

## RAMON VINYES I EL TEATRE (1904-1939).

JORDI LLADÓ I VILASECA.

TESI DOCTORAL DIRIGIDA PEL DR. JORDI CASTELLANOS I VILA.

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA.

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

SETEMBRE DE 2002.

*Jo sento com mai la terra que deixo i em pesa obscura la terra on vaig*  
(Ramon Vinyes).

*Vinyes aportava nous neguits, noves inquietuds. I es revifaren, amb el seu verb encès,*  
*les inquietuds i neguits d'ahir*  
(Lluís Capdevila).

*Trataba a los clásicos con una familiaridad casera, como si todos hubieran sido sus  
compañeros de cuarto*  
(Gabriel García Márquez)

## SUMARI

<b>INTRODUCCIÓ.....</b>	<b>12</b>
<b>RELACIÓ DE SIGLES I ABREVIATURES MÉS UTILITZADES.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTOL PRIMER. PLANTEJAMENTS I BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL.</b>	
<b>ASPECTES BIOGRÀFICS.....</b>	<b>16</b>
1.1. Presentació de l'autor: marc biogràfic.....	18
1.2. Els estudis sobre Ramon Vinyes, punt de partida de la tesi.....	25
1.3. Altres estudis: visions crítiques i informatives.....	30
1.4. Criteris generals i objectius. Organització: etapes i gèneres.....	43
1.5. Materials: abast i mancances.....	48
1.5.1. Textos teatrals i altres materials.....	48
1.5.2. Els viatges a Europa: una datació difícil.....	50
<b>CAPÍTOL SEGON: LA FORMACIÓ DE L'ESCRITOR (BERGA, 1897-1904).</b>	
<b>VINYES I LA TRADICIÓ DRAMÀTICA CATALANA.....</b>	<b>57</b>
2.1. La vocació dramàtica: entorn i formació.....	59
2.2. Vinyes i la tradició teatral premodernista: Frederic Soler, Àngel Guimerà.....	63
2.3. El primer modernisme: Gual, Rusiñol i Iglésias.....	67
2.3.1. Adrià Gual: una referència essencial desdibuixada.....	67
2.3.2. Vinyes i Rusiñol: una reverenciació distanciada.....	69
2.3.3. Vinyes i Ignasi Iglésias: el mestratge íntim.....	70
2.3.4. Un breu balanç: el deute als mestres.....	72
2.4. Notícia d'obres extraviades al tombant de segle (1897-1903): entre l'emulació d'actors i la vocació d'autor.....	74
2.5. El drama catòlic: <i>El calvari de la vida</i> (1904).....	76
2.5.1. Estructura i continguts: tradició i misticisme.....	76
2.5.2. Projecció i recepció: un drama apologetic.....	80
2.6. El teatre històric: <i>La fi d'una grandesa</i> (1904). <i>El gran somni</i> .....	82
<b>CAPÍTOL TERCER: RAMON VINYES A BARCELONA (1904-1913) .....</b>	<b>83</b>
3.1. Ramon Vinyes a Barcelona (1904-1913): Context.....	85
3.2. <i>Les boires</i> (1906), transició entre el drama catòlic i el simbolisme.....	96
3.2.1. Gestació, estructura i contingut.....	96
3.2.2. <i>Les boires</i> com a exercici d'experimentació formal.....	98
3.2.3. Recepció, valoració i relació amb obres posteriors.....	99
3.3. Dues peces extraviades: <i>Blancaneus dorm</i> , <i>En plena fosca</i> .....	102
3.4. Posicionaments teòrics a Barcelona. 1907-1908. Context.....	103
3.4.1. <i>L'Enquesta sobre'l teatre en vers</i> (1908).....	104
3.4.2. <i>De la tragèdia</i> (1908): entorn proper.....	107

3.4.2.1. Contingut: cap a la definició del gènere.....	109
3.4.2.2. Dels grecs a la nova tragèdia: una lectura diacrònica.....	111
3.4.2.3. Els pilars del moderníssim drama: Ibsen, Hauptman, Maeterlinck, D'Annunzio.....	114
3.4.2.4. A manera de balanç sobre <i>De la tragèdia</i> i la proposta teatral de Vinyes dins la primera dècada de segle. ....	119
3.5. El teatre modernista de Vinyes(1909-1912). Context.....	122
3.5.1. La tragèdia bíblica: <i>L'arca i la serp</i> (1908-1912). ....	123
3.5.1.1. Notícies de la versió extraviada. ....	123
3.5.1.2. <i>L'arca i la serp</i> (1949). Descripció, contingut i antecedents.....	125
3.5.2. <i>Al florir els pomers</i> (1910), apunt d'ambient.....	130
3.5.2.1. Descripció, versions, contingut.....	130
3.5.2.2. Entre el sainet i el quadre tràgic. Accentuació de l'efecte tragicòmic a la versió de 1952. ....	132
3.5.2.3. Recepció(1910): polèmica, ressò crític. ....	134
3.5.3. <i>Rondalla al clar de lluna</i> (1912), entre el teatre i la lírica. ....	137
3.5.3.1. Argument. ....	137
3.5.3.2. Anàlisi: peça teatral o rondalla?.....	138
3.5.3.3. Recepció.....	139
<b>CAPTÍTOL QUART: PRIMERA ETAPA AMERICANA (1913-1925).</b>	
<b>CONSOLIDACIÓ D'UNS FONAMENTS DRAMÀTICS. ....</b>	<b>145</b>
4.1. Presentació biogràfica. Subperíodes. ....	147
4.2. Crítica i divulgació cultural. (1913-1920). Posicionaments estètics. <i>Voces</i> .....	149
4.3. Anys de dispersió (1920-1925). ....	163
4.4. Evolució del pensament teatral (I. 1913-1920). ....	167
4.5. Evolució del pensament teatral (II. 1920-1925). ....	184
4.6. <i>Llegenda de boires</i> (1926), un poema escènic concebut a la primera etapa colombiana. ....	190
4.6.1. Gestació. Versions. Contingut.....	190
4.6.2. La tradició literària a <i>Llegenda de boires: Les boires</i> , Hauptmann, Claudel, D'Annunzio, Tomás Carrasquilla.....	194
4.6.3. Ressò crític: qüestionament en funció de les influències literàries. ....	199
4.7. Dues peces extraviades del tombant de dècada: <i>Les fonts llunyanes</i> , <i>Cançó de camí</i> .....	205
<b>CAPTÍTOL CINQUÈ: SEGONA ETAPA CATALANA: ACTUALITZACIÓ I</b>	
<b>CONFIRMACIÓ DEL DRAMATURG (1925-1929).....</b>	<b>208</b>
5.1. Presentació. ....	210
5.2. Els primers mesos: del retorn americà a l'estrena de <i>Llegenda de boires</i> (juny de 1925-febrer de 1926). ....	211
5.3. Plataformes i posicionaments grupals a l'entorn de Vinyes. (1926-1928). Intents de professionalització. ....	214
5.4. Aposta per noves formes dramàtiques. (1927). ....	232

5.4.1. <i>L'adolescent dels ulls d'or</i> : una obra "segle XX"(1927). .....	232
5.4.1.1. Versions i acarament amb el conte "L'assassinat de Jacobé Wharton"(1945).....	232
5.4.1.2. Interpretació i valoració: recerca de l'ideal i ambientalisme. ....	236
5.4.2. <i>Viatge</i> (1927).....	243
5.4.2.1. Entre la comèdia mundana i el drama poètic. Versions i rerefons autobiogràfic. ....	243
5.4.2.2. Interpretació i valoració: foscors pirandellianes i antiburgesisme. ....	248
5.4.2.3. Recepció de l'estrena de 1927 i l'edició de 1929. ....	254
5.4.3. <i>Racó de xiprers</i> (1927).....	258
5.4.3.1. Gestació, versions. Entre el poema escènic i la comèdia. ....	258
5.4.3.2. Una disjuntiva tematitzada: el to esblaimat i el to de samfaina.....	263
5.4.3.3. Recepció i valoració: una obra de transició.....	264
5.5. Producció teoricocrítica (1927-1929): La "campanya" d'orientació i les polèmiques. ....	266
5.5.1. Els "esvanits temps fervorosos" (Guimerà, Iglésias, Rusiñol): una lectura antiburgesa. ....	268
5.5.2. Un diagnòstic de l'escena catalana contemporània i els seus models: el teatre de passatemps i la crisi del gènere. ....	272
5.5.3. Nous models fora de Catalunya: problemes de definició. Dramatúrgies nacionals. ....	279
5.5.4. Cap a la redefinició del teatre poètic: Giraudoux i altres propostes. Relacions amb l'estàndard literari. El paper de l'escenògraf. ....	292
5.5.5. Les figures dramàtiques: còpia i creació. ....	299
5.5.6. Comèdia? Drama? Interrogants i polèmica sobre els gèneres. ....	301
5.5.7. Recapitulació. Cap a una dramatúrgia antiburgesa. ....	308
5.6. 1929: Consagració com a dramaturg i polemista. Context i balanç. ....	312
5.6.1. <i>Qui no és amb mi...</i> , "drama de coneixença"(1929). ....	332
5.6.1.1. Gestació i plantejament-.....	332
5.6.1.2. Anàlisi i context literari: un tema polèmic en un ambient tradicional.....	336
5.6.1.3. Recepció i valoració. ....	338
5.6.2. Una temptativa expressionista <i>Peter's Bar</i> (1929). Entre el determininisme tràgic i la mostració de la marginalitat.....	345
5.6.2.1. Gestació, argument i estructuració. ....	345
5.6.2.2. Anàlisi i interpretació: un Manelic a la terra baixa. ....	349
5.6.2.3. L'estil: a l'altre extrem del preciosisme. ....	352
5.6.2.4. Recepció i valoració: una doble acollida.....	353
5.6.3. Notícia de <i>L'empresari de monstres</i> i altres peces entre la <i>commedia dell'arte</i> , el circ i l'expressionisme. ....	361
5.7. El parèntesi colombià, una etapa discreta. (1929-1931).....	363
<b>CAPÍTOL SISÈ: REPÚBLICA I GUERRA CIVIL (1931-1939): TEATRE I COMPROMÍS.....</b>	<b>369</b>
6.1. Context general (1931-1939). El factor polític. ....	371

6.1.1. 1931-1933. Un període de reubicació i politització. Plataformes: <i>L'Esquella de la Torratxa</i> , <i>El Carrer</i> , etc.....	375
6.1.2. 1933-1935: assajos dins l'escena professional, activitat crítica, relacions amb l'escena amateur, etc.....	384
6.1.3. Front Popular (1936): Activitat crítica a <i>Pamflet</i> .....	392
6.2. Posicionaments crítics sobre el teatre català (1931-1936.).....	396
6.2.1. El públic.....	397
6.2.2. L'empresariat.....	399
6.2.3. Els actors.....	411
6.2.4. Autors catalans. Tendències i valoracions.....	412
6.2.5. Teatre en castellà a Barcelona.....	431
6.2.6. La crítica.....	435
6.2.7. Escena i organismes públics: subvencions, premis.....	438
6.2.8. Edició.....	443
6.3. Vinyes i el teatre polític i social a la preguerra: posicionaments generals. (1931-1936).....	445
6.3.1. Obres i projectes extraviats de temàtica politico-social: <i>Mister Gold</i> , <i>Il.lustríssim senyor</i> , <i>La terra on no es canta</i> , <i>Aristocràcia</i> , <i>De sang reial</i> , <i>L'etern crucificat</i> .....	455
6.3.2. Un melodrama social: <i>Un amo</i> (1932). Notícia i recepció.....	457
6.3.3. Entre la sàtira social i el grotesc: <i>El noble i l'hostalera</i> (1933).....	462
6.3.3.1. Gestació, versions, contingut.....	462
6.3.3.2. <i>El noble i l'hostalera</i> : ressò crític i context literari.....	466
6.4. Poesia, drama i teatre: vells i nous procediments.....	471
6.4.1. <i>La Creu del Sud</i> . (1933), drama de marineria.....	480
6.4.2. Un quadre líric: <i>Els qui mai no s'aturen</i> (1934).....	484
6.4.2.1. Descripció.....	484
6.4.2.2. Recepció i valoració: una percepció de modernitat.....	487
6.5. Cap a l'humor, la farsa i el grotesc: posicionaments.....	491
6.5.1. <i>És un cap boig</i> o <i>Mamà Seny</i> (1931-1933). Una comèdia amb dos títols. Descripció, anàlisi i valoració.....	499
6.5.2. <i>Fornera, rossor de pa</i> o <i>Els brillants de l'oncle</i> , (1934).....	504
6.5.2.1. Gestació i contingut: una comèdia per a plaure.....	504
6.5.2.2. <i>Els brillants de l'oncle</i> : ressò crític. Consideracions sobre el gènere i l'obra.....	507
6.5.3. <i>Li deien germà Congre</i> (1935). Un sainet d'ambient "podrit". Descripció, anàlisi i ressò crític.....	513
6.5.4. Acostament al boulevard: Traducció d' <i>Els flors de pèsol</i> de Bourdet (1933) Notícies d'obres extraviades: <i>La Perixoli</i> , <i>El cor de Barcelona</i> i <i>L'espardenyera del barri</i> .....	516
6.5.5. <i>Entre dues músiques</i> (1935). "La fantasia en el teatre".....	519
6.5.5.1. Argument: una farsa costumista.....	519
6.5.5.2. Recepció i valoració: cap a la configuració d'una nova farsa a les portes de la guerra.....	522

6.6. Guerra Civil i Revolució (1936-1939). Entre el compromís i la continuïtat .....	526
6.6.1. Posicionaments críticoteòrics sobre teatre (1936-1939).....	539
6.6.2. <i>Ball de titelles</i> (1936), farsa amb lectura política.....	549
6.6.2.1. Gènesi i argument: .....	549
6.6.2.2. Anàlisi: una titellada contra la demagògia. ....	553
6.6.3. <i>Fum sobre el teulat</i> (1939). Gènesi, argument, valoracions. Un drama familiar en temps de guerra. ....	561
6.6.4. <i>Comiats a trenc d'alba</i> (1938) "Moment de guerra" .....	567
6.6.4.1. Descripció i context.....	567
6.6.4.2. Una recepció entusiasta en clau política.....	572
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>574</b>
Dos períodes, dues activitats. ....	576
Valoració de conjunt. ....	583
<b>APÈNDIXS. RAMON VINYES I EL SEU ENTORN: TEXTOS SOBRE TEATRE.</b>	<b>589</b>
<b>APÈNDIX 1. ELS ANYS DE VOCES (1917-1920) CONSOLIDACIÓ D'UN SENTIT TRÀGIC.....</b>	<b>591</b>
PAUL CLAUDEL. ....	591
PÓRTICO. ....	594
FRIEDRICH HEBBEL. ....	596
HOMBRES DEL NORTE .....	601
FANTASÍAS AL MARGEN DE LAS OBRAS DE CARLO GOZZI Y DE GOLDONI. ....	610
EL TEATRO IMPRESIONISTA.....	616
NOSOTROS .....	620
SEM BENELLI.....	622
TODO LLEGA; CONVERSEMOS.....	626
DIVAGACIONES SOBRE EL TEATRO DEL FUTURO.....	632
<b>APÈNDIX 2. CAP AL TEATRE MODERN (1927-1929). ....</b>	<b>636</b>
LA GENT DE CARN I OSSOS.....	636
PEDRES D'ANGLE (fragment). ....	639
UNA NOVA ENTITAT DE TEATRE NOSTRE.....	640
EL TEATRE D'ORIENTACIÓ. A TOTS ELS AMANTS DEL TEATRE CATALÀ. ....	640
TEATRE D'ORIENTACIÓ. A TOTS ELS AMANTS DEL TEATRE CATALÀ.....	642
TEATRE DINÀMIC.....	815
TEATRE D'ORIENTACIÓ: RAMON VINYES ENS EN FA UN ESBÓS. ....	645
CARLES SOLDEVILA. ....	649
AL MARGE DE PIRATERIA D'AMBROSI CARRION. ....	651
EL TEATRE D'AVUI. ....	654
EL TEATRE MODERN I NOSALTRES. ....	663

UNA CONFERÈNCIA I UN RETRET .....	665
DIVERTIR NO ÉS APASSIONAR.....	668
DRAMA I COMÈDIA.....	671
DRAMA I COMÈDIA. ....	673
CORRECCIÓ ANGLESA? FRANQUESA CATALANA! .....	676
JEAN JACQUES BERNARD .....	679
<b>APÈNDIX 3. LA REPÚBLICA: CRÍTICA I DIVULGACIÓ. (1931-1936). .....</b>	<b>682</b>
TELÓ ENLAIRE .....	682
ROMEA, EX-TEATRE CATALÀ.....	682
ROMEA.....	684
TEATRE DEL PROLETARIAT .....	686
DE CONCESSIÓ EN CONCESSIÓ.....	687
COMICITAT. HUMORISME.....	689
KAJ MUNK. ....	691
GUIA D'AUTORS CATALANS.....	693
TEATRE DEL PROLETARIAT. ....	697
DUES ESTRENES. ....	700
TELÓ ENLAIRE .....	702
APTA PER A SENYORES, COMÈDIA EN TRES ACTES DE MILLÀS RAURELL. TEATRE	
ROMEA. ....	702
PREMI "IGNASI IGLÉSIES" .....	704
TEATRE ESTRANGER. ....	706
TELÓ ENLAIRE .....	709
COMPANYIES CASTELLANES A BARCELONA.....	709
APUNTS DE TEATRE ESTRANGER.....	711
L'ALTRE DIA... .....	714
<b>APÈNDIX 4 EL TEATRE EN PLENA LLUITA (1936-1939) .....</b>	<b>716</b>
EN PLENA LLUITA REVOLUCIONÀRIA. ....	716
EL TEATRE ALS ESTATS UNITS. ....	720
PICAR EN FERRO FRED. ....	724
LA MEVA ACOMETIVITAT HABITUAL .....	728
<b>BIBLIOGRAFIA I FONTS. ....</b>	<b>730</b>
PRIMERA PART: ESCRITS I TRADUCCIONS.....	732
A) OBRES TEATRALS.....	732
B) PROSA LÍRICA I POESIA.....	737
C) RECULLS D'ARTICLES.....	737
D) NARRATIVA.....	739
E) ASSAIGS.....	741



F) CONFERÈNCIES.....	741
G) PRÒLEGS.....	742
H) ESCRITS PUBLICATS A LA PREMSA.....	742
I)DIETARI I QUADERNS D'EXILI (1939-1940). ....	765
SEGONA PART: RECEPCIÓ DEL TEATRE I LA NARRATIVA. ....	768
TERCERA PART: ESTUDIS I REFERÈNCIES SOBRE L'AUTOR I EL SEU ENTORN. ....	777
QUARTA PART: BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	792
PUBLICACIONS I ARXIUS CONSULTATS.....	812
a) Publicacions.....	812
b) Arxius i fons.....	815

## INTRODUCCIÓ.

Quan farà deu anys, el doctor Jordi Castellanos de la Universitat Autònoma de Barcelona em suggerí diverses possibilitats de tria per al treball de recerca del curs de doctorat, no vaig dubtar ni un moment: el tractament del personatge de Pierrot en el modernisme català em va atraure tot seguit i em dugué al descobriment d'una fascinació que molts escriptors sentiren vers un imaginari ric: la *Commedia dell'Arte*, l'univers versallesc i venecià, l'estilització de la mitologia clàssica, etc. Un dels que més tirada hi tingué fou un autor que aleshores m'era pràcticament desconegut: Ramon Vinyes.

D'aquest autor em va atraure que fos de Berga, ciutat propera al meu Balsareny natal, però sobretot en vaig admirar la llarga trajectòria i una obra pràcticament desapercebuda per les generacions posteriors a la guerra. En constatar que la seva faceta teatral havia quedat poc estudiada, vaig pensar de dedicar-hi la tesi doctoral i després de les corresponents indagacions, vaig confiar la idea a Jordi Castellanos, que n'acceptà la direcció i que m'ha guiat amablement en totes les possibilitats, i aconsellat en les dificultats i trencacolls en què m'he anat trobant, tot indicant els aspectes on calia accentuar el rigor. El meu primer i càlid agraïment, doncs, va vers ell, per la seva confiança en la meua dilatada tasca. L'alternança de l'estudi amb l'exercici de l'ensenyament secundari a l'Institut Sant Andreu de Barcelona en uns anys difícils com els darrers d'implantació de la LOGSE, ha contribuït a l'alentiment del present estudi, per bé que els meus companys de departament sempre m'han animat a dur-la a terme i a continuar-la en els moments més durs. La meua gratitud, doncs, per Anna March, Manuel Dolz, Ernest Querol, Jordi Enjuanes Paulí Arenas i Magda Ciuraneta, la qual m'ha auxiliat sovint en la recerca d'informació. I el faig extensiu a tot el claustre i personal de l'institut, singularment al bon humor d'Emília Verdú i a l'orientació que m'aportà Alfonso de Lucas Buñuel.

