «El teatre ukranià. Teatres nacionals soviètics», *Mirador*, núm. 246 (19-X-1933), p. 5, i ídem, «Teatre de la Rússia Blanca», núm. 271 (12-IV-1934), p. 5. De tota manera, Perucho publicà també articles informatius sobre el teatre txec (Karel Čapek, Frantisek Langer), els nous valors del teatre italià (Ugo Betti) i els dramaturgs més destacats del teatre suec (Ingmar Bergman). Vegeu Artur PERUCHO, «El teatre txecoslovac», núm. 114 (9-IV-1931), p. 5; ídem, «La nova generació. Del teatre italià d'avui», núm. 237 (17-VIII-1933), p. 5, i ídem, «El teatre suec contemporani», *Mirador*, núm. 275 (10-V-1934), p. 5.

46 Ramon PEI, «La interpretació de *Fi de jornada* al Romea», *Mirador*, núm. 70 (29-V-1930), p. 5. Millàs-Raurell situà l'obra de costat de *Res de nou a l'oest*, de Remarque (M.-R. [Josep M. MILLÀS-RAURELL], «Per què C. R. Sheriff va escriure *Fi de jornada*», *Mirador*, núm. 69, 22-V-1930, p. 5).

47 J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «*Simultanina*. Divertiment futurista en 16 síntesis, de F. T. Marinetti», *Mirador*, núm. 121 (29-V-1931), p. 5.

48 Joan RAMON MASOLIVER, «Erotisme i valor objectiu. L'obra d'Arthur Schnitzler», *Mirador*, núm. 152 (31-XII-1931), p. 6. *Cf.* també J. C. [Joan CORTÈS], «Arthur Schnitzler», *Mirador*, núm. 112 (26-III-1931), p. 4.

sense emetre judicis comprometedors.[49] De fet, l'autèntic descobridor d'O'Neill fou Rafael Tasis que, el 1933, se sorprengué que «una de les figures més considerables del teatre modern» —ubicable en l'olimp dels grans autors dramàtics contemporanis, de costat de Pirandello, Hauptmann, Shaw i Molnár— tingués una recepció tan limitada en l'escena catalana, fet que només podia tenir una explicació raonable:

> Si nosaltres no visquéssim gairebé al marge del món teatral estranger, del qual només ens arriben els èxits melodramàtics populars i les obres que poden ésser afusellades —o *adaptades*— impunement, no es comprendria el fet que de l'obra total d'Eugene O'Neill, una de les figures més considerables del teatre modern, només coneguem l'*Anna Christie*, estrenada fa anys [el 1924] al Romea en la versió de Millàs-Raurell. Possiblement el cinema, abans que l'escena, ens farà conèixer d'altres obres del mestre del teatre nord-americà.[50]

Respecte al teatre espanyol d'entreguerres, la modernitat escènica passava pels dramaturgs més renovadors del moment, els que adquiriren notorietat durant la República: Max Aub, reivindicat per Guillem Díaz Plaja per la seva «personalíssima» modernitat («és potser el literat peninsular que té més mèrits contrets en ordre a la creació d'una dramàtica renovada»); Federico García Lorca, molt elogiat per Ignasi Agustí per la dignificació que introduïa en la literatura dramàtica castellana («*Bodas de sangre* vol dir, en el teatre castellà actual, dignificació i noblesa. El seu autor ha sabut crear una obra gens localista per a desmentir l'obra poca-solta i reaccionària d'uns quants senyors reumàtics»); o Alejandro Casona, encomiat per Cortès per la seva intel·ligència i el seu bon gust («fecund i simpaticíssim autor, jove i reflexiu, correcte i agut, dúctil i divers, intel·ligent i digne, carregat d'il·lusions, impregnat de bon gust, que treballa amb un llenguatge entonat i viu, que combina destrament l'emoció i l'arbitri»).[51]

4. La modernitat en la «mise en scène»

Paral·lelament, la modernitat teatral era associada a una renovació en profunditat de l'escenografia i de l'escenificació que, en el cas català, encara estaven

49 Joan CORTÈS, «L'*Electra* d'O'Neill», *Mirador*, núm. 167 (14-IV-1932), p. 5. Sobre O'Neill, vegeu també la incursió biogràfica de Francesc MADRID, «La vida atzarosa d'O'Neill», *Mirador*, núm. 79 (31-VII-1930), p. 5.

50 Rafael TASIS, «Eugene O'Neill. Una figura del teatre americà», *Mirador*, núm. 249 (9-XI-1933), p. 5.

51 Vegeu, respectivament, Guillem DÍAZ-PLAJA, «Teatre de Max Aub», *Mirador*, núm. 128 (16-VII-1931), p. 5; Ignasi AGUSTÍ, «*Bodas de sangre*», *Mirador*, núm. 227 (8-VI-1933), p. 5; Joan CORTÈS, «*Otra vez el diablo*, d'Alejandro Casona. Al Teatre Barcelona», *Mirador*, núm. 346 (3-X-1935), p. 5, i ídem, «*Nuestra Natacha*, de Casona. Al Teatre Barcelona», *Mirador*, núm. 353 (21-XI-1935), p. 5.

ancorades en el vuitcents. Cortès considerava que aquest aspecte era un actiu de la vida teatral moderna i, bo i expressant la seva por que tiranitzessin el text, destacava les innovacions tècniques en l'àmbit escenogràfic que tendien a abolir el «realisme» en l'escena russa, alemanya o francesa.[52] En aquest sentit, tot i mostrar-se prudent sobre els efectes d'aquest antirealisme escènic, posava com a model l'escenificació de *Donogoo Tonka*, de Jules Romains, i concloïa que, en tot cas, era una bona manera d'allunyar-se «d'aquella tristesa del realisme escenogràfic de bastidors i bambalines, de portes que no funcionen i de paisatges llunyans encastats amb el primer terme», i de liquidar «aquells atacs epilèptics i aquelles hemoptisis, admiració de l'espectador i pedra de toc infal·lible del talent de l'intèrpret d'aquell teatre».[53] Cortès no s'estigué tampoc de concretar-ho en l'escena catalana, tot denunciant la negligència que presentava tant en la interpretació com en l'escenificació en general:

> Sense parlar de les tècniques modernes ni antigues en aquest respecte, ens hem de referir només a la misèria i a la deixadesa en què contemplem aquelles decoracions de paper, empolsades i rebregades, transparents i tremoloses, aquelles portes i finestres que mai no tanquen, mobles vells i deslustrats, robes arnades, accessoris de cartó, purpurina i llauna. Si alguna vegada hom intenta sortir-se d'aquest magatzem de drapaire és per caure-hi després més de ple. [...]
>
> Cal que l'actor es faci càrrec que és ell qui està al servei de l'obra, i no aquesta al del seu lluïment. Cal que no compti tant amb ell, que compti més amb les exigències de la producció que ha d'interpretar i amb la voluntat del seu autor que no amb el seu criteri personal i el seu gust particular.[54]

Un dels referents de la renovació escènica que apareix ben valorat en les pàgines del setmanari és el director d'escena alemany Max Reinhardt. El periodista Joan Alavedra el titllà, el 1930, de «màgic de l'escena» i resumí l'aportació deci-

52 «En la decoració, els russos, els alemanys i els austríacs, amb els seus *constructivismes* i *expressionismes*, ara totalment simètrics a cada costat de l'escena, ara amb un aspecte de desordre completament arbitrari; a França, a Barsacq, amb la seva nova disposició de l'escena de *Vieux Colombier*, accentuant i utilitzant intel·ligentment el mateix convencionalisme teatral, recercat en comptes de defugit; Dullin, col·locant al mig de les taules el decorat, senzill com una capsa oberta de cara a l'espectador; Colin, amb les seves agudes fantasies de *L'Orchestre en Liberté*, a l'Opera; el grup Art et Action, amb les seves màscares grotesques, convencionals i decoratives, amb el seu decorat atrabiliari; les senzilles teles de fons dels teatres dels bulevards, més o menys encartades; i fins les revistes del Folies Bergère, amb decoració de rodes colossals, palanques i ponts, d'una carrincloneria a l'alçada de les del nostre Paral·lel; tot segueix la mateixa ofensiva» (J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «Una ofensiva. Contra l'escenografia realista», *Mirador*, núm. 125, 25-VI-1931, p. 5).