Just començava a endinsar-me en la investigació quan morí Josep Vinyes i Sabatés, germà de l'autor i garant del seu arxiu i la seva memòria. Aquest prestigiós especialista en la història del circ, consagrà moltes hores a la conservació de l'arxiu del seu germà des de l'any mateix en que aquest morí, el 1952. El meu primer emocionat record va envers ell, que en tot moment em brindà la seva col.laboració i bonhomia, i al seu costat a la seva muller, Lluïsa Riera, traspassada el dia 1 de maig d'enguany, qui després de la malaurada mort del seu fill Ferran Vinyes, endegà la donació a l'Ajuntament de Berga del fons documental de Ramon Vinyes, duta a terme l'any 2000, complint així la voluntat familiar. Aquest material fou dipositat a l'Arxiu Comarcal de Berga creat al mateix any, i vull remarcar la plena col.laboració que tant l'arxiver Xavier Pedrals com el regidor de cultura Josep Xoy i l'ajuntament berguedà en general brindaren per a la donació, a les envistes del cinquantè aniversari de la mort de Ramon Vinyes que commemorem el present any. Es reforçà, així, la voluntat de l'autor i el seu germà de no trencar els lligams amb la ciutat natal. A en Xavier Pedrals agraeixo també les facilitats donades

per a la consulta i tota la cura manifestada pel fons documental de l'autor, que ha augmentat l'interès i les donacions d'alguns ciutadans lligats amb la figura o l'entorn de Ramon Vinyes, com és el cas de Neus Ballarà o Angelina Vilella. I faig constar també l'ajut rebut per la Institució de les Lletres Catalanes el 1994 quan encara no s'havia definit ni plantejat la tesi present, però que contribuï a un aplec de materials sobre l'autor que n'ha estat la base.

Vull remerciar en lloc destacat l'oportú assessorament d'uns quants professors i estudiosos en el decurs d'aquest estudi. Entre ells Maria Campillo, per les seves informacions sobre l'exili i l'autor que ens ocupa, més enllà de la indispensable contribució de la seva obra; Montserrat Corretger, per les oportunes indicacions sobre l'activitat polièdrica d'Alfons Maseras, sempre paral·lel a Vinyes. A Francesc Foguet, que com Campillo m'han guiat en el mapa de la guerra i amb qui tantes converses agradables he tingut sobre Vinyes i que m'ha orientat tantes vegades. A Enric Gallén, que cap al principi d'aquest estudi m'obrí oportunament les portes cap a fonts essencials sobre l'autor. Agraïxo també la simpatia i bona acollida de Jacques Gilard, el millor coneixedor de la tasca literària de Ramon Vinyes a Amèrica, que tant ha fet per divulgar la seva figura. A en Miquel Maria Gibert, que amb el seu amable sentit comú m'ha donat consells i indicacions molt valuoses. A Núria Santamaria, que m'ha obert algunes claus en el món de les polèmiques entre Carles Soldevila i Vinyes. A Isidre Bravo, amic expert en escenografia catalana, i a Just Arévalo, bon coneixedor de la figura de Lluís Capdevila i les penyes de l'època. Així mateix agraeixo la col·laboració i les converses sempre guiadores amb Assumpta Camps, que ha estudiat Vinyes a través de D'Annunzio, amb Neus Real i Anna Velaz, estudioses de la literatura femenina i de Carme Montoriol o amb Carles Batlle, que em facilità el contacte amb la família Carrion.

Capítol a banda mereix la gran acollida i amistat de Jaume Huch i Camprubí, que ultra ser un dels primers estudiosos d'en Vinyes ha estat una de les persones que més ha lluitat per la seva rehabilitació. Al seu costat vull destacar el simpàtic testimoni brindat pel seu biògraf Pere Elies i Busqueta, i d'altres que des de la faceta personal o erudita m'han aportat el seu ajut o el seu encoratjament com és el cas del malaguanyat Marc-Aureli Vila, apassionat en recordar la seva infantesa colombiana, o de Marcel Baixa, proper al nucli d'exiliats catalans en els darrers anys que Vinyes sojornà a Colòmbia. En el mateix sentit regracio les paraules de "Sempronio", de Pere Català i Roca i les cartes de Montserrat Ordóñez, traductora colombiana de Vinyes i Queralt Antich, vídua d'Ambrosi Carrion, així com la informació oportuna d'Angelina Vilella, subministrada per Adolfo González i els hereus de la família Auqué de Barranquilla. Des del Berguedà i el Bages he rebut la plena col·laboració d'escriptors i estudiosos com Joan Tuneu, Climent Forner, Josep Montanyà, ultra el contacte amb Daniel Tristany, Josep Cunill, Maria Estruch –estudiosa de Pere Guilanyà- i les informacions oportunes d'una investigadora del teatre berguedà com Rosa Maria Serra. Regraccio també l'ajut dels equips de bibliotecàries/ris de l'Ateneu, de la Biblioteca de Catalunya, de l'Arxiu Municipal de la Ciutat, on destaco l'atenció i amabilitat d'Àngels Solà, de la Biblioteca de la República, on m'atengué amablement el meu

conciudadà Jordi Planes, del Centre de Documentació de l'Institut del Teatre i de tot el personal de les biblioteques i arxius consultats

En aquests moments, em felicito especialment de la companyia d'en Josep Maria, que m'ha recolzat en les indagacions vinyesianes i m'ha fet sovint de secretari, i a qui mai no podré pagar la paciència de tants anys d'espera, com tampoc oblidó l'agradable hospitalitat del Francesc Sànchez i la Carme Anglès en les estades berguedanes. Agraeixo també l'ajut i l'humor de Vicenç Miñana, d'infinita paciència en tot el que fa a les qüestions informàtiques, així com els consells de Cathérine Favret, de qui destaco els ànims amicals i les crides al seny. També penso en l'estímul brindat per l'enyorada Patricia Cruzalegui Sotelo, que compartí amb mi investigacions sobre la Commedia, fa tants anys. I vull esmentar finalment l'afecte i l'ajut de la meva família: del Joan, la Montse i família, i de la Rosa, la meva mare, sempre amb els ànims a punt. I finalment, al meu pare, Antoni a qui efectuo la dedicatòria de la tesi *in memoriam*.

## RELACIÓ DE SIGLES I ABREVIATURES MÉS UTILITZADES.

AEC Agrupació d'Escriptors Catalans.  
ATS Associació de Teatre Selecte.  
BOC Bloc Obrer i Camperol.  
CADCI Centre Autonomista de Dependents del Comerç i la Indústria.  
CNT Confederació Nacional del Treball.  
DOG Diari Oficial de la Generalitat.  
ECC El Correo Catalán.  
ERC Esquerra Republicana de Catalunya  
FAI Federació Anarquista Ibèrica.  
FCSTA Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur.  
FISTA Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs.  
HLC Història de la Literatura Catalana.  
LET L'Esquella de la Torratxa.  
Mec. Text mecanografiat.  
Ms. Manuscrit.  
PSUC Partit Socialista Unificat de Catalunya.  
SERE Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles.  
TCC Teatre Català de la Comèdia.  
UFNR Unió Federal Nacionalista Republicana.  
UGT Unió General de Treballadors.  
URSS Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques.  
USC Unió Socialista de Catalunya.

**CAPITOL PRIMER. PLANTEJAMENTS I BIBLIOGRAFIA  
ESSENCIAL. ASPECTES BIOGRÀFICS.**



## 1.1. Presentació de l'autor: marc biogràfic.

He considerat oportú començar l'estudi per una trajectòria biogràfica de l'autor, prèvia a mostrar els plantejaments del treball, amb el fi de clarificar les diverses etapes de la biografia de Vinyes, ben delimitades per les circumstàncies personals i històriques. Ramon Vinyes i Cluet va néixer a Berga el 8 de maig de 1882 on destacà de jove per la seva afició literària. Era fill de Pere Vinyes, procurador de tribunals procedent de Gisclareny, i de la berguedana Rosa Cluet, que morí al cap de poc temps. El pare es casà posteriorment amb Salvadora Sabatés, mestra de professió, amb qui tingué cinc fills, entre els quals Joan i Josep Vinyes, sempre units al seu germà: les altres tres germanes s'anomenaren Rosa, Carme i Mercè Vinyes. Les activitats teatrals i poètiques de Vinyes, ja de ben jove, adquiriren ressò a la comarca, i culminaren amb l'estrena a Berga el 1904 d'*El calvari de la vida*, i la posterior instal·lació a Barcelona.<sup>1</sup> L'autor s'adherí a tombants modernistes de fi de dècada, publicà proses líriques amb cert ressò com l'aplec *L'ardenta cavalcada* (1909)<sup>2</sup> i se significà en defensa d'un nou teatre tràgic, mentre destacà com a experimentador líric dins un grup de joves escriptors. Les seves expectatives en el camp dramàtic no s'acompliren, en part, perquè topà amb l'escena de la capital catalana, quan es produïa tant a nivell escènic com d'estètica literària una depuració d'elements temàtics i estilístics que ell havia assimilat profundament.<sup>3</sup> A més, quedà força desmarcat de les noves plataformes culturals i teatrals endegades a Barcelona als volts de 1910.

Vinyes emigrà a Colòmbia l'any 1913 amb el propòsit de bandejar la literatura i prosperar econòmicament. El seu biògraf Pere Elies i Busqueta estableix la sortida de Barcelona el maig de 1913, l'arribada a Puerto Colombia el 16 de juny, i el treball el primer any a Ciénaga, en una factoria d'exportació de fusta.<sup>4</sup> Al fons Vinyes es conserva una postal amb la fotografia d'una dona italiana (Virginia) que la dedicà amb la data i el nom presumible del vaixell: "Città de Milano, 24 giugno 1913" i que corresponen als al·ludits dins una entrevista efectuada per Alfonso Fuenmayor.<sup>5</sup> Residí un any a Ciénaga, a la costa atlàntica d'aquell país, on Guillermo Henríquez indica que treballà de comptable per al bananer Rafael García Juliao i el Banco

---

<sup>1</sup> Evoca una joventut inquieta: "El dia d'avui, sant del meu pare, m'era un repòs en aquella llarga època angoixada que foren els meus anys de joventut. Fins que em vaig emancipar, la casa i la família em queia damunt: era un pobre noi. Després, vaig començar a estimar els meus per a poder estimar alguna cosa." (*Dietari*, Barranquilla, 29-VI-1940, Fons Ramon Vinyes, Arxiu Comarcal de Berga).

<sup>2</sup> R. VINYES: *L'ardenta cavalcada*. Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1909.

<sup>3</sup> D'aquesta topada en dóna fe ell mateix: R. VINYES: "Petita història del poema escènic *Llegenda de boires*", pròleg a la 2na. versió, Santa Marta (Colòmbia), juliol-setembre 1948. 186 pags. Mec., Fons Ramon Vinyes, p. II.

<sup>4</sup> Pere ELIES BUSQUETA: *Un literat de gran volada. Ramon Vinyes i Cluet* Rafael Dalmau Ed. Barcelona, 1972, pags. 50-55.

<sup>5</sup> Alfonso FUENMAYOR: "Ramon Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura", *Cromos*, 27-I-1945, dins: R. VINYES, *Selección de textos*, Instituto Colombiano de Cultura, Colección autores nacionales, vols. 53-54, Bogotá, 1982. Prólogo de Jacques GILARD, vol II, pags. 370-379.



Correa.<sup>6</sup> A l'arxiu de Berga es conserven postals del 19 de novembre d'aquest mateix any datades a Ciénaga adreçades a Salvadora Sabatés i a "Pepet" Vinyes.

Finalment, s'instal·là el 1914 a Barranquilla, la seva ciutat d'adopció i capital del Departament del Atlàntico, després d'un any de trànsit on Pere Elies recull anècdotes esborronadores que impactaren en l'escriptor català. Allí dugué a terme una tasca d'agitació cultural des de la tertúlia d'una llibreria cofundada el 1915 amb un soci català molt emprenedor (Xavier Auqué i Masdeu).<sup>7</sup> Josep Vinyes efectuà el 1980 una còpia conservada dels clixés d'unes postals de Barranquilla editades per "Ramon Vinyes y Cia" amb data de 1915 amb la participació del pedagog i geògraf Pau Vila des de 1918, quan aquest tornà de Colòmbia a Catalunya.<sup>8</sup> Un dietari d'aquest mateix any conservat a l'arxiu del geògraf per Marc-Aureli Vila, conté molts esments a l'"amigo Viñas" i a les seves poesies.<sup>9</sup> L'establiment també venia joguines i articles d'art com ha transmès la família d'Auqué<sup>10</sup> i com recordava Marc Aureli Vila, que detalla l'aportació del pare (1000 pesos or) i testimonia que cap soci recuperà els diners després de l'incendi de 1923. Vinyes destacà com a factòtum de la revista *Voces* (1917-1920), editada a la mateixa ciutat del Carib, però a la segona dècada de segle volgué instal·lar-se a Catalunya després del matrimoni amb Maria Salazar el 20-III-1922,<sup>11</sup> pertanyent a una família benestant de Barranquilla. En aquests anys, els contactes amb el món cultural català eren epidèrmics. L'incendi de la llibreria l'any 1923 el dugué a una situació insegura que motivà el

---

<sup>6</sup> Ramón Illán BACCA: "Vinyes en Barranquilla", "A propósito de Ramón Vinyes y su obra", *Entre sambas y bananas*, Norma, Bogotá, 2001, "Cruz", p. 32). Segons Josep Vinyes (Ana Maria URBINA CAYCEDO: "José Vinyes recuerda a su hermano Ramón", *El Heraldo*, 72, *Revista Dominical*, VI, 18-VII-1982, p. 6), respongué a l'anunci d'una factoria francesa de Santa Marta, llegit a Barcelona.

<sup>7</sup> Una font situa Auqué treballant amb Vinyes a l'empresa Balcells i Cia de l'Havana (*Diccionari dels catalans d'Amèrica*, Comissió Amèrica i Catalunya 1992. Generalitat de Catalunya, 1992 I, 136). Angelina Vilella ha confirmat que el seu familiar Xavier Auqué (procedent de Gratallops), treballà efectivament a l'Havana, però no consta que amb el nostre escriptor, amb qui es conegueren segurament a Ciénaga o Barranquilla. Vilella ha conservat uns interessants comentaris manuscrits d'Auqué estampats damunt del llibre de Miguel Carré, *Notas de viaje de Venezuela y Colombia* (Bogotá, 1907).

<sup>8</sup> Pau Vila, en el pròleg a la biografia d'Elies ("A guisa d'introducció. El Ramon Vinyes del meu record", p. 6) detalla que el 1915 funcionava la llibreria i s'hi associà el 1918 quan sojornà a la ciutat atlàntica en espera que partís el vaixell de retorn a Catalunya. V., Marc Aureli VILA: *Temps viscut, 1908-1978*, El llamp, Barcelona, 1989, p. 31. En un reportatge-entrevista efectuada pel fill d'Auqué s'esmenta un soci anomenat Massip, que apareix al Dietari de Barranquilla, el 1940. V., Javier AUQUÉ LARA: "Ramon Vinyes habla sobre literatura", *El Espectador*, Bogotá, 30-I-1949, dins *Selección de Textos*, II, op. cit., p. 382. Els descendents d'Auqué han conservat fotografies de l'interior de la botiga, algunes reproduccions de les quals han estat cedides per Angelina Vilella al Fons Ramon Vinyes de Berga. Senyalem la importància de Javier Auqué Lara, fill del soci de Vinyes i escriptor integrat al Grupo de Barranquilla, proper a autors com Álvaro Cepeda Samudio o Gabriel García Márquez i autor de la novel·la *Los muertos tienen fe*.

<sup>9</sup> Pau VILA: *De Bogotá a Barcelona. 1918*. Ms., Arxiu Vila, 4-7 maig de 1918.

<sup>10</sup> Segons el testimoni dels Auqué, el berguedà es feu càrrec dels llibres i llur avantpassat dels objectes artístics.

<sup>11</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 68. Josep Vinyes i Lluïsa Riera, com Pere Elies, recalcaren el desigual matrimoni amb Maria Salazar, persona rica i religiosa que contrastava amb el tarannà inquiet de Vinyes. Vegeu: "Vinyes en Barranquilla", op. cit., p. 32. En una carta a Agustí Bartra de 13 de maig de 1939 al·ludeix a la ideologia dretana dels parents de Maria Salazar. V., Ramon Vinyes a Agustí Bartra, París, 13-V-1939, Fons Agustí Bartra, Arxiu Històric Comarcal de Terrassa.

retorn a Colòmbia,<sup>12</sup> i el 1925 fou expulsat del país americà per causes polítiques i romangué a Catalunya fins a 1929.

Durant 1925-1929, i mentre es dedicava al *comerç* per subsistir, patí un desengany a Barcelona amb l'estrena de *Llegenda de boires* (1926),<sup>13</sup> però reaccionà i es féu una posició com a dramaturg i polemista, que culminà l'any 1929 amb dues estrenes de renom (*Qui no és amb mi* i *Peter's Bar*) i un seguit d'aparicions públiques que precediren un nou retorn a Colòmbia al novembre del mateix any. La proclamació de la República el 1931 esperonà Vinyes a la tornada: instal·lat a Barcelona com a funcionari de l'Ajuntament,<sup>14</sup> intentà reincorporar-se a la vida teatral, però perdé part del reconeixement obtingut. Durant la guerra (1936-1939) la seva activitat és lligada a les inquietuds i limitacions del moment, amb un notable activisme cultural de resistència. La representació de *Fum sobre el teulat*, el dia 20 de gener de 1939, fou la darrera estrena catalana abans de la caiguda de Barcelona, com destacà Jaume Huch.<sup>15</sup>

L'autor partí de Barcelona el 24 de gener, segons recorda un any després al *Dietari* de Tolosa. El 25 de gener romangué a Girona, on connectà amb altres intel·lectuals com la família Artís o Alfons Maseras. Segons diversos testimonis s'anà engruixint progressivament el grup que creuà la frontera el 31 de gener i arribà a Tolosa el 3 de febrer, on amb la resta del grup d'intel·lectuals de majors de 50 anys s'instal·laren a la Caserna de Bombers, a la Rue de l'Observatoire.<sup>16</sup> El 26 de març, tal com explica en iniciar el *Dietari*, arribà a París amb Jaume Terrades i s'hostatjaren a casa del pintor Marc Saint-Saens. A la ciutat mantingué contactes poc fructífers amb membres de l'exili cultural i polític (Ventura Gassol, Jaume Aiguader, etc.) i treballà durant un temps al SERE. Destaquem contactes fugaços amb Claude Simon, Pierre Vilar o Eduardo Ortega y Gasset. Finalment retornà a Tolosa el 26 de juliol, on es reinstal·là a la Caserna i segons Gilard a un domicili privat al número 13 de la mateixa Rue de l'Observatoire.<sup>17</sup> En aquests mesos féu gestions per retornar a Amèrica, entre el dubte de retornar a Colòmbia o anar a països amb la colònia cultural catalana més nodrida, com Mèxic o Argentina.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> L'incendi es produí el 23 o 24 de juny de 1923 mentre era a Barcelona, com constatem al *Dietari* de Barranquilla (23-VI-1940), que evoca 17 anys enrera. Vinyes hagué de recolzar-se econòmicament en la muller, segons es desprèn d'una nota al *Dietari* de Barranquilla, de 22-XI-1940. Illán Bacca (com Elies) es refereix a l'incendi produït per un petard degut a una manifestació ("Vinyes en Barranquilla", op. cit., p. 33).

<sup>13</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit, pags. X-XI. Per la correspondència amb l'empresari Josep Canals, sabem que residí al Carrer Duc de la Victòria 5, segurament una despesa.

<sup>14</sup> Treballà, com veurem, a l'ajuntament de Barcelona des de 1931 fins al 1937 o 1938 en què passà a l'administració del govern de la República, ja durant la guerra civil.

<sup>15</sup> Jaume HUCH: "Ramon Vinyes entre Catalunya i Amèrica", IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, Barcelona, octubre 1990, p. 270.

<sup>16</sup> Vegeu la completa contribució "La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics." Edició a cura de Maria Campillo i Francesc Vilanova, *Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer*, 4, novembre 2000, amb transcripció d'una carta conjunta de Vinyes, C.A. Jordana i Joan Oliver a Carles Pi i Sunyer (p. 28) que Maria Campillo em deixà, amablement, consultar.

<sup>17</sup> Jacques GILARD: *Entre los Andes y el Caribe, (La obra americana de Ramon Vinyes)*. Colecció Literaria, Celeste, 10, Universidad de Antioquia, Colòmbia, 1989, p. 34. És l'adreça que apareix dins la narració de l'autor "El malson d'un carrer de Tolosa".