53 Ibidem.

54 Joan CORTÈS, «Miscel·lània. Abans de començar», *Mirador*, núm. 139 (1-X-1931), p. 5. *Cf.*, també, sobre la necessitat de renovació de l'escena catalana, Joan CORTÈS, «De les novetats», *Mirador*, núm. 140 (8-X-1931), p. 5.

siva que havia fet en el camp de les innovacions escèniques coetànies.[55] A més, *Mirador* publicà, a primera pàgina, el 1934, la traducció d'un article del mateix Reinhardt en el qual apuntava que, en l'atzucac en què es trobava el teatre, «la salvació no pot venir més que de l'actor. És a l'actor i a ningú més que pertany el teatre».[56] En canvi, poc amant d'esnobismes i de modes efímers, Cortès criticà l'«autoritat dictatorial que àdhuc es fa extensiva a les obres d'autors morts» que mostrava el director d'escena rus Vsevolod Meyerhold en el muntatge dels clàssics, i ironitzava sobre la seva evolució des de l'«art pur» al «teatre proletari».[57]

Tornant a reflectir la influència del teatre francès, i en coherència amb el consens al voltant de la preeminència de la literatura dramàtica gal·la que hem comentat, Cortès fou partidari, oi més atesa la manca de tradició i solidesa de l'escena catalana, de l'escola de Jacques Copeau, el fundador del Théâtre du Vieux-Colombier, com un dels models que podien seguir-se per dignificar-la: «Nosaltres, que no podem pretendre, amb el nostre teatre neulit i precari, de tenir una gran escola com aquella [la francesa], almenys sí que podríem aspirar a dignificar la nostra escena amb una tasca com la de Copeau».[58]

En aquesta mateixa línia d'una *mise en scène* que es posava al servei del text dramàtic, Cortès també valorà molt positivament el pas del Teatre d'Art de Moscou (secció de Praga), pel Teatre Goya de Barcelona, el febrer de 1932.[59] El bon record que deixà la seva actuació el dugué a desfer-se en elogis pel fet —insòlit a l'escena catalana— de veure una companyia «veritablement homogènia en tots els seus elements» i «una unitat de conjunt sense cap tara», fins al punt que, «amb la mateixa idoneïtat, amb la mateixa compenetració envers l'esperit

55 «Ha conquistat per al teatre uns drets equivalents als Drets de l'Home. Reinhardt s'adonà primer que ningú que la generació actual no és sinó un corredor entre un passat caduc i un esdevenidor ignot encara, i entaulà la lluita seriosament. Crema tota la vella tramoia com si fos una Bastilla i amb una visió anticipada de la crisi d'adaptació que sofreix el teatre —massa feixuc per a copsar el dinamisme actual— dota el Deutsches Theater d'una plataforma giratòria que prova ja d'atenuar l'avantatge, aleshores encara incipient, del cinema. / Té una comprensió genial de tot allò que es refereix al seu art i intervenint amb passió tots els detalls aconsegueix crear un nou estil que es distingeix per una gran simplicitat en el decorat i en el joc dels actors» (Joan ALAVEDRA, «Max Reinhard», *Mirador*, núm. 70, 29-V-1930, p. 5). Sobre la influència de Max Reinhardt en l'escenografia catalana, vegeu M., «Uns escenaris de J. Obiols», *Mirador*, núm. 100 (1-I-1931), p. 5.

56 Max REINHARDT, «Grandeses i servituds del geni teatral», *Mirador*, núm. 300 (10-XI-1934), p. 1.

57 Joan CORTÈS, «Del "rejoveniment dels clàssics"», *Mirador*, núm. 131 (6-VIII-1931), p. 5.

58 Joan CORTÈS, «De l'escola», *Mirador*, núm. 132 (13-VIII-1931), p. 5. Vegeu, sobre la renovació dramàtica propugnada per Jacques Copeau al Théâtre du Vieux Colombier, Jean-François DUSIGNE (ed.), *Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*, París: Theatrales, 1997, p. 39-47. Així mateix, Cortès tingué paraules d'elogi envers l'actor i director d'escena Firmin Gémier, «un dels animadors més importants del teatre modern», en l'article necrològic que dedicà al fundador del Théâtre National Populaire. Vegeu J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «Firmin Gémier», *Mirador*, núm. 253 (7-XII-1933), p. 5.