<sup>18</sup> Marc Aureli Vila, que el precedí en el viatge a Colòmbia actuà d'intermediari en les gestions que la família colombiana efectuà per al retorn, tal com s'insinua al *dietari* i el propi Vila m'explicà. El *dietari* és testimoni de la constant correspondència amb l'exili, d'on destaco la relació amb Agustí Bartra: així, la carta de París adreçada al

Montserrat Corretger, estudiosa d'Alfons Maseras, evoca els darrers dies d'aquest autor a Tolosa vora Vinyes, on morí el 27 d'octubre.<sup>19</sup> El dia 30 de gener de 1940, el nostre escriptor partí finalment cap a París i passà a Le Havre el 3 de febrer, d'on partí cap a Barranquilla el 6 de febrer.

Després d'un any d'exili a l'Estat Francès, Vinyes es reincorporà a Barranquilla el 1940 on s'abocà al periodisme dins *El Heraldo*, sense deixar d'escriure i revisar obres teatrals, ni de mantenir contactes amb nuclis de l'exili. Per un moment covà la idea de refundar una llibreria, segons mostra en una nota del dietari del 4 de juny, però mentrestant seguia plenament integrat a la vida periodística de la ciutat atlàntica i establia nous lligams d'inquietud literària al voltant de la publicació barranquillera. Els escrits periodístics, però, minvaren quan gràcies al seu company de *Voces* Julio Enrique Blanco, passà a exercir la docència al Colegio de Señoritas de la ciutat. Mentrestant, l'ocupació de França el preocupava i la derrota alemanya posterior li féu concebre esperances de la caiguda franquista, frustrades ben aviat, com ja destacà Jacques Gilard en estudiar els seus quaderns.

Efectivament, en el dietari de Barranquilla (redactat el 1940) mostra la seva perplexitat, entre la tranquil·litat colombiana, l'absurd d'escriure en català en hores difícils i la voluntat de seguir connectat a l'exili cultural del seu país. Aquesta desig es traduí durant aquests mesos i els següents anys en un contacte palès en col.laboracions a Buenos Aires, (la revista *Catalunya* amb la qual ja havia contactat durant la República i *Ressorgiment*) Mèxic (*La Nostra Revista* i *Lletres*) i Santiago de Xile (*Germanor*) on publicà esporàdicament articles, poemes i contes, ultra 'Agrupació de Berguedans de l'Exili, a França, al butlletí de la qual també trameté contes i adhesions. Pensem en la seva amistat amb Agustí Bartra, factòtum de *Lletres*, a la ciutat mexicana, amb qui seguí connectat arran de la publicació mexicana dels contes impulsada per Avel·lí Artís i de l'edició de la peça teatral *Pescadors d'Anguiles*.<sup>20</sup>

Durant els anys coincidents amb la Segona Guerra Mundial cultivà profusament la narrativa breu, que hauria d'aplegar posteriorment dins *A la boca dels nivols*<sup>21</sup> i *Entre sambes* i

---

camp de concentració on romania aquell escriptor, indica que ha fet gestions amb el diputat Rous per treure-l'en (13-V-1939) i una altra de Tolosa, dirigida a Roissy (11-VIII-1939).

<sup>19</sup> Montserrat CORRETER: *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (Biografia. Obra periodística. Traduccions.)*, Curial Edicions Catalanes. Publicacions Abadia de Montserrat. 1995, pags. 199-214. L'autora exhuma la correspondència de Vinyes amb Emma Chacón i Dolors Baltà després de la mort de Maseras, conservada pels hereus (Ibid., pags. 211-212). Marquem també el testimoni de Josep Maria Francès sobre el bon tracte de Vinyes, Maseras, C.A Jordana i Pompeu Fabra (*Memorias de un cero a la izquierda*, Mèxic, Olimpo, 1962) i també reflecteix aquest entorn del primer exili la correspondència entre Anna Murià i Mercè Rodoreda (*Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*. La Sal, Barcelona, 1985). Destaquem l'escrit d'homenatge pòstum a Maseras (R. VINYES: "Alfons Maseras", *Catalunya*, X, 109, Buenos Aires, desembre 1939, pags. 12-13), que completa l'emotiva visió del dietari sobre les circumstàncies de la mort de l'escriptor.

<sup>20</sup> En carta mecanoscrita d'Agustí Bartra a Vinyes conservada a l'arxiu de Terrasa (Mèxic, D.F., 26-IX-1946), l'escriptor de Terrasa lloa *A la boca dels nivols*, i critica els retalls de l'editor Avel·lí Artís, prèviament comentats pel berguedà, que publicà quatre textos a *La Nostra Revista*, editada per Artís a Mèxic entre 1946 i 1947.

<sup>21</sup> *A la boca dels nivols*, Ed. Catalònia, Mèxic, 1946. Premi Concepció Rabell (Jocs Florals de Bogotà, 1945). Reed.: Ed. Bruguera, Els llibres del mirador, 5, a cura de Jacques Gilard, Barcelona, 1984, amb el pròleg "Ramon Vinyes, contista". Aplegada a R. VINYES: *Tots els contes*, Columna, Barcelona, 2000. Ed. a càrrec de Jaume Huch. D'aquest llibre publicà "El gos de Mille Martineau" a *Germanor* el setembre de 1945 i el maig de 1946 aparegué "El llac d'Atitlan" a *Lletres* (V, INFRA, Bibliografia), i aparegueren diverses recensions del volum editat a Mèxic que detallo a la bibliografia. Arran d'un viatge a Bogotà el 1949 també publicà "Un interviu. Reportaje

*bananes*;<sup>22</sup> però seguia consagrat al teatre, enfocat cap al retorn. Fou l'ocasió dels Jocs Florals de Bogotà, celebrats el maig de 1945, amb la convocatòria del premi Concepció Rabell el que motivà el primer recull, que obtingué el citat guardó. El jurat aplegà personalitats colombianes amb d'altres de l'exili català i era format per Josep Maria Capdevila, (president), Joan de Garganta (secretari) Antonio Gómez Restrepo –conegut de Vinyes des dels anys 10-, Eduardo Guzmán, el doctor Joan Solé i Pla, Pere Comas i Calvet i Pau Vila.<sup>23</sup>

Per la correspondència amb el seu amic dels primers anys colombians, Miquel Fornaguera, constatem l'estat d'ànim vacil·lant -a l'expectativa de la situació política- i l'aïllament en el fet que a Bogotà on vivia Fornaguera hi havia un nucli català actiu amb Pau Vila o un amic català ja des dels primers anys d'estada colombiana. Pensem que el seu company de Bogotà exercia de lector i copista dels seus contes. Vegeu la carta de 29-VI-1944: "Els optimistes creuen que el maig de 1945 ja haurem pogut retornar a Barcelona" El 15-X-1945 es mostrà escèptic amb el tracte d'Anglaterra a Franco, i remarcà que el manté "la fantasia de creure'm literat que treballa per la literatura de la seva pàtria". El 28-X-1945 es manifesta dubtós amb el perdó possible de Franco i el 25-XI-45 proclama: "La solitud en què visc a Barranquilla la sento a la medul·la de l'os" (...) "Des de 1939 -mes de gener- visc de llibres". El 23-V-1946 declarà: "Franco no cau i ningú no veu la possibilitat de que caigui. Tots li diuen indesitjable políticament, però tots l'aprofiten pel comerç" Per reconstruir l'etapa també és útil la correspondència entre Vinyes i els seus familiars entre 1945 i 1950. Consta de 30 cartes i una nota adreçades al seu germà Josep o a la seva mare Salvadora Sabatés, llevat d'una dirigida a Josep Gimeno-Navarro. En conjunt, mostren el seu estat d'ànim i projectes, entre els quals l'estrena al Teatre Romea de Barcelona d'*Arran del Mar Caribe* el 1950, frustrada segons Vinyes per Xavier Regàs. En aquestes lletres es mostra convençut de la major teatralitat de les seves obres revisades i noves, però es queixa que no les pot llegir a ningú de confiança i dubta del nou estil: un cop arriba a afirmar que les *pastisseja*, en un clar sentiment de desempar.

Les cartes completen elements apuntats pels biògrafs: hi descobrim decisives per al retorn les bones relacions amb les autoritats colombianes i la representació espanyola en aquell país.

---

sensacional" a *Crítica* (gener de 1949) i ja en mort de l'autor, altres que Gilard detalla dins *Entre los Andes y el Caribe*.

<sup>22</sup> R. VINYES: *Entre sables i bananes*. Ms. Fons Ramon Vinyes, s. d., 110 pags. Mec.,(Contes) Fons Ramon Vinyes, s.d., 105 pags. No fou un aplec programàtic, com explica Gilard a *Entre los Andes y el Caribe* sinó la reunió dels descartats dins *A la boca dels núvols*. "El conte d'una casa de veïnat" aparegué a *Catalunya* de Buenos Aires en data tan primerenca com el desembre de 1942, i anys després se'n publicaren d'altres que recullo a la bibliografia. El 1985 s'edità l'aplec a Barcelona afegint-hi el conte "Dietari a salts" (1936) i *Un caballo en la alcoba*, dedicat a García Márquez quan l'autor ja havia tornat a Barcelona el 1950. V., *Entre sables i bananes*, Els llibres del mirador, 17, Ed. Bruguera, Barcelona, 1985. Pròleg de Jacques Gilard. ("Nous aspectes de la contística de Vinyes"). Aplegada a *Tots els contes*, op. cit. N'hi ha traducció en castellà (*Entre sables y bananas*, Trad. Montserrat Ordóñez, Prol. Jacques Gilard. Norma. Bogotà 1985, reeditada amb una introducció "A propósito de Ramón Vinyes y su obra" (*Entre sables y bananas*, Norma, Bogotà, 2001, op. cit.) que inclou treballs d'Ordóñez, Gilard i el citat de Ramón Illán Bacca. Gilard (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit, pags. 297-364), marca la importància de la narrativa breu en la relació amb "Grupo de Barranquilla" i constata que Vargas, Alfonso Fuenmayor i Gabriel García Márquez llegiren *A la boca dels núvols*, en contribució al naixent "realismo mágico". Vegeu: Alfonso FUENMAYOR: *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotà, 1981,pags. 55-63.

<sup>23</sup> Vegeu, Josep FAULÍ: *Els jocs florals de la llengua catalana a l'exili* (1941-1977), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, pags. 178-179.

Aquests tempteigs no li impediéu seguir relacionant-se amb l'exili republicà com ho prova la conferència "El meu teatre", organitzada per l'Ateneu Espanyol Republicà a Bogotá el 6 de gener de 1949, segons consta en targeta impresa. Marcel Baixa, occitanista resident aleshores a Bogotá on exercia de professor de l'Aliança Francesa, ha testimoniéu personalment l'impacte recíproc entre Vinyes i la comunitat catalana de Bogotá liderada pel mallorquí Francesc de Sales Aguiló. També constatem que a finals de dècada impartí classes a l'Escola Masculina de magisteri. En l'àmbit teatral, destaco que envià a Barcelona *La Farsa de les Perles*, (1943), com a alternativa de representació a *Arran del Mar Caribe*, mentre que insisteix en el seu allunyament de la *politiqueria* i del comunisme, just quan a Colòmbia s'iniciava una etapa d'inestabilitat política.

Vinyes al·ludeix en aquestes cartes a correspondència mantinguda el 1949-1950 amb l'actriu Carme Roldán i els germans Joan i Claudi Fernández Castañer, indecisos i reticents envers l'estrena d'*Arran del Mar Caribe*. Aquesta escenificació era la fita més important, i s'esmerçava a donar orientacions al seu germà, factòtum del retorn de Vinyes i de l'intent d'estrena, tot trametent-li discos de cumbiambes, indicacions sobre l'escenari, dibuixos, sentit de les màscares que calia usar, etc. L'autor es decidí a retornar quan l'estrena ja s'havia frustrat, el 22-IV-1950. El 15-IX-1949 declara: "sense l'empenta que ell [Josep Vinyes] m'ha volgut donar per a que torni, jo crec que m'hauria resignat ja a a que m'enterressin a Barranquilla en el majestàtic 'panteón' de los Salazares. M'estimo més que m'enterrin en un nínxol de cara a la Mediterrània o en el quiet cementiri de Berga." Una carta de 31-XII-1949 confirma que vol vendre els llibres per obtenir ingressos per al retorn, però no menysprea la possibilitat de tornar a Amèrica, com veiem a la de 7-III-1950: "Si veig que la vida ací és impossible, tornaré a agafar els trastets."

Però per altra banda hi havia el fort contacte literari amb el Grupo de Barranquilla, i el seu mestratge de "sabio catalán" que hauria de mitificar anys més tard Gabriel García Márquez com a personatge a *Cien años de soledad*. Tanmateix, la possibilitat d'estrenar a Barcelona i les gestions diplomàtiques el decidiren a partir. Segons documentació del servei d'immigració nord-americà conservat al fons de l'autor entrà amb vaixell a Miami el 13-IV-1950 i d'allà es traslladà a Nova York (d'on es conserven fotografies ) i partí amb avió a Barcelona el 16-IV-1950, un dia després que la data del 15 apuntada en fons de Barranquilla. En carta a Fornaguera mostrà l'esperança d'estrenar *Arran del Mar Caribe* i la intuïció que no tornaria: "La censura de Barcelona ha donat el passi a una obra meva: *Arran del Mar Caribe*". (...) " Si estreno em serà obert el camí de fer més labor a Barcelona que a Barranquilla".<sup>24</sup>

El desengany davant l'estrena frustrada fou evident com han comentat Elies i Gilard, agreujat amb la crisi cardíaca patida el juliol del mateix any, relatada en la correspondència amb Colòmbia, d'on destaca l'epistolari amb Germán Vargas conservat al fons de l'autor i exhumat en els treballs de Gilard i en part de la premsa colombiana. La frase "Vivo más en Barranquilla

---

<sup>24</sup> Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, 21-III-1950, Fons Ramon Vinyes.

que en Barcelona" d'un d'aquests documents resumeix els seus sentiments. Destaquem igualment les cartes de 1951-1952 adreçades a la berguedana Montserrat Ballarà, del grup d'Amics del Teatre de Berga, on s'esplaia sobre la situació del teatre català i els autors poc valorats per ell com Josep Maria de Sagarra, Xavier Regàs o Lluís Elias, i on després del rebuig d'*Arran del Mar Caribe*, es postposava l'estrena en règim professional d'una altra peça seva: *Entre dues músiques*. Arran d'un afer poc clar relacionat amb els drets d'autor, comenta amargament: "No m'hi trobo, Montserrat, entre gent que esquili rucs i doni a l'esquilada el nom de "Teatre Català". I menys si aquests empresaris parlen de sacrificis en "pro"del nostre art".<sup>25</sup>

A Catalunya dugué una vida intel·lectual discreta: La biografia d'Elies repassa projectes d'aquests anys, amb la represa de contactes com l'efectuat amb Rafael Tasis i Marca, que pronuncià un parlament en la reestrena de *Racó de xiprers* el 1950 a la Cooperativa de Teixidors de Mà, de Gràcia, on fou homenatjat, i el mateix any a Berga, participà a la Gala de Queralt on connectà amb noves generacions tutelades sota el catalanisme de Mossèn Josep Armengou: Climent Forner o Josep Montanyà ho recordaran 30 anys més tard, i el Grup d'Amics del Teatre de la localitat dirigit per Josep Pons i Alsina escenificà *La Creu del Sud*.<sup>26</sup> A Barcelona participà en tertúlies com les de Heidelberg, on Pere Elies conegué el nostre autor segons testimoni personal: probablement correspongui a la Penya dels Dissabtes citada a la biografia. A El Cimbori coincidí amb autors vells coneguts com Ramon Bech, Josep Sol o Salvador Perarnau i travà amistat amb joves com Antoni Ribera de qui prologà *El Comte Arnau* el 1951).<sup>27</sup> La seva mort, el 5 de maig de 1952, es produí quinze dies després de l'estrena d'*El bufanívols* a Cerdanyola. L'autor no pogué tornar a Colòmbia quan ja havia pagat el passatge de vaixell de retorn, dins l'obstinada fatalitat que el duia a l'exili constant, al descontent etern: fóra, potser, fruit d'aquesta americanització a contracor diagnosticada per Gilard, i que ja des de principis dels anys 40 havia començat a arrelar amb força.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Ramon Vinyes a Montserrat Ballarà, Barcelona, 4-III-1952, Fons Ramon Vinyes. Aquestes set cartes donades al fons de l'autor per la germana de la destinatària i també actriu amateur d'aquells anys Neus Ballarà, relaten la gestació i intents de representació a Berga del drama en tres actes *Rectorieta de Poble* (1951) i l'èxit de la comèdia en tres actes *El bufanívols*, estrenada a Cerdanyola del Vallès pel grup escènic Uralita, poc abans de morir l'autor (Ramon Vinyes a Montserrat Ballarà, 24-IV-1952, Fons Ramon Vinyes). Malgrat la salut delicada, l'autor concebia noves obres com *L'últim pis de la Torre de Babel* i "el drama de les Missions" (Ramon Vinyes a Montserrat Ballarà, 4-III-1952).

<sup>26</sup> Vegeu els testimonis de Josep MONTANYÀ ("Ramon Vinyes i Cluet. Centenari del seu naixement, 1882-1982") i Climent FORNER ("Ramon Vinyes: quatre records mal garbellats") dins el dossier del centenari de Vinyes a *L'Erol*, 1, Berga, abril de 1982, pags. 6-8. Tenia significació que un vell republicà com Vinyes s'aplegués amb cercles religiosos, fet reflectit en la figura del sacerdot jove de *Rectorieta de poble*.

<sup>27</sup> V., Albert MANENT: *En el replà del meu temps Retrats d'escriptors i de polítics*. Proa, Barcelona, 1999, p. 210. Sobre la concurrència a una coneguda llibreria, vegeu d'Emili EROLES: *Memòries d'un llibre vell (Cent anys de la vida d'un llibre)*, Ed. Pòrtic, Barcelona, 1971, p.401. Vegeu per a aquest període el relat d'Elies: *Un literat de gran volada*, op. cit, pags.199-209.

<sup>28</sup> "És molt possible que em determini cap allà a l'octubre entornar-me'n a Amèrica. Em plau més sospirar per la meva Catalunya des d'Amèrica que dintre mateix" (Ramon Vinyes a Montserrat Ballarà, 4-III-1952, doc. cit..) Els familiars recordaven el passatge de vaixell per retornar a Colòmbia, arribat poc després de la seva mort.

## 1.2. Els estudis sobre Ramon Vinyes, punt de partida de la tesi.

En plantejar-me aquesta tesi sobre el teatre de Vinyes, es fa obligatori comentar els estudis previs, sobretot els més especialitzats sobre la seva persona i obra. Destaquem-ne quatre de fonamentals. En primer lloc, la biografia escrita per Pere Elies i Busqueta, (*Un literat de gran volada Ramon Vinyes i Cluet.*) apareguda el 1972 sota el recolzament de l'Agrupació del Berguedà a Barcelona, amb el decisiu impuls de Miquel Cabra, Josep Massana, i altres personalitats destacades pel biògraf.<sup>29</sup> Elies travà relació amb l'escriptor els anys finals de Barcelona i tingué accés als seus documents, ordenats i estudiats pel germà de l'autor, Josep Vinyes. Fruit d'aquest acostament és la monografia esmentada, escrita com a vindicació de l'escriptor, generalitzadora en tant que divulgativa i amb les limitacions pròpies del context franquista, que impedeixen referir-se amb detall a les vinculacions polítiques de l'autor. No obstant això, aquesta obra, precedida d'una introducció de Pau Vila, ha estat la referència bàsica per als estudiosos posteriors, en tant que aplega extensa informació nodrida de les converses amb els germans Vinyes i la consulta de l'arxiu; és coronada per un aplec molt aproximatiu dels escrits del nostre dramaturg.

La biografia coronà l'interès per l'autor en certs sectors de Berga i Barcelona des del seu retorn el 1950, que es traduí en representacions en vida i mort de Vinyes i en intents orgànics de mantenir-ne la memòria;<sup>30</sup> 14 anys després de la seva mort, l'estrena de *Viatge a Berga* el 1966 a càrrec d'un nou elenc berguedà conegut per l'*Agrupació Teatral La Farsa* dirigit per Daniel Tristany, mostra que l'admiració no sols era mantinguda per aquest petit grup que hi tractà els darrers anys com Pere Elies, Jaume Rosquelles i Alessan, Leandre Amigó, Rafael Riba, Josep Massana o Salvador Perarnau, sinó que s'havia perllongat a una nova generació de berguedans, mentre Josep Vinyes seguia catalitzant les activitats encaminades cap a la vindicació del seu germà.