59 C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «El teatre d'art de Moscú», *Mirador*, núm. 159 (18-II-1932), p. 5.

de l'obra», els actors del Teatre d'Art podien interpretar *L'inspector*, de Gogol, i *Els barris baixos*, de Gorki.[60] No obstant això, tot i que fos un llistó utòpic per a l'escena catalana, el crític titular de *Mirador* era conscient que la renovació stanislavskiana ja havia estat superada:

> En veritat, Stanislavski i les seves teories queden ja molt endarrere. Però ens costarà molt de creure que hàgim estat nosaltres qui els ha depassat. Les nostres escenes viuen encara en un estadi molt més endarrerit que el del realisme de fi de segle. De la mateixa manera que avui podem fer escarafalls de Stanislavski, temps a venir en podrem fer de Jacques Copeau, i fins de Meyerhold i tot. Aquest és l'avantatge que tenen els medis emperesits i rutinaris: els altres es cuiden per ells de passar totes les experiències.[61]

5. A manera de conclusió

En conjunt, a pesar de l'eclecticisme de referents i l'obertura de mires que desplega la secció teatral de *Mirador*, la prioritat concedida a la literatura dramàtica francesa, especialment a la d'aquelles obres d'una qualitat literària provada i d'un to marcadament especulatiu —que podien anar des de les formes llindars al teatre de bulevard (Achard) o «intersticials» (Vildrac) fins a les més avantguardistes (Cocteau)— i l'aposta pel model teatral de l'escola de Jacques Copeau com a fundador del Théâtre du Vieux-Colombier —un autèntic renovador tant en termes de repertori com de *mise en scène*— són prou il·lustratives del tipus de modernitat —i de les limitacions, dels recels i de la complexitat de recepció dels models estrangers de què partia— per la qual apostava el discurs teatral d'un dels setmanaris amb més voluntat inequívocament modernitzadora de la dècada dels trenta.

Ben mirat, si es volia oferir una «orientació» sobre els camins de futur, es feia difícil tant de defensar uns plantejaments més avantguardistes o trencadors com d'abonar, de manera incondicional, unes determinades opcions mimètiques als grans èxits comercials internacionals. Sobretot en el context d'una escena que encara presentava molts dèficits estructurals per resoldre i, més concretament, en el si d'una literatura dramàtica que patia un cert complex d'inferioritat, en relació amb les seves homòlogues europees, a causa de la manca d'una tradició sòlida i d'unes condicions de representació dels textos que no havien assumit les grans innovacions escèniques de les primeres dècades del segle XX.

60 Joan CORTÈS, «Una bona companyia», *Mirador*, núm. 161 (3-III-1932), p. 5.

61 Ibidem.

Nota bibliogràfica

Ramon BATLLE I GORDÓ, *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona / Edicions 62, (Monografies de Teatre, 15).

Jean-François DUSIGNE (ed.), *Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*, París: Theatrales, 1997.

Ramon ESQUERRA, *Lectures europees*, Introducció i edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu. Berga: L'Albí / Faig, 2006 (Faigs Monogràfics, 8).

Francesc FOGUET I BOREU, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936–1939)*, Barcelona: Institut del Teatre / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999 (Biblioteca Serra d'Or, 227).

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

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

Enric GALLÉN, «H. R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres», dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918–1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, a cura de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín. Lleida: Punctum & TRILCAT, 2005, p. 145–167.

Enric GALLÉN (coord.). *Romea, 125 anys*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989.

Miquel M. GIBERT, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Institut del Teatre, 1998 (Monografies de Teatre, 36).

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

María del Carmen GIL FOMBELLIDA, «El teatro norteamericano en la escena madrileña de los años treinta: puesta en escena y recepción de *La calle*, de Elmer L. Rice», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, núm. 9 (juliol–desembre de 2002), p. 27–44.

Josep M. HUERTAS; Carles GELI, *«Mirador», la Catalunya impossible*, Barcelona: Proa, 2000 (Biblioteca Literària, Estudis, 4).

Carles SINGLA CASELLAS, *«Mirador» (1929–1937). Un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006 (Treballs de la Secció de Filosofia i Ciències Socials, 34).