El primer estudi efectuat des d'un enfocament crític i universitari és la *Selecció de Textos* de 1982 en dos volums, prologada i preparada pel doctor Jacques Gilard, catedràtic del departament d'estudis hispànics de la Universitat de Tolosa de Llenguadoc,<sup>31</sup> especialista en

---

<sup>29</sup> *Un literat de gran volada*, pags. 216-221. Elies exercí de corrector i lector dels seus manuscrits, segons testimoni personal del biògraf i la família. La revista *Berguedà*, òrgan de l'Agrupació del Berguedà de Barcelona, dedicà un especial a Ramon Vinyes el març de 1971 on divulgà la biografia, al costat d'escrits de Salvador Perarnau, Rafael Riba i Canadell, Pujol i Algueró, Ramon Obiols, etc. Segons la publicació, Elies havia escrit la biografia el 1971, en què obtingué el primer premi en aquesta categoria als Jocs Florals de París i un altre als Jocs Florals del Cinquantenari de la Coronació de la Verge de Queralt. L'any anterior havien estat traslladades les despulles de Vinyes al cementiri de Berga, i el 13-XII-1970 se li tributà un homenatge a Barcelona on entre els assistents i adherits figuraren Màrius Cabré, Ramon Obiols, Josep Maria Poble, Jaume Rosquelles i Alessan, Alexandre Amigó, Sebastià Gasch, Tomàs Roig i Llop, Joan Arús, Ambrosi Carrion i Josep Escobar.

<sup>30</sup> Vegeu el resum del propi Elies dins "Unes espurnes pòstumes i recompte de la seva obra", *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 212-217.

<sup>31</sup> *Ramon Vinyes, Selecció de Textos, I, II.*, op. cit. El pròleg de Gilard és interessant des del punt de vista crític i biogràfic, en tant que extreu moltes dades del seu buidat colombià. Al Fons Ramon Vinyes, es conserven esborranys o escrits paral·lels del professor tolosà al contingut d'aquest pròleg com el text "Colaboraciones barranquilleras" (Mec, 8 pàgs), estudi exhaustiu del periodisme colombià de Vinyes als anys 40-50.

literatura hispanoamericana i estudiós de Gabriel García Márquez. Gilard arribà a Vinyes des de la investigació sobre el *Grupo de Barranquilla* iniciada a mitjans dels 70<sup>32</sup> i centrà l'atenció en l'etapa 1939-1950, i el fecund contacte entre el berguedà i els cercles colombians, que segons el professor de Tolosa es tradueix en una *americanització* de Vinyes. L'estudiós connecta les produccions colombianes anteriors a la guerra amb els anys 40, amb una visió de conjunt que plasmà en un article comprensiu a *Quimera*, on afirmà que l'autor és una "buena imagen de la evolución del continente entre los años 10 y los años 50, desde el final del modernismo hasta la formación de la generación del mal llamado 'realismo mágico'".<sup>33</sup> L'obra constitueix una revista molt detallada i analitzada de la producció teòrica americana de Vinyes i una part substancial de la catalana, amb una tria dels articles colombians i la traducció de contes, articles, conferències, notes dels dietaris i quaderns, recensions, etc. L'aparició de l'estudi i l'antologia, coincidí amb als cent anys del naixement de l'autor ben recordats a Colòmbia des del diari *El Heraldo*, que li dedicà un complet número extraordinari.<sup>34</sup> El llibre constitueix l'aportació teòrica més panoràmica de l'estudi de Vinyes, corollada per diversos treballs endegats el mateix any tant en el costat colombià com a Catalunya, on l'ajuntament berguedà edità l'*Antologia Poètica* enmig d'altres escrits i actes a propòsit de l'autor.<sup>35</sup> L'estrena d'*Arran del mar Caribe* a Berga a càrrec de *La Farsa* culminà els actes del centenari coordinats amb Gilard. La selecció citada del

---

<sup>32</sup> Gilard documenta la trobada entre García Márquez i Vinyes l'abril de 1949, quan el jove Gabito resident a Cartagena s'introduí a Barranquilla. ("Prólogo" a Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *Obra periodística*. Vol. I. *Textos costeños*. Bruguera, Barcelona, 1981, p. 16.) El professor hi destaca també el valor concedit per Vinyes a García Márquez a partir del seu apunt manuscrit "Un bon contista colombià: Gabriel García Márquez". Vegeu també, J. GILARD: "García Márquez, Le groupe de Barranquilla et Faulkner", *Caravelle*, 27, Toulouse, desembre 1976, pags. 159-170; del mateix autor: "Origen de Macondo. García Márquez, El grupo de Barranquilla y Faulkner", *Lecturas dominicales*, 13-II-1977; Alvaro MEDINA: "Vinyes, Faulkner y García Márquez", *Caribe*, 15-V-1977; J. GILARD: "Más sobre Ramón Vinyes y el faulknerismo en Barranquilla", *Caribe*, Barranquilla, 18-XII-1977; Gilard féu un treball comprensiu del Vinyes americà, dins "Ramon Vinyes, periodista", *El Café Literario*, 11, septiembre-octubre 1979, pags. 66-69. i a *Entre los Andes y el Caribe* (op. cit., p. 340) recull un ambient de discussió i experimentació en el grup a partir de Faulkner. Destaquem-ne la visió comprensiva de la configuració del grup a l'entorn de Vinyes dins l'article "El grupo de Barranquilla", *Revista Iberoamericana*, Vol. L, 128-129, jul-dic. 1984, pags. 906-935. Hi destaco un fet coherent amb la trajectòria "asistemàtica" de Vinyes: la manca d'un ideari fixat del grup, mostrat sempre de manera fragmentària, en articles i notes breus, sense un assaig teòric que donés cos al que, tanmateix, s'anava detectant en els primers contes i en les actituds innovadores d'Alvaro Cepeda Samudio o García Márquez, per exemple, en un moment en què el "savi català" ja havia redactat els seus contes.

<sup>33</sup> Jacques GILARD: "La experiencia americana del sabio catalán de García Márquez", *Quimera*, III, 18, abril, 1982, pags. 57-59. L'autor afirma que en els seus contes "iba marcando sin saberlo pautas que iba buscando y luego había de seguir la cuentística colombiana: desmitificación del paisaje, interés por lo introspectivo, temática urbana..." També hi sobresurt la relació entre la seva narrativa i *Arran del mar Caribe* on "vuelve a manifestarse el tema del exilio y el rechazo a la aculturación".

<sup>34</sup> Vegeu: *El Heraldo*, *Revista dominical*, Barranquilla, 62, 9-V-1982, amb 16 pàgines dedicades a Vinyes i col.laboracions o reproduccions de textos antics signades per García Márquez, Conrado Zuluaga, Jacques Gilard, Germán Vargas, J. Pérez Doménech, Ernesto Volkenin i el propi autor amb la versió castellana de *L'albí*. Un mes després aquesta visió era completada per l'entrevista a Josep Vinyes en presència de Gilard: "José Vinyes recuerda a su hermano Ramón", art. cit. Cal destacar una llarga referència per part del fill del Conrado Zuluaga company de Vinyes (Conrado ZULUAGA OSORIO: *Puerta abierta a García Márquez. Aproximación a la obra del Nobel colombiano*. Edit. Casiopea, Barcelona, 2001, pags. 23-40).

<sup>35</sup> Vegeu els treballs a la publicació berguedana *L'Erol* dins el dossier "Centenari de Ramon Vinyes i Cluet" (*L'Erol*, I, 1, abril 1982, pags. 6-14) amb un article-entrevista de Jaume Huch ("Recordant Ramon Vinyes: després d'una conversa amb Climent Peix"), un text de Jordi Puntas ("El savi català a *Cien años de soledad* de García Márquez) i els escrits de Forner i Montanyà citats. En aquest centenari s'inagurà a Berga un bust de l'autor en presència de Maria Fornaguera de Roda, (cotradora de Vinyes amb Gilard a la *Selección de Textos*) filla del seu amic de Bogotà, Miquel Fornaguera. També es traslladaren les despulles de l'autor al Panteó de Berguedans Il.lustres.



professor tolosà és precedida d'un extens estudi que incideix en la dicotomia lingüísticoliterària del dramaturg, amb un apartat de pregunta reveladora: "¿El idioma catalán, una rémora?".

El treball emprès en aquesta obra fou completat per una altra que adreçà a la narrativa i teatre d'ambient americà (*Entre los Andes y el Caribe*) publicada a Colòmbia el 1988.<sup>36</sup> Gilard hi efectua un exhaustiu repàs de la producció americana de l'autor, amb especial atenció a *Voces*, i el situa dins el context i l'evolució dels diversos corrents literaris a Colòmbia; el treball és coronat per una completíssima bibliografia.<sup>37</sup> Tant en aquest darrer estudi com en el pròleg a la *Selección de Textos*, el professor tolosà remarca la posició del nostre escriptor dins l'eclosió del *realismo mágico*, on contribuí com a autor que havia begut dels antecedents americans del moviment. La qüestió lingüística i la diferenciació quant a la tasca i context expliquen, segons Gilard, el ressò de l'activitat de Vinyes a Colòmbia, en comparació amb la relativa indiferència o rebuig crític de l'entorn literari català.<sup>38</sup> i contextua l'activitat americana de Vinyes tant en el període d'entreguerres com en l'àmbit de la postguerra.

Des de la perspectiva colombiana, és interessant remarcar els escrits que des de membres del *Grupo de Barranquilla* com Gabriel García Márquez que n'inicià el rescat els mateixos anys 50 fins a estudiosos com Jacques Gilard o Dasso Saldívar -biògraf del novel·lista d'Aracataca-, efectuen de la trajectòria de Vinyes a Colòmbia, amb el comú èmfasi en la funció de mestratge exercida.<sup>39</sup> Molt útil per a la nostra tesi és l'estudi que l'amic de Vinyes i García Márquez, Germán Vargas, dedicà a *Voces*, en què subratllà el paper de difusor i factual director que hi representà el berguedà<sup>40</sup> i d'on aprofità materials per al seu aplec de 1985 *Sobre literatura colombiana*, amb un escrit monogràfic de 1980.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit. Gilard hi analitza la narrativa i el teatre dins el context hispanoamericà i ofereix una visió comprensiva, com en el text: "Ramon Vinyes i la temàtica de l'exili", en introducció a: R. VINYES: *Teatre. Viatge. Ball de Titelles. Arran del mar Caribe*. L'Albí, Berga, 1988., pags. 13-21. És interessant – tot partint de fonts orals com Josep Vinyes recordava la poca importància que el seu germà concedia als relats d'exili-la comparació entre els contes (escrits entre 1942 i 1945, en un moment de desesperança de retorn a Catalunya) i el teatre, nodrit de la pròpia tradició i prejudicis. (Vegeu "El teatro y el cuento: dos perspectivas distintas", *Ibid.*, pags. 117-123), on intueix que l'exili català era el públic ideal dels contes, fet palès en l'edició dins revistes d'aquests nuclis. L'opció per la narrativa, doncs, respon al fet que la impossibilitat d'editar en català relegués a aquestes revistes l'única possibilitat de publicació.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pags.379-398.

<sup>38</sup> *Selección de Textos, I*, op. cit., p. 17. I més endavant (*Ibid.*, 45), torna a insistir en aquesta tasca de divulgador de la tradició i modernitat europees, en tant que assumeix "el antiprovincianismo, el alegato en pro de la actualidad verdadera...".

<sup>39</sup> Destaquem: SEPTIMUS [Gabriel García Márquez]: "La jirafa", "Mi tarjeta para don Ramón", *El Heraldo*, Barranquilla, 30-III-1950; Gabriel GARCIA MARQUEZ: "El bebedor de Coca-Cola", *El Heraldo*, 24 mayo 1952; Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: "El viejo que había leído todos los libros", *El Espectador*, Bogotá, 31-XII-1954; Alvaro MEDINA: "Don Ramón, el maestro catalán de *Cien años de soledad*", *Revista Pluma*, 5, Bogotá, noviembre 1975. Destaquem la completa biografia Dasso SALDIVAR: *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Alfaguara, Madrid 1997, que situa un any abans que Gilard la trobada entre Vinyes i García Márquez. Recentment hem difós aquesta visió colombiana (Jordi LLADÓ: "Vinyes, García Márquez i el grup de Barranquilla", *El Pou de lletres*, Manresa, Primavera-estiu 1999, pags. 62-64).

<sup>40</sup> Germán VARGAS: *Voces, 1917-1920. Selección de textos*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. 1977. Vegeu també: *10 poetas del Atlántico*, aplec de Rafael Marriaga (Ed. Arte, Barranquilla, 1950), que traça la importància de Vinyes a la postguerra, en els aplecs de la Biblioteca Popular de Barranquilla. Vargas efectua un balanç dins "El Vinyes que yo conocí", *El Heraldo, Revista Dominical*, 9-V-1982, p. 16, on traça la influència sobre el grup i com tots acolliren García Márquez quan estava malalt "Entre don Ramón, Alvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor y yo, hicimos varios paquetes de libros y se los enviamos por correo nacional. Así conoció el autor de *La*

Si la tasca de Gilard cobreix en bona part els anys finals de l'autor i la seva activitat narrativa, l'estudi de llicenciatura de Jaume Huch i Camprubí *Ramon Vinyes jove* escrit el 1986,<sup>42</sup> és consagrat als anys inicials o "primera etapa catalana" que va des dels seus inicis fins al 1913, en què partí del país. Huch hi repassa el conjunt de la producció literària d'aquests anys, tot marcant l'evolució de Berga a Barcelona i situant les relacions amb els dos contextos, i el ressò crític de l'autor. L'estudi és imprescindible per conèixer la formació del nostre autor, car aplega la major part dels escrits apareguts a les publicacions de l'època i traça un panorama ampli de l'evolució i diversificació de la seva producció, amb el degut relleu a l'art de les taules.

No existeix però, un treball de globalitat del període català intermedi, és a dir del que comprèn segons terminologia d'Huch, la segona i tercera etapa catalanes (1925-1929 i 1931-1939) que és el Vinyes predominantment teatral: és amb aquest objectiu a què va encaminat el present estudi, i el que semblava reclamar Gilard quan veia la necessitat d'abordar la dramaturgia de l'autor en el seu conjunt. Vaig veure imprescindible efectuar un esguard centrat en la seva trajectòria a Catalunya durant aquests anys, a l'entorn de l'imant del teatre (estudi de la seva producció, recepció, activitat criticoteòrica o divulgativa, relacions amb el context, etc), perquè és durant aquest període quan se significà com a dramaturg i ocupà una posició pública dins l'escena.

La tesi es plantejà inicialment com a abordatge de l'etapa 1925-1929, seguida d'un parèntesi colombià de dos anys i continuada amb la tercera estada catalana (1931-1939), coincidint amb la República i closa amb l'exili. Hi havia continuïtat entre els períodes esmentats (1925-1939) i una unitat biograficoliterària que en justificava l'estudi conjunt. El problema, però, de cenyir-me als vints i trentes se'm plantejava a mesura que avançava l'estudi. ¿Com separar les peces escrites o estrenades després de 1925 de la producció anterior, tenint en compte que a la primera etapa catalana ja es forjà el llevat del seu teatre posterior?. Tampoc es podia negligir, per altra banda, l'activitat a Colòmbia entre 1913 i 1925, on continuà posicionant-se sobre l'art dramàtic, i d'on era imprescindible, al meu parer, oferir un estudi que completés la visió més decantadament americana de Gilard o Vargas. S'imposava, doncs, visitar la primera etapa catalana com a constructora dels fonaments de la dramaturgia posterior: la primera estrena als anys 20 n'era encara ressò. Per altra banda, vaig intentar ampliar l'estudi al teatre de postguerra, -una etapa amb producció àmplia, però molt heterogènia i

---

*Hojarasca* a Faulkner, a Virginia Woolf, a John Dos Passos, a Ernest Hemingway, a John Steinbeck, al hoy olvidado Erdschine Cladwell, a Aldous Huxley".

<sup>41</sup> Vegeu "El Grupo de Barranquilla" (1956), "Revisión de Voces" (1977), "Ramón Vinyes" (1980) i "Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla" dins: Germán VARGAS: *Sobre literatura colombiana*. Fundación Simón y Lola Guberek. Colección Literaria, 7, Bogotá, 1985, pags. 127-152 i 195-216. Destaquem-hi la semblança de Julio Enrique Blanco -l'altra ànima de *Voces*-, les "Notas sobre el cuento colombiano" (1949) i "Fichas sin revisar sobre la novela y el cuento en Colombia" (1955), suggerents per corroborar la influència d'aquest entorn sobre el nostre autor. El paper de Vinyes com a introductor de l'avantguarda ha estat tractat per Hubert Pöppel: "¿Tuvo influencia el sabio catalán Ramón Vinyes?", *Vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú; Bibliografía y antología crítica*, Vervuert /Iberoamericana, Frankfurt/Madrid, 1999.

<sup>42</sup> Jaume HUCH i CAMPRUBI, *Ramon Vinyes, jove. Contribució a l'estudi de la primera etapa catalana. (1904-1912)*. Tesi de llicenciatura Facultat de Filologia, dirigida per Joaquim Molas. Universitat de Barcelona, 1986.

contextualment delimitada- per tal d'oferir-ne un panorama global; però l'excessiu temps i amplitud que aquest objectiu pressuposava i la gran coherència del període 1925-1939, em decantaren a cenyir-m'hi, tot partint de l'etapa juvenil i sense menystenir la informació que el teatre o altres escrits dels darrers anys m'aportaven, amb el que representa de posar el dia l'abast de la seva producció dramàtica a partir, sobretot, d'una revisió exhaustiva del fons de l'autor.

### 1.3. Altres estudis: visions crítiques i informatives.

La majoria d'estudiosos del teatre de Vinyes ho han fet, per regla general, de mode puntual, si deixem de banda els treballs esmentats d'Huch i Gilard i el lloc que li dediquen amb certa extensió Francesc Curet, Xavier Fàbregas i Enric Gallén dins les seves obres de caràcter global nacional: des de llur diversa percepció i metodologia, tots tres historiadors situen el nostre dramaturg dins el context teatral català. També altres autors com Assumpta Camps o Jordi Castellanos han tractat amb detall alguns aspectes de la seva producció, i –encara que exigü- cal destacar l'aplec de documentació personal donat per Josep Vinyes a la Biblioteca l'Institut del Teatre, en el caliu d'una sessió en honor de l'escriptor, tributada el 1972. Destaquem també el pes que en els seus detallats estudis sobre el període bel·licorevolucionari li han adreçat Maria Campillo i Francesc Foguet i Boreu a la dècada dels 90.<sup>43</sup> Al costat d'aquests treballs, hem de situar els sumaris enciclopèdics o els records esfilagarsats d'aquells que convisqueren amb l'autor, amb valor desigual. L'escriptor berguedà fou poc estudiat en vida, més enllà del ressò de les estrenes i posicionaments teòrics. Dins d'aquest panorama, faré un repàs de les valoracions més significatives de la seva producció teatral.

Sobre la primera etapa, cal destacar que l'únic que analitzà amb cert deteniment l'autor coetàniament fou Alexandre Plana, que marcà la seva posició lírica dins una recensió detinguda a *El Poble Català* de 1912, base de la valoració global dins la seva antologia poètica de 1914, on resumeix l'anàlisi de *Rondalla al clar de lluna*, saludada com a mostra de poetització teatral. La situació de Vinyes és definida com a "nota aguda"<sup>44</sup> o "posició extrema" inclinada al "preciosisme".<sup>45</sup> i referit com "el qui ha penetrat més endins del simbolisme",<sup>46</sup> mentre situà en segon terme la faceta tràgica. L'estudi de Plana i l'activitat divulgadora del seu amic Alfons

---

<sup>43</sup> Robert MARRAST: *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Assaig d'història i documents. Monografies de Teatre, 8. Publicacions de l'Institut del Teatre. Ed. 62, Barcelona, 1978. Maria CAMPILLO: *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Curial. Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1994. Francesc FOGUET I BOREU: *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939) A propòsit de Mirador i Meridià*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1999. Pròleg d'Enric Gallén. Aquest llibre és el treball de recerca del mateix autor dirigit per Jaume Aulet i llegit el 1997 a la UAB, i precedeix la completa tesi doctoral: *Teatre, guerra i revolució*, Barcelona 1936-1939, dirigida pel dr. Jaume Aulet i Amela. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana, Maig 2001.

<sup>44</sup> Alexandre PLANA, *Rondalla al clar de lluna*, "Plana literària", *El Poble Català*, IX, 2808, 17-XI-1912.

<sup>45</sup> Alexandre PLANA, *Antologia de poetes catalans moderns*. Societat Catalana d'Edicions, Barcelona, 1914., p. 212. És un breu comentari a les poesies del berguedà seleccionades per Plana (Ibid., pags, 213-218). Vinyes no figura, en canvi, en l'antologia anònima d'un any abans (*Antologia de poetes catalans d'avui*. Biblioteca popular de L'Avenç. 135, Barcelona, 1913).

<sup>46</sup> Alexandre PLANA, *Rondalla al clar de lluna*, art. cit. El compara a Leconte de Lisle, Baudelaire, Rimbaud o Laforgue, dins el camí invers de Maragall: "l'un espera el moment de la inspiració y canta com posseït d'un foc sagrat; l'altre cerca el moment, provoca la inspiració..." Anys després, recordant el text, Vinyes afirma que no havia llegit Rimbaud el 1912 ("Alfons Maseras", art. cit.). Jaume BOFILL i FERRO (*Poetes catalans moderns*, [1953-1955], Ed. Columna Barcelona, 1986, pags. 75-76), el situa com "el parnassià pur, francament decantat, com una ironia per als que anaren cercant un art equilibrat" i marca l'influx sobre Agustí Esclasans (depurat de decadentisme) i el vessant esteticista de Ventura Gassol.

Maseras a París, ultra els contactes establerts per Manuel de Montoliu a Alemanya,<sup>47</sup> justificà la inclusió a tres antologies de poetes catalans versionats a altres llengües durant els anys 20: les d'Albert Schneeberger,<sup>48</sup> Rudolf Grossmann<sup>49</sup> i Cesare Giardini.<sup>50</sup> Quant a aquesta percepció com a líric, és significativa l'omissió del seu nom en el llibre de Francesc Curet editat l'any 1918 *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*,<sup>51</sup> que concorda amb un esment coetani de Josep Ferran i Mayoral, que el situa com a autor que ha interromput la seva carrera. Més retrospectivament (1919-1920), Plàcid Vidal situa Vinyes en paràmetres esteticodramàtics similars als de Plana i en remarca l'admiració per Guimerà, "l'autor de tan belles tragèdies,"<sup>52</sup> i la participació en l'homenatge de 1909. La rememoració mostra desavinences juvenils desaparegudes a la dècada dels vint.<sup>53</sup> El retrat dins *Els singulars anecdòtics* és una caricatura amable malgrat situar el Vinyes modernista dins un "un aire extravagant".<sup>54</sup> Des d'aquest mateix enfocament el recordà el 1949 Josep F. Ràfols, dins la seva visió d'aquella "gran tragicomèdia de embrollo que resultarà ser el modernismo literario en Cataluña" i on el situa sota l'influx de D'Annunzio i es refereix a a seva "prosa atiborrada de imageria y sensualidad".<sup>55</sup>

Quant a la recepció vinyesiana d'aquests primers anys, remeto sobretot a l'estudi d'Huch<sup>56</sup> que registra el desinterès de l'entorn literari pel seu teatre "modernista" al costat de l'impacte de *L'ardenta cavalcada* i altres produccions líriques. Destaquem-ne els apartats "Orígens. Anys de formació" (8-12), "El Teatre: nova orientació" (66-79) i "Ramon Vinyes: poesia i prosa"(20-65). L'estudiós hi documenta l'evolució dramàtica, tot remarcant el canvi de context: de la Berga reduïda cap a la Barcelona cosmopolita amb la transició entre 1904-1907 a una personal manera literària, emblematitzada per *Les boires* (1906) i alguns treballs d'*El Cim d'Estela*, *Catalunya Artística* i *El Poble Català*. Huch (que aplega la majoria de textos publicats als apèndixs) dibuixa el tomb culminat amb el viatge a París i la publicació de *L'ardenta cavalcada* el 1909, i apunta certes circumstàncies biogràfiques en l'evolució de l'autor. Quant al camp dramàtic, ens indica les obres que poden conceptuar-se sobre la nova manera de fer: *Blancaneus dorm* (1907),

<sup>47</sup> V., *Alfons Maseras, intel·lectual d'acció i literat*, op. cit., pags. 123-129.

<sup>48</sup> "Ramon Vinyes", "Heure crépusculaire", "Chanson", *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, Povolozki & cie, Ed., Paris, 1922 pags. 213-215. A la presentació es parteix de Plana, i se'l compara a Verlaine.

<sup>49</sup> "Jessica", *Katalanische Lyrik des Gegenwart*, a cura de Rudolf Grossmann Fausto, SA, Hamburg 1923, p. 163.

<sup>50</sup> "I chiari occhi della bella madianita", Cesare GIARDINI: *Antologia di poeti catalani contemporanei*. Le edizione del Baretto, Torino, 1926, pags. 193-197. Giardini també reproduïx la visió de Plana.

<sup>51</sup> Francesc CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Ed. Minerva, Barcelona, 1918, que segons Xavier FÀBREGAS ("Francesc Curet, l'últim modernista", *Serra d'Or*, XV, 161, 15-II-1973, p. 51) és de 1916.

<sup>52</sup> Plàcid VIDAL: "Ramon Vinyes", *Els singulars anecdòtics*, J. Horta, imp., Barcelona, 1920, pags. 139-146. L'evocació clou el llibre començat el 1911 a *Panteisme*. Vegeu també: Plàcid VIDAL, *L'assaig de la vida*, Ed. Estel, Barcelona, 1934, p. 446 i la tercera part, escrita de fet cap a 1934: *El convencionalisme de la vida*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1972, amb diverses al·lusions a Vinyes com la reconciliació cap a 1928-1929 a la tertúlia de Can Sastre, (p. 220) l'homenatge per *Qui no és amb mi...* (pags. 223-224) o els contactes durant la República (pags. 289 i 294).

<sup>53</sup> *L'assaig de la vida*, op. cit., p.258.

<sup>54</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit, pags.139-140.

<sup>55</sup> Josep F. RÀFOLS: *Modernismo y modernistas*. Ed. Destino, Barcelona, 1949, pags. 43 i 191.

<sup>56</sup> *Ramon Vinyes, jove*, op cit.

*L'Arca i la serp* (1909), *Al florir els pomers* (1910) i *Rondalla al clar de lluna* (1912). La darrera és vista com a superació de l'anterior i culminació del tomb modernitzador amb la introducció de la fantasia.<sup>57</sup> També exposa dos textos bàsics teòrics de l'autor: *De la tragèdia*, pronunciada el 22-XI-1908<sup>58</sup> i la resposta a *l'Enquesta sobre'l teatre en vers* publicada a *Teatralia* el mateix any.<sup>59</sup>

Al costat de l'estudi d'Huch, cal referir-nos a la tesi editada d'Assumpta Camps i Olivé *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*,<sup>60</sup> en relació amb la qual hi ha un monogràfic de la mateixa autora: *Ramon Vinyes: una trajectòria literària*.<sup>61</sup> Dins l'estudi global, Camps situa Vinyes dins la nòmina d'escriptors de *Joventut* i *El Poble Català* influïts per l'escriptor italià i subratlla que és més evident l'influx en la teoria que en la producció -amb poca influència intertextual. També situa els fonaments de dues obres (*L'arca i la serp* i *Llegenda de boires*) en el discurs i polèmica sobre la tragèdia i la renovació del teatre erigit en aquests anys. L'autor hi és contemplat com a un dels dannunzians emblemàtics catalans, en l'admiració, procediments, temàtiques i estil,<sup>62</sup> i es subratlla la singularitat de la via tragicolòrica vinyesiana en confrontació amb els models estrangers i altres escriptors catalans. Joan Lluís Marfany, en un breu article de diccionari, contempla influències de Maeterlinck dins *Al florir els pomers*,<sup>63</sup> i Enric Gallén, dins el capítol dedicat al teatre modernista de la *Història de la literatura catalana*, es refereix a l'enquesta de 1908, al projecte de *L'arca i la serp* i a la polèmica i particularitats literàries d'*Al florir els pomers* i *Rondalla al clar de lluna*, amb la introducció de l'element fantàstic en la darrera d'aquestes peces.<sup>64</sup>

Algunes obres han desfigurat la trajectòria de l'escriptor berguedà com el *Diccionari Enciclopèdic de la Llengua Catalana* de 1935, amb data de naixement incorrecta (1885),

---

<sup>57</sup> Ibid, pags. 75-76. A la pag. 13 i successives s'ocupa del context berguedà on neix el seu teatre catòlic, la recepció, etc.

<sup>58</sup> Editada per *Teatralia*. Conferències populars organitzades per la Nova Empresa de Teatre Català, 3, 22-XI-1908.

<sup>59</sup> *Teatralia*, 5, 15-XI-1908, pags. 146-148.

<sup>60</sup> Assumpta CAMPS I OLIVÉ: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 50, Barcelona, 1996. Vegeu l'apartat 2.3 "*La Nova Plèiade*" (pags. 118-162) amb el subapartat "Ramon Vinyes" (pags. 148-157) i l'apartat IV ("Teatre poètic. Teatre nacional", pags. 185-236), on segueix les traces dannunzianes dins el teatre del primer terç de segle i hi marca el paper de Vinyes. L'apartat V ("Eugeni d'Ors", pags. 237-247) mostra la recepció orsiana de D'Annunzio, contrastable a la de l'autor berguedà. Remarquem l'edició de cartes de Vinyes extretes de l'Arxiu Tharrats dins el segon volum (Assumpta CAMPS: *La recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya*. Traduccions i textos inèdits. Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 65, Barcelona, 1999, pags. 189-192).

<sup>61</sup> Assumpta CAMPS: *Ramon Vinyes: una trajectòria literària*. Faig Arts/Quaderns n° 6. Faig Cultura. Manresa, octubre de 1997.

<sup>62</sup> *La recepció de Gabriele D'Annunzio* op. cit., p. 218.

<sup>63</sup> J[oa]n L[luís] M[arfany]: "Ramon Vinyes", *Diccionari de la literatura catalana*, dir. per Joaquim Molas i Josep Massot i Muntaner. Ed. 62, Barcelona, 1979, p. 749. Marfany, en canvi, considera dannunziana *L'ardenta cavalcada*. Aquest estudiós no s'ocupa del dramaturg berguedà més enllà de situar-lo en el grup de modernistes de procedència "rural" que es disposen a conquerir la ciutat amb llur perspectiva "naturista". (J.L. MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona, 1980, pags. 29-31).

<sup>64</sup> Enric GALLÉN: "El teatre", dins: Martí de RIQUER, Antoni COMES, Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana (HLC). Part Moderna*. Ariel. Barcelona, 1986, VIII, p. 448.

calçada de l'Enciclopèdia Espasa, i valoracions succintes.<sup>65</sup> La *Literatura Catalana contemporània* de Joan Fuster, esmenta igualment com a dates de naixement i mort les de 1885-1908.<sup>66</sup> D'altres han incidit en l'entorn politicoideològic de la seva generació com Joaquim Molas a *Serra d'Or* el 1970.<sup>67</sup> Però la percepció global sobre el Vinyes modernista no és la del dramaturg sinó la de l'activista intel·lectual que es mou en diversos gèneres i participa d'un impuls col·lectiu. Així el situa Jordi Castellanos, dins l'apartat "La Nova Pléiade" de la *Història de la Literatura Catalana*<sup>68</sup> on apareix com a representant del tematisme culturalista dannunzià i el formalisme simbolista, amb "grans quadres decoratius, plens de grandesa i de color, en un vers generalment ampli, musical", tot abonant la posició que els contemporanis veieren extrema en *L'ardenta cavalcada*. Paulí Arenes, en el seu estudi dedicat al poema en prosa, es refereix al fet que la fama de dramaturg eclipsà la de narrador poètic i analitza el gènere dels escrits modernistes de Vinyes, tot recalcant la relació que Vinyes i altres autors efectuen entre cert tipus de conte i el poema en prosa.<sup>69</sup>

La qüestió de la marginació noucentista de Vinyes fou tractada des de diversos angles per Àngel Carmona, Joan Triadú, Castellanos i Jaume Huch. La qüestió es plantejà en el dossier que *Estudios Escénicos*<sup>70</sup> li dedicà l'any 1972, que incloïa la primera edició de l'obra teatral *Arran del mar Caribe*, un "esbós biogràfic" signat amb les abreviatures "E.E." i un article valoratiu de Carmona amb el títol "Ramon Vinyes, o una víctima del noucentisme". El crític partí de la reivindicació dels modernistes feta per Vinyes a la conferència de 1929 *Teatre modern*, i argumentà el rebuig a l'autor per les implicacions ideològiques del Modernisme i el Noucentisme, amb clar *parti pris* pel primer: remarca que "el país no pogué assimilar-ho ni ell tampoc no va assimilar-s'hi", i situa en els límits autoimposats pel modernisme el fet que "la nostra cultura no tingui prou pit per a rebre, aprofitant-ne la força creadora, els vagabunds estranys i rebels per l'estil de Ramon Vinyes". L'article de Carmona, coetani a la biografia d'Elies (1972) obrí un foc vindicatiu però amb opció eticoestètica més pronunciada que en la biografia i meresqué una resposta de Joan Triadú. Aquest crític valora més Vinyes com a

---

<sup>65</sup> *Diccionari Enciclopèdic de la Llengua Catalana amb correspondència castellana*, Salvat Editors, S.A., vol. 4t, Barcelona, 1935, p. 795. S'hi considera "influït pels caps de brot de la literatura francesa" i amb una "vasta cultura literària i artística". Atorga una acotació genèrica a *Els qui mai no s'aturen* ("Titellada en tres actes") que és, en realitat, la de *Ball de titelles*.

<sup>66</sup> Joan FUSTER. *Literatura Catalana Contemporània*. Curial, Barcelona, 1972, p. 54, 303 i 313 respectivament. L'autor hi figura com a traductor de Balzac, sense esmentar-ne l'obra (*La pell de xagri*). Quant a les dates, sembla una còpia mal feta del llibre de Ràfols, que indica el 1885 com a data de naixement i el 1908 com a data de vinguda a Barcelona.

<sup>67</sup> Joaquim MOLAS: "El modernisme i les seves tensions", *Serra d'Or*, XII, 15-XII-1970, p. 49. Molas situa Vinyes com a militant de la CNT al costat de Dídac Ruiz, Ramon Vinyes i Xavier Viura, fet que s'ha mostrat fals, com veurem. L'observació apunta cap al revifament d'escriptors procedents del modernisme, durant la República i la Guerra.

<sup>68</sup> Jordi CASTELLANOS: "La Nova Pléiade", *HLC*, op. cit., 8, pags. 312-315.

<sup>69</sup> Paulí ARENES, *Una aventura poètica moderna. El poema en prosa en la literatura catalana*. Curial. Ed. catalanes. Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, pags. 217-220.

<sup>70</sup> Àngel CARMONA: "Ramon Vinyes o una víctima del noucentisme", E.E.: "Esbós biogràfic" *Estudios Escénicos*, 15. Institut del Teatre. Barcelona, juliol de 1972, pags. 54-60. Serveix d'introducció a la primera edició d'*Arran del mar Caribe* (Ibid., pags. 65-152).

personatge que com a escriptor i ataca les objeccions de Carmona contra el noucentisme (que no identifica amb Sagarra, malgrat les "mostres personals d'animadversió" que reconeix a aquest autor respecte de Vinyes), a l'ensens que subratlla el no desarrelament català del berguedà en la llunyania.<sup>71</sup> La posició de Triadú és propera a la d'una part de l'enfocament crític a la seva producció narrativa des de cercles culturals de l'exili, algunes d'elles recollides dins el treball d'Albert Manent *La literatura catalana a l'exili*,<sup>72</sup> per bé que consta la postura favorable de crítics com Vicenç Riera Llorca i Domènec Guansé (aquest darrer amb coherència amb recensions anteriors a obres teatrals, com veurem).

L'altre escrit d'E. E. ("Esbós biogràfic") barreja dades divulgatives amb valoracions semblants a les de Carmona quant al sotragueig produït per la "ràpida dissolució" del grup modernista i llegeix *Teatre modern* en clau d'enfrontament modernisme/noucentisme amb conclusions vagues, que fixen la marginalitat de l'escriptor i conclouen que "El teatre de Ramon Vinyes és un teatre ambiciós però en general, només en part reeixit", tot situant com a superior la seva faceta intel·lectual a la de dramaturg. Aquest fragment merescué una resposta de Ricard Salvat<sup>73</sup> pel que al seu parer reflectia poc rigor argumental:

El autor anónimo de este comentario hace unas consideraciones de tipo crítico que, a nuestro entender, invalidan en parte la admirable tarea de recuperación del teatro de Ramon Vinyes que el número 15 se propone. (...) Leemos: "Nos ha parecido con todas las limitaciones y todas las virtudes que la caracterizan." Pero nadie, en dicho número, nos habla de dichas limitaciones ni de dichas virtudes ni revista que la personalidad de intelectual sea superior a la de las dotes de dramaturgo. Francamente, si uno se limita a hacer un esbozo biográfico que lo haga y basta, pero que no se pretenda con dos o tres frases como de pasada, explicar críticamente una obra tan importante y extensa como la de Ramon Vinyes.

Per contra, Salvat valora bé Carmona i posa com a model d'estudi el que Horst Hina consagrà a Miquel de Palol dins la mateixa publicació.<sup>74</sup> El conegut agent teatral sembla compartir la tesi de la marginació noucentista, que recalca Ambrosi Carrion el mateix 1972 en

---

<sup>71</sup> Joan TRIADU, "Desarrelats tanmateix", "Punt i seguit", *Serra d'Or*, 161, 15-II-1973, p. 28.

<sup>72</sup> Albert MANENT: *La literatura catalana a l'exili*, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, 24, Barcelona, 1976. Manent recull sumàriament la recepció dels seus contes a *La Nostra Revista* de Mèxic, on Vicenç]Riera Llorca, lloà "L'Albí", (I, 9, 1946, p. 355), a *Lletres*, de la mateixa ciutat per M D[uran].(III, 10, 1948, p. 8), i un anònim a *Catalunya* de Buenos Aires (193, XVII, 1946, p. 37), que cita erradament com de *Resorgiment*., que també s'ocupà positivament de l'obra (N: *A la boca dels núvols*, *Ressorgiment*, XXXII, 366, gener de 1947, 5952). D[omènec] G[uausé] a *Germanor* (*A la boca dels núvols*, "La cultura", desembre 1946, XXXV, 514, p. 24), lloà el "ple domini de l'extraordinari, en una atmosfera de malson" i cospa la paradoxa d'un autor autocrític: "ell, l'autor, carregat de literatura, saturat de quintes essències, es mofa d'una manera truculent dels personatges més malalts de literatura i d'art". Manent atén més aviat a les al·lusions al desllorigament narratiu, i en la pròpia valoració hi veu exotisme, citacions cultes i estirabots fantàstics a l'estil de Trabal o Bontempelli o bé manca de desenllaç (Ibid. 152). Semblantment valora poc positivament l'obra teatral *Pescadors d'anguiles* (Ibid., p. 215).

<sup>73</sup> Ricard SALVAT: "A la búsqueda de nuestro teatro desconocido y olvidado: Puig i Ferrer, Vinyes, Miquel de Palol.", *Tele-Expres*, 21 novembre de 1972. Salvat esmentà Vinyes dins *El Teatre contemporani I. El Teatre és una arma? De Piscator a Espriu*. Ed. 62. Col.l. a l'abast, 39. Barcelona, 1966, p. 213.

<sup>74</sup> V. Horst HINA: "Société et langage dans le théâtre de salon. A la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol". *Estudios Escénicos*, 14, S.A. pags. 19-39.



una entrevista de Jordi Coca, per bé que l'antic company de Vinyes indicà que "estem entre el modernisme i el noucentisme".<sup>75</sup> El problema de la marginació noucentista ha restat matisat a mesura que la història literària ha relativitzat oposicions entre els moviments. L'estudi de Gilard el 1982 seguia abonant Carmona en aquest aspecte, des d'una visió de catalanisme i progressisme abrandat frustrada per l'impacte de la Setmana Tràgica i remarcant que "a partir del triomfo de la sensibilitat "novecentista", su vocación literaria asume un resuelto, aunque a veces confuso, matiz antiburgués".<sup>76</sup> El mateix any, Climent Peix constatà la dificultat d'encasellar Vinyes, i afinà per damunt de l'oposició citada dins el seu caràcter "lliure i independent" en la frontera d'ambdós corrents.<sup>77</sup> Dos anys després, Jordi Castellanos inserí la qüestió de la marxa a Amèrica dins una visió suggerida per José Carlos Mainer, que supera la condició de "víctima del Noucentisme" i situa certa diàspora catalana posterior a la Setmana Tràgica dins l'atracció americana en una colla d'intel.lectuals catalans, que independentment de llur tendència estètica no s'havien situat professionalment:

Frederic Rahola, va escriure *Sangre nueva* (1905), un llibre que ajudà a divulgar la imatge d'Amèrica com la terra jove, plena de vitalitat per crear la nova civilització que havia de substituir l'europea, ja caduca, exhaurida i degenerada. El país de tots els possibles atreu la intel.lectualitat catalana, i no només modernistes com Jeroni Zanné o Ramon Vinyes, sinó també personatges com Joan Torrendell (que marxa després d'un conflicte amb Puig i Cadafalch, però fins aleshores havia encaixat bé amb la Lliga) o Martí Casanovas, un conspicu teòric del Noucentisme. Els problemes de la professionalització com a escriptors ajudaren, probablement a l'aventura, potser amb la idea de fer fortuna ràpidament i tornar.<sup>78</sup>

Rere el treball de Castellanos hi ha la constatació que el modernisme no fou un bloc estructurat i els seus treballs i els d'altres estudiosos actuals de principi de segle han evolucionat cap a aquesta cautela en establir oposicions amb el noucentisme. Una prevenció ja mostrada per Huch, que havia relativitzat la bipolarització citada com a causant de la marxa de Vinyes i apunta a causes més complexes. Elies exposà els motius de la marxa a Amèrica en causes genèriques (polítiques, personals...) i al.ludeix al fet que "s'estrenyia més el desenvolupament

---

<sup>75</sup> Jordi COCA: "Ambrosi Carrion, des de París", *Serra d'Or*, XIV, 154, 15-VII-1972, pags. 27-30.

<sup>76</sup> *Selección de textos*, I, op. cit., p. 27. En altres escrits sustenta aquesta tesi, com dins "Ramon Vinyes, figura de la literatura colombiana del siglo XX", art. cit., dins *Entre sambas y bananas*, op. cit., p. 21.

<sup>77</sup> "Recordant Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>78</sup> Jordi CASTELLANOS, "Entre Amèrica i Catalunya: l'obra narrativa", "Ramon Vinyes, lentament reivindicat", "Lletres", 167, *Avui*, 2457. 18-IV-1984. A l'arxiu es conserva part d'una carta datable el 1913 amb el següent text: "He entrat a formar part d'una societat de caixes d'emalatge. Som dos. Tenim tota la producció venuda. Crec que pot deixar-me net uns 200 dollars, o duros, mensuals. Si vaig tenint un xic de sort faré diners. Are als comensos, fins que tot ho tingui arrancat, vaig un xic malament. Després ens extendríem en altres negocis. Lo que vá de Ayer a hoy ó sigui de poeta a fabricant de caixes. De totes maneres la cuestió es fer diners. (Fragment d'una postal de Riohacha adreçada a la família, Fons Ramon Vinyes). Per la tinta i les al.lusions a una malaltia esmentada a les cartes de 1913 a Salvadora Sabatés i Josep Vinyes, la situem durant aquest any.

dels periodistes i literats", mentre confirma el desig de partir en afany de noves experiències per tornar.<sup>79</sup>

Quant a la segona i tercera etapes catalanes (1925-1929, 1931-1939), no disposem d'estudis específics contemporanis a la vida de l'autor que analitzin amb deteniment aspectes de la seva obra, llevat de les valoracions de les estrenes, que constitueixen la principal font de recepció. Fora d'això hi ha algun comentari com el de Prudenci Bertrana a *Fornera, rossor de pa* ("Uns mots sobre el teatre de Ramon Vinyes", 1934), que centra la qüestió del grau de *teatralitat* i *poeticitat*,<sup>80</sup> o una visió comprensiva del seu teatre en un parlament de Carrion,<sup>81</sup> que, malgrat la parcialitat, analitza acuradament l'evolució del seu teatre en un preciosisme "depurat", i "un sentit de percepció molt aguda del matís en les passions". Carrion considera convencional l'estrenada *Qui no és amb mi...* i remarca que "les seves inquietuds, les recerques tan psicològiques com líriques, el mateix que els procediments d'avançada, cal veure-les i estudiar-les en les obres que serva inèdites".<sup>82</sup> L'autor el situà equidistant entre el lirisme de Sagarra –del qual en valora els resultats però hi veu influx de Pitarrà- i la sobrietat innovadora de Millàs-Raurell. Molts anys després, un Carrion evocatiu centra la particularitat del teatre de Vinyes i el seu propi en el repte a la moral convencional:

En Maseras, que va fer molt per les lletres catalanes i que va fer molt aquí, a l'estranger, en Prat Gaballí, en Vinyes i jo, érem els "malditos", que dèiem aleshores. (...) A nosaltres, en Vinyes, en Puig i Ferreter, jo...ens deien que érem immorals. (...) Això m'ho havien criticat molt. Però eren coses que jo havia fet de molt jove, i, naturalment, hi havia la qüestió del temperament i, a més, les influències de D'Annunzio. A Maeterlinck també es moren pels petons...No sé. Nosaltres no ho consideràvem immoral; era una cosa naturalista, també...era una veritat. Ara, en Vinyes, això sí, és molt fort! Era el problema sensual. El que ara es diu sexual, nosaltres en dèiem sensual. Nosaltres volíem que al teatre hi hagués una llibertat de pensament.<sup>83</sup>

El fet que Vinyes s'apartés de l'escena professional a mesura que avancen els trentes fa decaure l'interès pel seu teatre i això provoca que no trobem estudis rigorosos durant aquesta etapa, i amb prou feines recensions una mica detallades. És molt comprensiva la visió del crític

---

<sup>79</sup> *Un literat de gran volada*. op cit., pags. 50-51.

<sup>80</sup> Prudenci BERTRANA: "Uns mots sobre el teatre de Ramon Vinyes", pròleg a *Fornera, rossor de pa*, El nostre teatre, 10, Barcelona, 1934.

<sup>81</sup> "Les passions en el nostre teatre. Ambrosi Carrion a l'Ateneu Enciclopèdic Popular", *La Nau*, 437, 3-IV-1929. En la mateixa línia ditiràmica destaquem un text de Ramon Bech ("Un moment de poesia catalana", "Presentació d'una llegida de poesies en la "sala Oasi", 4-V-1938, Mec., Fons Ramon Vinyes). Afirma Bech: "els seus drames, les seves comèdies, les vesteix sobre conflictes reals, vivents, roents, i ha posat a la paraula real tot allò que hi ha d'immutable i profund en la vida". El text remet al cicle "Sis moments de poesia" celebrat aquell any. Tardanament tenim un text inèdit agut escrit arran de la representació de Racó de Xiprers a Gràcia (Josep MASSANA: "El món poètic de Ramon Vinyes", Mec. Fons Ramon Vinyes, 6 pags., 1950). En destaco la valoració del paisatge com a gran personatge de les seves obres i posa com a exemple *Arran del mar Caribe*.

<sup>82</sup> Carrion coneixia obres inèdites com *Peter's Bar* i el defensa de transcendentalisme, però parla del "sentit permanent i recòndit" del seu teatre.

<sup>83</sup> "Ambrosi Carrión des de París", art. cit.

Enrique Rodríguez Mijares a *El Diario de Barcelona* en morir el nostre autor el 1952, quan remarca com a trets essencials "un especial idealismo", "falta de ponderación en la composición escénica", i un "vigoroso fondo dramático" amb "temas apartados de lo vulgar" (...) "suscitadores, en cambio, de fuerte atmósfera espiritual".<sup>84</sup> Pel que fa als estudis *a posteriori* sobre aquest període central, començarem a abordar les valoracions de Curet, Fàbregas i Gallén dins les seves històries del teatre català, que coincideixen a destacar que fou una promesa no reeixida. Curet admet "vasta cultura" i coneixement de "les correnties del modern teatre universal", però centra les reserves en el poc grau de *teatralitat* i en l'excessiu transcendentalisme, així com en l'"enfarfec de llenguatge conceptuós" que engavanyava l'estil:

Amb aquests postulats que predicava arreu en conferències i treballs periodístics, hom confiava que, posat Ramon Vinyes a les taules, afrontaria amb valentia la situació creada per un teatre amorf (...) Els fets no van respondre als propòsits posats de manifest amb tanta d'eloqüència com convicció. En compondre una obra s'oblidava del teatre i les seves exigències, no tenia en compte que els personatges imaginats havien de tenir cos i presència real, que el llenguatge havia d'ésser concret i intel·ligible i que la primera llei del teatre és una llei de comunicació immediata (...) Totes les seves obres de teatre estan escrites en prosa lírica, i segurament haurien guanyat si l'autor s'hagués decidit a compondre-les en vers, que, cenyint els conceptes, hauria evitat la dispersió que desorienta i fatiga. És llàstima, perquè Ramon Vinyes era un esperit selecte, ben dotat, amb directrius ben acusades que hauria pogut proveir el nostre teatre de les obres transcendents per les quals ell mateix advocava.<sup>85</sup>

L'historiador salva *Qui no és amb mi...* i *Peter's Bar* com a peces que s'ajusten a la comunicació exigida i no té estima per *Ball de titelles* o *Entre dues músiques*. Xavier Fàbregas, (que se n'ocupà lateralment però amb interès dins l'*Aproximació a la Història del Teatre Català Modern* i *Teatre Català d'Agitació Política*), en subratlla l'afany de modernitat contradictori amb tendències barroques i costumistes:

El resultat obtingut per Ramon Vinyes en la seva obra dramàtica, si més no en el període que ara ens ocupa, no és a l'alçada de les seves formulacions teòriques. Al teatre que aquests anys escriu Ramon Vinyes hi plana una evident influència expressionista; tanmateix, l'autor no es decideix a procedir a la destrucció del realisme, que continua lligant-lo. La ruptura amb el realisme és efectuada només en el pla del llenguatge, amb la intenció, com diu Bertrana, d'"intensificar el contingut espiritual del diàleg". Però la recreació del llenguatge és en contradicció amb la resta dels elements dramàtics, i mena envers un barroquisme conceptuós que sovint es dissocia d'allò que situació i personatges

---

<sup>84</sup> Enrique RODRÍGUEZ MIJARES: "Ha fallecido don Ramón Vinyes", *Diario de Barcelona*, 109, 7-V-1952.

<sup>85</sup> Francesc CURET, *Història del Teatre Català*, Ed Aedos. Barcelona, 1967, p. 579.

requereixen; sobretot si tenim en compte que en alguns dels drames hi subsisteixen encara aspectes costumistes.<sup>86</sup>

Quant a Gallén, exposat el conjunt i ressò de la seva obra a l'etapa, valora en la línia de Fàbregas i Curet la distància entre teoria i pràctica:

Un teatre que, segons els punts assenyalats [a *Teatre modern*], recollí i assumí alguns trets genuïnament expressionistes: antiburgesisme, antinaturalisme; un teatre, doncs, discursiu, d'intervenció directa en els problemes de la societat.

¿Aconseguí, realment, Vinyes ajustar les seves formulacions teòriques a la pròpia literatura dramàtica? El lector té més aviat la impressió general que els aspectes expressionistes del teatre de Vinyes es dilueixen dins una base sovint encara realista "que continua lligant-lo".<sup>87</sup>

El mateix investigador, que valorà la gran informació de Vinyes arran de la recepció d'O'Neill a Catalunya<sup>88</sup>, se'n torna a ocupar globalment dins *Història de la Cultura Catalana*(1998)<sup>89</sup> s'ocupa del panorama teatral dels anys 20 i 30 tot incidint en el paper de Vinyes dins el que diagnostica conjuntament com a "tímida actualització" de l'escena catalana durant el període i es refereix dins aquests intents de modernització a *Peter's Bar* (especialment pel seu vessant artístic) i *Ball de titelles*, mentre que destaca el programa de *Teatre modern* i els condicionants en què es mogueren Vinyes i altres autors, relegats a l'activitat dels grups amateurs. Des d'un altre angle, destaquem la valoració de Climent Peix en mostrar la dificultat de fixar Vinyes en un angle dramàtic concret i aventura una classificació en tres vessants:

Hi ha moltes notes esplèndides que, llastimosament és impossible que el públic les capti, i, avui podríem dir que moltes obres donarien més partit cinematogràficament, que no pas sobre l'escenari. El seu amic Ignasi Iglésies, ja li havia dit que havia d'haver fet novel·les, perquè la seva obra s'hauria assimilat millor(...)El seu teatre engloba, per damunt de tot, dues vessants prou diferenciades, -encara que ambdues combreguin amb la mateixa riquesa estilística- com són per un costat, l'elaboració de temes irònics, obres satíriques, com *Un poble de nois grans* i *El ball de titelles*, i d'altra banda, de temes filosòfics, religiosomoral, que a vegades arriben gairebé fins a preocupacions escatològiques, com en *Llegenda de boires* i *Qui no és amb mi...*, que va ser l'obra més polèmica, però la més ben avaluada per la crítica. D'altres obres fugirien, tal vegada, d'aquesta classificació, essent-ne

---

<sup>86</sup> Xavier FÀBREGAS, *Història del Teatre Català*. Ed. Millà. Barcelona, 1978, p. 243.

<sup>87</sup> Enric GALLÉN, "Ramon Vinyes", "El Teatre" dins *HLC*, op. cit., Vol. IX, p. 460 Gallén insereix, com Curet, una cita de *Teatre modern*.

<sup>88</sup> Enric GALLÉN: La recepció del teatre nord-americà a Catalunya a Catalunya fins a la guerra civil", IV Jonades d'Estudis Catalanoamericans, Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, Barcelona, octubre 1990, pags. 369-379. En l'article transcriu una carta a Josep Canals en aquest sentit que comento més endavant i recalca el gran coneixement de Vinyes sobre O'Neill i la compenetració amb la seva poètica.

<sup>89</sup> Enric GALLÉN: "Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres", *Història de la Cultura Catalana*. Vol. IX. República, autogovern i guerra. 1931-1939. Ed. 62, Barcelona, 1998, pags. 157-162.

l'entrellat la vida mateixa captada en un moment i un lloc determinats i amb uns personatges concrets, amb regust aventurer, com pot ser *Viatge*.<sup>90</sup>

Sempronio, dins l'interès desvetllat a l'Institut del Teatre el 1972, fila els seus records de "cabeza de turco de las bromas de nuestros remilgados amigos de *Mirador* y de *El be negro*", estesos a la penya de Can Vilaró, a la qual Vinyes pertanyia, i contrasta amb el descobriment de la faceta americana: "Encontró al otro lado del Atlántico una audiencia que obliga a meditar. Pondremos en tela de juicio sus excelencias literarias, pero no quedó clara -y va quedando cada vez más clara en el recuerdo- su estatura moral, sus innegables dotes de animador, sus aptitudes de zahorí intelectual."<sup>91</sup> El mateix cronista, en un apunt posterior evoca "una Barcelona colgando aún los flecos de la finura noucentista, que recelaba del lenguaje engolado, veía con malos ojos los redentores, desconfiaba del clasicismo asimulado a punto largo"<sup>92</sup> i dins *Barcelona a mitja veu* efectua una curiosa ubicació politicodramàtica:

Va refugiar-se a la tertúlia literària de la rebotiga del senyor Vilaró, un comerciant de ventalls del carrer Fernando, reunió designada càusticament la Penya del Paraigüero. Allà, Vinyes s'hi féu amics: Prudenci Bertrana, el pintor Biosca, Ambrosi Carrión, Lluís Elias, Xifré Morros, els germans Fernández Castañer, animadors de la Federació de Societats de Teatre Amateur, i altres elements teatrals o bé apassionats pel teatre, susceptibles d'ésser catalogats com l'esquerra escènica, reservant la definició de dreta als escriptors que es movien en l'òrbita de Josep Maria de Sagarra, del diari *La Publicitat* i del setmanari *Mirador*..<sup>93</sup>

Trobem d'altres valoracions breus com la de Domènec Guansé a *Abans d'ara*<sup>94</sup>, però la visió global més detallada sobre el seu teatre en el sentit que l'engloba dins la tradició europea, és el pròleg de Gilard a *Selección de Textos* i l'estudi del mateix autor a l'edició del seu *Teatre*. Reprodueixo del primer text les conclusions valoratives:

Su misma formación de principios de siglo, dentro del culto a D'Annunzio e Ibsen, llevó a Vinyes a privilegiar la palabra cuidada y refinada en detrimento de otros aspectos

---

<sup>90</sup> "Recordant Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>91</sup> SEMPRONIO: "El sabio catalán", "Cartas de Sempronio", *Destino*, 2na èp., XXXIV, 1839, 30-XII-1972, p. 47. A l'article recorda una conversa amb García Márquez sobre el deute de la joventut literària colombiana amb Vinyes i contrasta la discreta atenció catalana a la mort del dramaturg el 1952 amb el reconeixement a Colòmbia.

<sup>92</sup> SEMPRONIO: "El sabio catalán de García Márquez" "Opiniones", *La Vanguardia*, 13-VIII-1988. El periodista barceloní se'n torna a ocupar a "García Márquez", *Barcelona a mitja veu*. Ed. Selecta. Barcelona, 1991, pags. 202-203 i en un article posterior (SEMPRONIO; "El sabio catalán", *Avui*, 15-VIII-1997).

<sup>93</sup> *Barcelona a mitja veu*, op. cit., pags. 202-203.

<sup>94</sup> Domènec GUANSÉ. *Abans d'ara. Retrats literaris.*, Ed. Hereus de Domènec Guansé i El Mèdol, Tarragona, 1994 (1ra ed. Catalònia, Mèxic, 1947, 2na ed. Proa, Barcelona, 1966). La valoració és breu i poc positiva: "Escriptor incomprès, dels més famosos, era potser digne de millor sort. Havia començat amb unes proses delinqüescents, dannunzianes, i acabà amb uns drames germànics, torturats i morbosos com ell mateix." (p. 158). Guansé omet la producció tragicòmica dels anys 30, i es refereix al dramaturg com a cas difícil d'encaixar en el conjunt (Ibid., p. 31). N'és interessant la visió sociològica del teatre de l'època i el paper de Sagarra (Ibid., p. 31). Per gentilesa de Just Arévalo he tingut accés a les inèdites *Memòries* de Lluís Capdevila que s'ocupen del nostre escriptor i la penya de Can Vilaró, on li atribueix una cultura vasta i desordenada per manca de formació i un 'temperament d'escriptor' que fuig de la vulgaritat.

del arte teatral. En los años 20 y 30, influido por Claudel y Giraudoux, se fue orientando hacia un concepto cada vez más literario de los diálogos -si bien aceptó elementos aportados por el expresionismo de post-guerra-, lo cual hizo que permaneciera más bien insensible a las primeras aportaciones brechtianas, que sin embargo conocía. En sus notas de lectura sobre teatro, en los cuadernos de los años 40, se ve que siempre vacilaba entre aspiraciones contradictorias: el puro efecto escénico le parecía alternativamente bueno y malo, lo literario le parecía aborrecible o le gustaba, la "poesía" (que, con respecto al teatro, nunca definió) lo atraía o lo dejaba escéptico. Creía en el teatro de autor, no en el teatro como un todo. (...) En lo que una observación rápida de su teatro permite intuir, se ve que la mejor época de Vinyes fue la de los años 20. Y llama la atención su cercanía con el teatro francés que entonces se hacía, e incluso con el que se haría unos años más tarde. Tiene mucho que ver Vinyes con Jean Giraudoux, que entonces triunfaba, y algunos aspectos de su teatro son un anticipo de lo mejor de la obra de Anouilh: es el caso de *Viatge* (...) También se anuncia en Vinyes el teatro que haría Montherlant después de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo en los debates teológicos de *Qui no és amb mi...* Todo ello, además de confirmar los estrechos vínculos de Vinyes con la cultura francesa, permanece dentro de la línea del teatro literario..<sup>95</sup>

En el segon text, el professor de Tolosa vol demostrar com el savi català adaptà les seves obres més reeixides a cada època: *Viatge* en el teatre líric de Claudel i Giraudoux; *Ball de titelles* i *Peter's Bar* s'adscriuen a l'expressionisme; *Arran del mar Caribe*, dins el tel·lurisme màgic llatinoamericà i la novel·la policial anglosaxona. Fixada aquesta adaptabilitat, conclou que la versatilitat "no passa de ser aparent" i que "un balanç de la seva producció -balanç que encara s'ha de fer- demostraria que la seva tònica essencial és la d'una tossuda fidelitat de l'escriptor als seus temes predilectes: el de l'exili, i no sempre materialitzat, el del terror nadiu; en tot cas el d'un paradís perdut o impossible de trobar".<sup>96</sup> Consagrat als anys 40 és l'estudi de Gilard a *Entre los Andes y el Caribe* sobre dues peces d'entorn americà (*Santuari en els Andes* i *Arran del mar Caribe*), on traça paral·lelismes intertextuals acarats a autors hispanoamericans que Vinyes coneixia com Manuel García Herreros, Eduardo Zalamea Borda i Arturo Camacho Ramírez i diagnostica una americanització i l'assimilació de formes narratives d'aquests anys (*A la boca dels núvols*, *Entre sambes i bananes*). En aquesta darrera obra, l'estudiós del "Grupo de Barranquilla" insisteix en la particular dicotomia de l'autor berguedà: "En Vinyes, si no hay problema en la relación afectiva del individuo con su tierra, el artista vive inconscientemente un conflicto entre una fidelidad a lo aldeano y la paertura al mundo. De ese conflicto se nutre su obra, amplia variación en torno a una temática que se desarrolla con todas las fecundas contradicciones propiciadas por el caso y agudizadas por la época".<sup>97</sup> I en les seves conclusions,

---

<sup>95</sup> "Vinyes y el teatro", *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 47-52.

<sup>96</sup> Pròleg a R. VINYES. *Teatre*, op. cit., p. 15.

<sup>97</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 19.

destaca com dins el context americà, Vinyes evolucionà des de la seva posició d'orientador entre 1915-1925 cap a la de renovador efectiu els anys 40 a l'entorn d'una experimentació a l'entorn de la *short story* dins el seu medi. Era un moment històric en què la seva llarga experiència catalitzava una cosmopolització literària avançada a Colòmbia i tota Amèrica.

Huch ha subscrit l'essencial de Gilard en el pròleg a *Tots els contes*, amb una mirada comprensiva de la seva trajectòria i atenció especial a la narrativa.<sup>98</sup> Tal publicació acollida per la crítica de la premsa, ha servit a una revalorització recent.<sup>99</sup> Més enllà del caràcter divulgatiu és important el treball d'Huch *Ramon Vinyes, entre Catalunya i Amèrica*, publicat el 1990,<sup>100</sup> on a banda d'un repàs de la seva producció, establí en cinquanta-una notes una primera datació i descripció documentada dels textos vinyesians i de la bibliografia sobre l'autor que m'ha estat útil per a l'arrencada de la tesi. Recordem també l'estudi de Montserrat Corretger *Alfons Maseras, intel.lectual d'acció i literat*,<sup>101</sup> dins la gran coincidència en períodes diferents de la trajectòria de Vinyes i Maseras.

Quant a treballs puntuals sobre el teatre de Vinyes cal destacar l'estudi crític que Assumpta Camps efectuà de les variants de *Peter's Bar*,<sup>102</sup> on destaca l'accentuació dels trets expressionistes en data tan avançada com els inicis dels 50. L'autor d'aquesta tesi ha escrit un article comprensiu sobre la llarga relació del nostre dramaturg amb el teatre amateur i altres textos divulgatius a diverses publicacions.<sup>103</sup> També cal destacar la importància que Francesc Foguet atorga al nostre dramaturg com a crític antiburgès i compromès en el període 1936-1939 i l'atenció que hi adreça a *Ball de titelles*,<sup>104</sup> tot relacionant el fet que edités o estrenés obres de la preguerra en un intent d'actualitzar-les al nou context, així com l'adaptació que suposà dins la pròpia evolució dramàtica, la redacció de peces de contingut antifeixista com *Comiats a trenc d'alba* el 1938.<sup>105</sup>

Si fem balanç, doncs, hem de constatar que el teatre de Vinyes ha estat poc tractat pels esudiosos, i que la polèmica i interès que provocaren algunes estrenes abans dels anys 40 contrasten amb el poc ressò d'aquesta part majoritària de la seva obra durant la postguerra. La seva producció teatral escrita després de 1939 quedà pràcticament desaparebuda i hi incloem

---

<sup>98</sup> Pròleg a *Tots els contes*, op. cit, pags. 9-26.

<sup>99</sup> Vegeu, Anton M. ESPADALER: "La meravellosa obra d'un desconegut", Quadern, *El País*, 18-V-2000. i "Leer a Ramon Vinyes", *La Vanguardia*, 9-VI-2001. Jordi GÁLVEZ: "El hombre que había leído todos los libros", *La Vanguardia*, 26-V-2000 i el dossier "Sobre la publicació de *Tots els contes* de Ramon Vinyes" (Jordi LLADO: "Ramon Vinyes, mig segle de passió per la literatura", Joan AGUT: "Notícia del 'savi català', *Avui*, 22-VI-2000).

<sup>100</sup> *Ramon Vinyes, entre Catalunya i Amèrica*, op.cit.

<sup>101</sup> Montserrat CORRETGER: *Alfons Maseras: Intel.lectual d'acció i literat*, op. cit.

<sup>102</sup> Assumpta CAMPS: "*Peter's Bar*, de Ramon Vinyes (per un estudi crític de les variants)" Miscel.lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura, VIII, pags. 323-332, Barcelona, 1994. Per a aquest estudi remeto a l'anàlisi de l'obra que faig al cap. 5.

<sup>103</sup> Jordi LLADO: "Ramon Vinyes i l'escena d'aficionats: un cas paradigmàtic", *Dovella*, 63, Primavera de 1999, pags. 9-13. Dins d'aquesta tasca de recuperació impulsada per Jaume Huch a les publicacions especialitzades de la Catalunya central, destaco l'edició de *Teatre modern (Faig Arts*, 38, Manresa 1998 amb introducció de Jordi Lladó), "Tres articles de Ramon Vinyes", *Faig Arts*, 37, novembre de 1997, pags. 37-45 i Jordi Lladó: "Vinyes, García Márquez i el grup de Barranquilla", art. cit.

<sup>104</sup> *El teatre català en temps de guerra i revolució*, op. cit. Sobre *Ball de titelles*, vegeu sobretot, pags. 78-81.

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 117.

*Arran del Mar Caribe, Hamlet dramaturg i Pescadors d'anguiles*, úniques obres del període publicades. Sols *Arran del Mar Caribe, Hamlet dramaturg* i *El bufanívols* han pogut estrenar-se d'entre les noves produccions però sempre en cercles amateurs com en el cas de *Viatge* i *Ball de titelles*. Podem afirmar, per tant, que malgrat la gran quantitat de noves obres inèdites de postguerra, i l'interès literari i històric que algunes contenen, el seu període emergent dins l'art dramàtic comprèn des l'any 1926 fins al 1939, en tant que en perdura no sols el pes del dramaturg sinó el del crític amb voluntat d'incidir dins l'escena.



#### **1.4. Criteris generals i objectius. Organització: etapes i gèneres.**

Davant, del panorama mostrat a l'apartat 1.4, el punt de partida d'aquest estudi és la necessitat de precisar l'aportació de Ramon Vinyes al teatre català en les tres etapes catalanes anteriors a 1940, coincidents amb moments històrics diferenciats (inici de segle/dictadura/ República i guerra civil). Constatat que no fou un autor teatral ben valorat per bona part de la crítica, de la cultura acadèmica o pel públic, apuntaríem com a hipòtesis que expliquessin aquest fet, les següents:

a) L'assumpció i fidelitat a una tradició dramàtica i a uns principis que resultaven poc operatius escènica li haurien impedit la consolidació escènica anhelada. Fou una percepció de bona part dels seus contemporanis.

b) La formulació d'unes visions teoricocrítiques originals i innovadores dins l'entorn, ja el 1908, però singularment durant els anys 20 i 30, no es correspondrien a la irregular alçada estètica de les seves produccions estrenades i/o editades. Tal posició ha estat remarcada sobretot pels historiadors posteriors.

c) La modernitat i qualitat de la seva proposta creativa, hauria estat ocultada o bandejada per diversos condicionaments (marginalitat/marginació des dels sectors culturals preeminents). És una postura que compartí part de la crítica coetània i també altres visions històriques posteriors.

Aquests tres elements (tradicionalisme, decalatge teoria/praxi i grau de qualitat/originalitat del seu teatre) planen damunt el desenvolupament del present estudi, que pretén calibrar-ne la interrelació. Ultra això, cal pensar en un condicionant important: el considerable grau de mitificació de l'autor en vida i mort, afavorit pels allunyaments geogràfics diversos i les posicions polèmiques que oscil·len des de l'autor *maleït* (terme contemplat tant des de versions adverses com favorables) fins arribar a la visió colombiana, entre respectuosa i anecdòtica que representa el *sabio catalán*. Aquesta recepció no tant de l'obra, com de la mateixa figura de l'autor (així ho veia Triadú, per exemple) ha tendit cap a una visió apriorística o esbiaixada en les valoracions, potser influïdes per la mediatització del *personatge*.

Partint, doncs, d'aquestes línies d'abordatge i condicionaments, els 5 objectius generals de la tesi són els següents:

a) Estudiar els seus textos teòrics sobre teatre anteriors a 1940, tot contextuant-los i valorant-ne l'evolució i les constants.

b) Analitzar el conjunt de les peces produïdes durant aquests anys, amb acarament al context literari i al pensament de l'autor exposat.

c) Valorar el grau d'aportació i/o modernització al conjunt teatral català que representa en cada període el corpus dramàtic de l'autor.

d) Establir un nou catàleg i cronologia de la seva producció dramàtica que millori i completi les fetes anteriorment.

e) Contribuir a un millor coneixement biogràfic de l'autor i el seu context, com a fruit del conjunt de la investigació realitzada.

Aquestes metes obliguen a una metodologia essencialment positivista, que recorri en el grau que sigui possible a proves que aportin tant la veu de l'autor com la dels seus contemporanis i estudiosos, però intentant d'interpretar-les en funció de les circumstàncies i la identitat de l'emissor, missatge i receptor. Evidentment sempre pot haver-hi salts de falla entre la lletra conservada i hipòtesis no avalades per dades. He intentat, tanmateix, que la interpretació i les conclusions sobre l'acarament dels materials evidencin la dificultat que entranya la interacció teoria/praxi, ben complexa dins el teatre, on el que Roland Barthes denominà *polifonia informacional* obre una xarxa densa d'interrelacions entre els diversos emissors (autor, escenògraf, actors-figures dramàtiques, etc.) i receptors (actors-figures dramàtiques, públic, lectors): avaluar o com a mínim mostrar com s'establien i resolgueren aquestes interaccions com a dens procés alhora teòric, creatiu i comunicacional pretén ser una fita central de la tesi.

L'estudi del llenguatge conversacional i les seves repercussions en el fet dramàtic ha estat molt potenciat a les darreres dècades i diversos teòrics i divulgadors forans i catalans m'han guiat per il·luminar el coneixement de la seva especificitat (Kurt Spang, Gerald Genette, Anne Ubersfeld, Pierre Larthomas, Vicent Salvador, Dominique Manguenau-, Ramon X. Rosselló, Patrice Pavis, etc.) Aquests estudis faciliten l'aproximació a un element candent en els resultats i projeccions del teatre vinyesià com el de l'estil o llengua, essencial en el seu discurs teòric, en la factura de les seves peces i en llur recepció. Quant a la terminologia, he integrat nocions convencionals amb les aportades durant les darreres dècades. El punt de partida literarioteòric de l'autor aplanava les coses: això fa que recorri sovint al terme convencional *gènere*, ben funcional com a sinònim de 'modalitat' i que respon a una de les grans preocupacions del dramaturg en tots els camps.<sup>106</sup> Igualment podríem dir de l'ús de formes com *argument* o altres termes compartits amb l'àmbit de la narrativa, o de l'alternança de denominacions de la retòrica tradicional amb d'altres d'arrel estructuralista. Subscriu la prevenció de Marco De Marinis<sup>107</sup> quant a l'estricta aplicació d'un sol mètode d'anàlisi i comparteixo amb ell i altres teòrics el fet que l'estudi del teatre ens aboca a una cautela i a un abordament des de diverses bandes, tenint en compte la distància entre el procés de producció i el de recepció, i els condicionaments i varietat de codis en aquest camí.

Vist aquests punts de partida, calia organitzar la tesi sota una forma diacrònica, tot partint de la biografia de l'autor. Huch segmentà la producció dramàtica de la primera etapa catalana entre obres juvenils (abans de 1904), teatre catòlic (1904-1906) i teatre modernista (1907-1913).

---

<sup>106</sup> Sobre aquesta qüestió, Genette es refereix al terme "arxitect" aplicat a l'explicitació taxonòmica del títol, que serà un element a tenir en compte en la nominació tipològica, tant en els noms de cada obra com en les autoreferències del propi autor. Vegeu: Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Ed. du Seuil, Colletion Poétiques, Paris, 1982, p. 11.

<sup>107</sup> Marco DE MARINIS: *Entendre el teatre. Profils d'une nova teatrologia*. Trad.: Carlota Subirós. Pròleg: Joan Abellan. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, Barcelona, 1998.

Llegides, però, les obres, la meua periodització en difereix lleument. El capítol segon analitza les relacions amb la tradició teatral (romanticisme, Renaixença, primer modernisme) i la primera peça publicada: *El calvari de la vida* (1904). En el capítol tercer tracto els canvis operats des de 1904-1906 i el camí seguit fins a 1913. El quart capítol comprèn els anys de la primera etapa americana,(1913-1925) i la culmino en l'estudi de *Llegenda de boires*, concebuda en aquells anys i percebuda justament com a antiga, malgrat ser estrenada el 1926

El cinquè capítol incideixo en l'actualització de Vinyes, en tant que mostra l'intent de depuració de pressupòsits anteriors efectuada entre 1926 i 1929, un cop que es decideix a remoure l'escena del país. Malgrat ser un període breu (tres anys) té molt pes específic en la consideració pública del Vinyes teatral i queda marcat per la bona recepció de *Qui no és amb mi...* i la més discreta de *Peter's Bar*, totes dues l'any 1929. En canvi, he aplegat l'estudi dels nou anys republicans en un sol capítol, -dividit en dos subapartats abans i després del juliol del 36- perquè constato una unitat dins la diversitat de temptatives dramàtiques i també des del punt de vista contextual. Dins d'aquesta globalitat, però, hi apunto subperíodes i tendències, i hi destaco –com a finals dels anys 20- com la recepció i el context determinaren una certa evolució.

L'establiment d'aquesta periodització no implica la separació rígida entre un segment i un altre; tot i les tendències predominants, trobem sovint regressions: la vacil·lació entre conservadorisme i voluntat innovadora és constant. També denotem una homogeneïtzació entre les etapes i els subgèneres dramàtics predominants que en justifica la sepaació. Sols durant el període d'exili i retorn no inclòs a la tesi (1939-1952), observem una gran heterogeneïtat en les 14 peces escrites de bell nou, explicable en tant que fase de recapitulació. En certa manera, l'evolució del teatre vinyesià consisteix en l'evolució, experimentació i barreja de gèneres: lírica i teatre, farsa i drama, drama i narrativa, sainet i farsa, etc. Hi ha, però, unes constants temàtiques, com apuntà Gilard i una textura compositiva i estilística característica de tot el seu corpus teatral. Els resultats estètics i receptius són diversos en cada cas, però l'efecte d'unitat global del seu teatre és present.

En la mesura que la informació de que disposi ho faci possible, exposaré en la primera part de cada capítol o subapartat, la relació amb el context i els trets críticoteòrics, mentre que la segona serà dedicada a l'anàlisi de les peces corresponents, seguida o alternada amb notícies de peces extraviades de l'autor. Dins la presentació de les seves obres, la recepció ocupa bon espai, en tant que element determinant de l'evolució de l'autor i perquè s'insereix dins el seu gran ressò com a polemista. Quan la cohesió en les característiques de les obres o en el context ho permet, he desmarcat grups de peces dins cada capítol. En l'anàlisi de cada obra, informo del que he pogut documentar sobre el procés de gestació, descripció documental, etc., prèvia a la lectura, i valoració dins l'entorn abans mostrat, mostració d'influències o referents paral·lels, etc. He coronat l'estudi amb un apèndix que selecciona un seguit de textos teòrics poc coneguts de l'autor, redactats en la primera etapa americana (1917-1920) i en la segona i tercera etapa catalanes (1927-1938) per tal que ajudin a avaluar l'aportació teoricocrítica conjunta de l'autor.

En aquest corol·lari he renunciat a transcriure peces inèdites o textos programàtics importants relativament divulgats com *Teatre modern* (1929). En canvi, incloc escrits d'altres autors com Carles Soldevila, Ambrosi Carrion o Àngel Fernández, que completen el coneixement de l'ambient que sabé desvetllar Vinyes amb el seu entusiasme pel teatre.

En transcriure els textos de l'autor i dels seus contemporanis catalans he efectuat una distinció entre dos grups:

1) Els textos pròpiament "prefabrians"<sup>108</sup> i els pocs escrits de l'autor redactats entre 1913 (any en què coincideix la marxa del dramaturg i l'entronització de la reforma fabriana) i 1925, abans de reincorporar-se plenament a la literatura catalana. El criteri de mantenir l'ortografia en aquest període 1913-1925 per contra de la correcció posterior que he efectuat respon a la voluntat de mostrar la seva posició—mai no teoritzada— de displicència o reticència vers la qüestió ortogràfica: l'autor publicava a *La Revista*, adherida a les noves directrius gramaticals, però també a *El Correo Catalán*, arcaïtzant i antinormatiu en la seva "Pàgina Literaria", com ho són els escrits de Vinyes redactats el 1920 i el 1922 a *El Pi de les Tres Branques* de Berga.

2) Escrits posteriors a 1925. En aquests casos, i llevat d'alguns textos on l'acarament de versions és útil per a la datació o per a calibrar els canvis d'estil, he dut a terme una actualització ortogràfica però respectant les solucions morfosintàctiques i lèxiques originals, que per si soles donen la pauta del grau d'arcaïtzació o de l'estil del text, sense que les correccions efectuades desfigurin l'essencial del contingut. Sovint, les faltes es deuen a males transcripcions de copistes-mecanògrafs o errades tipogràfiques d'impremta, especialment abundoses en els mitjans semimarginals o poc acadèmics en què es movia l'autor. He volgut així respectar l'esforç doble (normativitzador i estilístic) emprès per Vinyes després de 1925 en reincorporar-se a la vida literària catalana, en consolidar-se les noves normes i estàndards lingüísticoliteraris, i, on l'ajut del seu germà, Joan Vinyes, deixeble de Fabra, fou decisiu. En tot cas, crec que la transcripció a l'apèndix del text de 1917 editat a *El Correo Catalán*, dona la mesura del vell deute a la llengua prefabriana i, contrasta amb els escrits de la segona i tercera etapa catalanes, on observarem, també, canvis a mesura que avança la dècada dels 30.

He efectuat, com sol ser costum en l'ortotipografia actual respecte del mode d'escriure del segle XIX i principis del segle XX, una supressió de majúscules a l'hora de titular les obres (Ex. "*Mar i cel*" per "*Mar i Cel*" a l'original) o expressions destacades com "Teatre Català", "Teatre Proletari" (corregides en "teatre català", "teatre proletari", etc.) llevat que constitueixin la denominació d'un grup, publicació, etc. Amb aquesta correcció desfiguro la grandiloqüència característica de l'escriptor, que he preferit alleujar en atenció als continguts. Del mateix mode he actualitzat l'escriptura dels noms propis ("Àndrejev per "Andreiev", Iglésias per Iglésies, etc.). En alguns casos, ens trobem amb noms molt inconeguts i amb formes dubtoses, per la qual

---

<sup>108</sup> Vegeu Víctor MARTÍNEZ-GIL: "Algunes consideracions sobre l'edició de textos pre-fabrians", *Els Marges*, 50, juny de 1994, pags. 41-62.

cosa assumeixo tota la responsabilitat d'errors dins el gran llistat universal que l'autor coneixia o difonia.

Cloc la tesi present amb una bibliografia en dues parts: la primera, completada per algunes notes a peu de pàgina, és adreçada a l'obra de Vinyes i hi aplego el conjunt de la seva producció dramàtica conservada i una mostra no exhaustiva però representativa de la resta de la seva obra. També hi incloc aquells textos crítics dedicats a la recensió de les seves estrenes o edicions. A la segona part incloc la bibliografia usada tot dividint-la entre aquella que conté informació o anàlisi relativa a l'autor i la seva obra, i una darrera part relativa a l'estudi del context.

## **1.5. Materials: abast i mancances.**

### **1.5.1. Textos teatrals i altres materials.**

Un entrebanc amb què ens trobem a l'hora d'abordar Vinyes és el gran nombre de textos extraviats. En bona part, el fet és degut al zel del propi autor, que àvid de revisar la seva obra, no es preocupà de servir les versions primeres, ni de datar sempre els manuscrits. Si a això afegim la seva dilatada i diaspòrica biografia, resten justificats aquests oblitats, sovint fruit de la precipitació com la que patí en sortir a l'exili el 1939 i dispersar-se part de la producció inèdita, que compensà en l'afany de recuperació d'algunes peces que no tenia a Barranquilla, ja als anys 40. També ha estat un obstacle la malmesa de part dels seus papers en el vaixell en què es transportaren a Barcelona l'any 1950.<sup>109</sup>

Un segon problema és la incertesa de la datació en molts casos i la presència de dobles o triples versions que plantegen disjuntives. Tals descompensacions podrien qüestionar la periodització proposada: per exemple, *El noble i l'hostalera* o *Fornera, rossor de pa*, ens consten escrites als anys 20, però no s'estrenaren o publicaren fins als anys 30, i les hem situades en aquest darrer moment en què fou possible la divulgació del text i les repercussions. La data d'edició i/o representació sol ser més que una avinentesa i l'autor retocava les peces per adaptar-les al moment. També hem de tenir en compte que d'algunes obres sols ens ha arribat la segona o tercera versió, que manté, -per referències contrastades- fidelitat a l'argument i esperit de la primera.

Elies relacionà 68 produccions i traduccions dramàtiques de Ramon Vinyes<sup>110</sup> i en situà 16 d'extraviades: *La farsa marina*, *En plena fosca*, *Un poble de nois grans*, *Blancaneus, dorm*, *Processó d'oronells*, *Arca de fe*, *Cançó de camí*, *L'empresari de monstres*, *De sang reial*, *La terra on no es canta*, *Un vestit que camina*, *Trio en la bemoll*,<sup>111</sup> *Il.lustríssim senyor*, *Li deien germà Congre*, *A Eulàlia no li plau el Cid*, i *La senyoreta Oest*, obra que pertany en realitat a J.F. Vidal Jové. Revisat el fons, sols s'ha localitzat íntegre el text inèdit de *Li deien germà Congre* i algun esbòs (*L'empresari de monstres*). També són extraviades actualment fins a 9 peces més que consten en el llistat del biògraf. D'elles Elies en considera inèdites 5 (*Les fonts llunyanes*, *De Montgat a l'infern*, *Entreu*, *l·liçó d'Història*, *Eros l'entremaliat* i una traducció de Louis Verneuil: *Daniel*); tres més de les extraviades són col.laboracions (*L'espardanyera del*

---

<sup>109</sup> Informació subministrada per Josep Vinyes i Lluïsa Riera. El germà del nostre dramaturg trameté un llistat a l'Institut del Teatre, on omet *Li deien germà Congre* (amagada dins la biblioteca familiar), però inclou *Un Amo 1908*, *Eros l'entremaliat*, *Blancaneus dorm* i *A Eulàlia no li plau el Cid*, que en l'actualitat són parcialment o totalment extraviades. Vegeu "Documentos Ramón Vinyes". 5388, Centre de Documentació. Institut del Teatre. Barcelona.

<sup>110</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 223-225. A la mateixa obra (Ibid., p. 205) remet a un diàleg familiar en què el propi autor declara que ja es pot morir perquè ha escrit el mateix nombre d'obres que Shakespeare.

<sup>111</sup> Vinyes es refereix a aquesta obra en una anotació del *Dietari* (Tolosa, 13-VIII-1939) i en una carta citada a Bartra (11-VIII-1939, doc. cit.). Elies aporta el títol *Trio en bemoll*.

barri amb Artur Guasch, *En el cor del poble* amb Francesc Oliva i *La Perixoli* amb Felip Coscolla) i es refereix a una adaptació (*La mort del Rei*, sobre *Batalla de reines* de Frederic Soler); descomptat això, conservem els textos de les peces restants –que sumarien un nombre total de 41 obres si hi incloem la parcialment conservada *Un amo*- i dues traduccions: *Cruïlla de camins* de Lord Dunsany i *Els flors de pèsol* d'Edouard Bourdet, conservada a l'Institut del Teatre com *Un amo*. Pensem també en la duplicació de títols (que tractaré quan sigui el cas) i la possibilitat que peces considerades extraviades pel biògraf no passessin de l'esbòs, pel que deduem d'anotacions de quaderns privats: ja en destacaré alguns no esmentats pel biògraf. Cal convenir, tanmateix, que la quarantena d'obres conservades és una quantitat considerable d'una obra encara més vasta.

És de justícia remarcar la tasca que des dels llunyans anys 20 emprengueren els germans Joan i Josep Vinyes respecte de la divulgació de l'obra de llur germà gran, i que a la postguerra assumí gairebé en solitari el més petit dels germans, resident al domicili familiar. Era ell qui duia a terme les gestions per al retorn de Catalunya, la rebuda d'originals de l'autor o el mecanografiat damunt del qual Vinyes efectuà correccions entre 1950 i 1952. Josep Vinyes impulsà també amb Pere Elies i a l'empar de l'Agrupació del Berguedà a Barcelona, la biografia de l'autor i classificà el material heretat. Capítol a banda d'aquesta documentació ocupen els quaderns anomenats secrets, la forma i el contingut dels quals han estat descrits amb detall per Jacques Gilard al seu pròleg a la *Selección de Textos*.<sup>112</sup> La lectura d'aquests quaderns (5 dietaris escrits entre 1939-1940 i 35 quaderns més conservats) m'ha estat d'utilitat des de diversos camps: biogràfic, teatral, crític, etc. Només tres pertanyen a l'etapa 1930-1938 però també he localitzat un quadern d'apunts redactat entre 1919 i 1935 no esmentat per Gilard, que serví de base a alguns articles redactats durant aquest ample segment cronològic.

Tot el que el vast arxiu familiar no m'ha subministrat, ho he completat amb la recerca a les diverses biblioteques i arxius que detallo: les circumstàncies polítiques i el fet que hi hagi presumiblement poca informació substancial respecte del teatre català, m'han desistit de fer un viatge a Colòmbia, on he entrat, no obstant en contacte amb Montserrat Ordóñez, traductora i recent editora de Vinyes i col.laboradora de Jacques Gilard i la família catalana del nostre autor. Cal remarcar també, les dificultats que hi ha hagut en aquests darrers anys per accedir a l'arxiu berguedà del traspassat Manuel Sistach, sens dubte el més complet quant a la premsa de la comarca, l'accés al qual completaria el buidat que de la primera etapa catalana en féu Jaume Huch. Josep Vinyes, pel seu compte, donà a la Biblioteca de l'Institut del teatre versions mecanografiades d'algunes peces inèdites que considerarà dignes d'ésser a l'abast dels estudiosos, així com part de documentació sobre l'autor. Pel que fa a les peces de l'autor, remeto, finalment, al llistat d'obres conservades de l'autor amb què inicio la Bibliografia.

---

<sup>112</sup> *Selección de Textos*, I, op. cit, pags. 56-77. Actualment Jaume Huch ha endegat un procés de selecció i transcripció dels dietaris i d'altres quaderns.

### 1.5.2. Els viatges a Europa: una datació difícil.

Si l'extensió i dispersió de la producció de l'autor explica pèrdues de material, la circumstància viatgera de Vinyes origina mancances biogràfiques. La superació d'aquests buits - que exigeix una investigació paral·lela a l'efectuada en aquesta tesi - aclariria aspectes relacionats amb la producció literària. Passo tot seguit a exposar l'estat de la qüestió tal i fins a on ha m'ha estat possible arribar.

Els forats biogràfics són notables a les estades colombianes de 1913-1925<sup>113</sup> i 1929-1931, on disposem de notícies molt esparses. Sabem poc del viatge al sud del país colombià cap a 1915 o 1916,<sup>114</sup> tenint en compte que pogué contribuir a la seva americanització literària. Tenim escassa documentació, igualment, dels contactes catalans entre 1920 i 1925,<sup>115</sup> que explicarien part de l'activitat entre 1926 i 1929. També difícil ha estat establir amb fiabilitat els viatges de Colòmbia a Europa abans de 1926, que podrien il·luminar sobre contactes literaris i aspectes biogràfics o autobiogràfics. La referència més llarga però imprecisa és el pròleg a *Llegenda de boires*:

Cada any , o any i mig, l'enyorament de la meva terra m'obligava a fer un viatge, viatge que, partint de Catalunya, s'allargava per terres d'Espanya, d'Itàlia, de França, d'Alemanya, d'Anglaterra, de l'Europa del Nord o vers els països exòtics del Nord d'Àfrica. (...) Vaig fer un viatge, un altre, qui sap si un altre.<sup>116</sup>

Com veiem, Vinyes no s'amoïna a precisar el nombre ni destinació o datació de cada viatge, ni en aquest text ni en d'altres. En una entrevista a Javier Auqué Lara destacà la importància dels viatges a França, Itàlia i Anglaterra, avalada en altres referències.<sup>117</sup> Elies en compta cinc d'esparsos que podem acarar desigualmente a referències documentals:

---

<sup>113</sup> Destaco el testimoni d'un domicili dels primers anys de Barranquilla recollit per Gilard ("Una humilde casita de la Calle del Comercio, entre Igualdad y San Roque", "Journal sans dates", *Selección de Textos*, I, op. cit., p. 531).

<sup>114</sup> El poema "Altes muntanyes dels Andes" duu l'epígraf "Auquek, vila andina 1916", publicat a *El Correo Catalán*, (ECC) 13.505, 17-II-1916. Vegeu: *Antologia poètica Ramon Vinyes i Cluet*. Ajuntament de Berga, 1982, pags. 49-50. Com constata Gilard (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., 30), hi ha dos poemes més inspirats en el sud de Colòmbia: "El Puracè, volcà vell" –potser escrit arran d'aquest viatge- i "Ermita en els Andes", de 1942 Vegeu: *Antologia poètica*, op. cit., pags. 47-50, i *Hora d'argent*, *Antologia poètica*, I (abans del 1901), Proa, L'albí, Escriptors del Berguedà, 8, pròleg de Jordi Lladó, a cura de Joan Tuneu i Torres, Barcelona, 2000, pags. 279-284. Gilard (*Entre los Andes y el Caribe*, 34) parla de tres viatges a Bogotà durant la postguerra: el primer és fixat cap a 1943, però es deu referir a 1942, any en què se situa a la capital colombiana l'inici de *Pescadors d'anguiles*, el 7 d'agost: el contacte amb l'exili català degué ser-hi un objectiu important. El segon, a principis de 1945, tingué com a objecte l'operació de l'hèrnia, en els preparatius dels Jocs Florals de Bogotà on obtingué el premi Concepció Rabell, i, publicà, entre d'altres, l'article "De literatura catalana" a *El Tiempo*, (13-V-1945) i el tercer, el 1949, enmig d'una situació política confusa a tot el país, a partir del "bogatzo", el 1948, que situa Gilard arran de García Márquez (*Textos costenos*, op. cit., p. 7 i següents).

<sup>115</sup> En tenim poca constància, llevat dels records familiars, la participació al periòdic berguedà *El Pi de les Tres branques* i algun testimoni. (Peix, Vila, Vidal...) Dubtem que s'integrés en la vida intel·lectual catalana més enllà d'algunes reunions com amb Ignasi Iglésias: "Set o vuit anys abans de la mort de l'Ignasi Iglésias [1920-1921] fou quan vaig entrar en la seva intimitat. El veia dues o tres vegades a la setmana..." (R. VINYES: "Ignasi Iglésias", Mec., Fons Ramon Vinyes, 1951, II).

<sup>116</sup> "Petita història del poema escènic", op. cit., III.

<sup>117</sup> *Selección de Textos*, II, op. cit., pags. 370-386.



-1r: Nova York, Berna, Zuric, Nàpols, Venècia i Roma. Correspondria a l'etapa 1914-1917.<sup>118</sup> El biògraf no hi esmenta Barcelona, però una referència de juny de 1915<sup>119</sup> a *El Correo Catalán* indica un pas per Europa "car l'enyorança el punyalejava" i "ha creuat el mar que les caravel·les de Colom besaren per colp primer i ha davallat en costes espanyoles", mentre tramet un poema al diari amb el simbòlic nom "De camí".<sup>120</sup> El testimoni lligaria amb la referència quant a un viatge relacionat amb la llibreria, de la qual Pau Vila en dona fe el 1915;<sup>121</sup> si el geògraf partí de Barcelona el febrer de 1915,<sup>122</sup> la trobada amb Vinyes es degué produir entre març i abril, mesos després que *El Correo* publicés un poema de Vinyes tramés de Colòmbia a finals de 1914;<sup>123</sup> el novembre de 1915 la publicació tradicionalista el situa altre cop a Amèrica i la seva col·laboració és vista com a la primera d'"una serie que desde las tierras hermanas de Colombia promete enviarnos": a principis del 1916 s'hi constata el viatge al sud del país americà.<sup>124</sup> Sorpren que el viatge citat de 1915 coincideixi amb la guerra mundial, per bé que alguns països apuntats pel biògraf -Estats Units, Suïssa- es mantinguessin aleshores neutrals. També hi és curiós l'esment a Venècia, ciutat que apareix dins la ficció de "L'assassinat de Jacobé Wharton".<sup>125</sup> De tota manera, el primer viatge, en cas de produir-se, degué ésser breu en tant que ha tingut molt menys ressò que els de 1920 i 1922-1923. Hi ha la possibilitat que la notícia fos en clau de presència *espiritual* com una altra de gener del mateix any,<sup>126</sup> però el titular és rotund i es fa referència a la costa espanyola, sense al·lusionar Catalunya.

2n. Catalunya i Nord D'Àfrica.<sup>127</sup> Correspon -si seguim Elies- a l'etapa de *Voces* (1917-1920), i podríem ubicar-la en moments d'interrupció de la revista (gener de 1918, primera

---

<sup>118</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit. p. 56. El biògraf el situa vora la creació de *Voces* (iniciada el 10-VIII-1917) i parla d'un viatge per proveir la llibreria.

<sup>119</sup> "Pàgina Literària", *ECC*, 13.386, 3-VI-1915.

<sup>120</sup> "De camí", 13.386, 3-VI-1915. La composició no al·ludeix al viatge: és una evocació de la "vila" llunyana.

<sup>121</sup> Pau VILA: "A guisa d'introducció. El Ramon Vinyes del meu record.", *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 6-12.

<sup>122</sup> Pau VILA: *He viscut!. Converses amb Bru Rovira. Biografia Oral* La Campana, Barcelona, 1989, p. 70.

<sup>123</sup> R. VINYES: "Holanda en els tròpics. Curaçao", "Pàgina Literària", *ECC*, 13.235, 1-I-1915 amb la indicació "Colòmbia, 1914". L'acompanya un comentari: "En Ramon Vinyes torna a ésser entre nosaltres. Parlo figuradament. El seu esperit, qui vola per Colòmbia, acaba d'arribar dins un sobre".

<sup>124</sup> "N. de la E." a R. VINYES: "Un gran poeta colombiano. Guillermo Valencia", *ECC*, 13.415, Barranquilla 4-XI-1915. El 21-X-1915, Vinyes era esmentat arran d'*Egloga* de Ramon Ribera Llobet ("Els seus primers versos, evoquen ja una lectura ferventa de *Rondalla al clar de lluna* del nostre enyorat Ramon Vinyes"). Del nostre escriptor es publica una dedicatòria el 2-XII-1915 adreçada al llibre de Josep Granger *Nous versos del mar* que figura entre les d'altres autors com Ambrosi Carrion o Joaquim Ruyra. El 1916 publica des d'"Auquek, vila andina" el poema "Altes montanyes dels Andes", dedicat a Granger (*ECC*, 13.505, 17-II-1916), que mostra la fascinació del viatge vora el Nudo de Pasto que separa Colòmbia i Equador. Sabem poques coses d'aquestes travesses americanes: el 1936 es referí a un viatge a Cuzco on contactà amb l'escriptor peruà Alberto Hidalgo (present a *Voces*) i amb l'anglès R. B. Cunninghame Graham, també citat a la revista colombiana (R. VINYES: "R. B. Cunninghame Graham", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 8, 2na època, 29-II-1936, p. 7.). En una carta a la família de 1947 parla d'un frustrat viatge per veure els seus "buenos amigos" de Perú (Maria Salazar [Ramon Vinyes] a Salvadora Sabatés. Barranquilla, 27-II-1947, Fons Ramon Vinyes).

<sup>125</sup> *A la boca dels núvols, Tots els contes*, op. cit., pags. 49-53. Malgrat el joc entre realitat i ficció en aquest i altres contes no deixem de concedir versemblança a algunes dades.

<sup>126</sup> "Pàgina Literària", *ECC*, 1-I-1915.

<sup>127</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 61-62. Elies (op. cit. pags. 61-62) marca que es produí "als dos anys aproximadament del viatge darrer per Nova York" i inclou el retorn a Catalunya i l'anada al Nord d'Àfrica d'on retornaria a Barranquilla; no obstant, hi ha constància de la seva presència a la ciutat colombiana en la

meitat de 1919, octubre-desembre de 1919). El motiu per al biògraf és l'enyorança, (el pare de Vinyes havia mort el 1917),<sup>128</sup> però els lapsus de la publicació no argumenten per si sols la realització del viatge. El maig de 1918 coincidí amb Pau Vila a Barranquilla, quan el sabadellenc sojornà sis setmanes a la ciutat esperant que la Gran Guerra acabés i un vaixell el retornés a Europa amb la família. En aquest temps, Vila s'afegí a Vinyes i Auqué Limitada,<sup>129</sup> i no hi ha en els records dels Vinyes o els Vila, cap referència a un viatge de l'escriptor. El Nord d'Àfrica es correspon al Tunísia a on segons "L'assassinat de Jacobé Wharton", el *narrador* viatjà en el iot de la protagonista atracat als molls barcelonins<sup>130</sup> i és escenari de la peça *L'adolescent dels ulls d'or*. Les referències d'aquestes obres apunten a la dècada dels 20, però no són biogràficament fiables, especialment l'extravagant viatge en iot de Barcelona a La Goulette dins "L'assassinat de Jacobé Wharton". No hi ha indicis per apuntar que aquest segon viatge es produís, i el propi biògraf cita que el de 1920 fou el primer de retorn a Barcelona, com han subscript Huch i Gilard.<sup>131</sup>

3r. Hamburg, Berlín, Londres, Berga, Barcelona. És circumscrit pel biògraf als mesos posteriors a la desaparició de *Voces*,<sup>132</sup> (abril de 1920) i l'argumenta en les motivacions comercials i la *fal.lera* de viatjar. Londres hi és situat com a escala de retorn (segons Gilard a finals de 1920) i base per a escrits posteriors com alguns poemes o *Peter's Bar*.<sup>133</sup> Pau Vila declarà que tornà "pels afers de la llibreria",<sup>134</sup> s'allotjà a casa del geògraf (Barcelona) i emprengueren tots dos un viatge a Itàlia i una estada comuna a Berga a la tornada: "Les nostres visites durant el viatge als museus, commovien la seva sensibilitat, i les ciutats i els paisatges del Nord i del Centre d'aquella península italiana (Venècia, Bolònia, Florència) l'encantaven enmig de les preocupacions de les compres per a l'assortiment de la botiga de Barranquilla".<sup>135</sup> Comptant-hi, doncs, el citat viatge de 1915 ens trobaríem amb el segon viatge del nostre autor a Europa. Ultra referències a Itàlia, hem de destacar el testimoni de l'estada a París el 1920 que ens dóna el propi Vinyes posteriorment.<sup>136</sup> Tenim, per altra banda el testimoni de Plàcid Vidal a

---

correspondència transcrita pel biògraf el 13-II-1919 i 14-VI-1919. En la represa de *Voces* (juliol de 1919) constatem que Ors li ha donat permís per a difondre el *Glossari*, se suposa que per escrit.

<sup>128</sup> R. VINYES, *Dietari*, Tolosa, 5-XII-1939. Mentre recorda reunions familiars passades, calcula la data de la mort del pare: "Del papa, ja fa 22 anys".

<sup>129</sup> Recordem el testimoni del dietari de viatge de Pau Vila i. el de Marc Aureli Vila (*Temps viscut: 1908-1978*, op. cit., pags. 31-32) sobre l'associació comercial, l'incendi i les pèrdues. Marc Aureli Vila ens ha confirmat oralment la bona fe de Vinyes i Auqué com a negociants, en el sentit de no haver assegurat el negoci.

<sup>130</sup> *A la boca dels núvols*, op. cit., dins *Tots els contes*, op. cit., p. 57.

<sup>131</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit. p. 66. Peu de foto: "Any 1920. A la primera tornada d'Amèrica".

<sup>132</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit. p. 67. *Voces* publicà el darrer número el 20-IV-1920.

<sup>133</sup> Entre aquests poemes destaquem "Londres. Nit" i "Boira londinenca", conservats en versió mecanoscrita a l'arxiu. V., "Boira londinenca", *Antologia poètica*, op. cit., p. 44.

<sup>134</sup> "A guisa d'introducció...", *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 8-9.

<sup>135</sup> Hi ha un record retrospectiu de Roma, que segons Marc-Aureli Vila em transmeté oralment, fou el principal destí del viatge (*Quadern 19*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 99, 18-20). [1943 o 1944].

<sup>136</sup> Aquesta estada no inclosa per Elies és documentada al *Dietari* de París (14-IV-1939) quan esmenta haver estat al Théâtre de la Renaissance el 1920, i el 29-VI-1939 declara haver-se allotjat a l'Hotel Cervantes "fa 19 anys". El 2-I-1940, al dietari de Tolosa, recorda una escultora anglesa coneguda a un vaixell de la mateixa nacionalitat, que remet a l'ambient de "L'assassinat de Jacobé Wharton".

finals de 1919 o principis de 1920<sup>137</sup> i el de *La Revista* el mateix 1919<sup>138</sup> que associen Vinyes a *Voces* i ignoren qualsevol retorn anterior a 1920. El propi Vidal, l'agost de 1920, declara haver rebut l'adhesió de Vinyes, ja tornat a Barcelona, arran d'un homenatge tributat a l'escriptor d'Alcover.<sup>139</sup>

4t Viatge de noces- estada al nostre país.<sup>140</sup> Elies diferencia el viatge de nuvis (Amèrica del Nord, del qual se'n conserva un testimoni fotogràfic,<sup>141</sup> Europa, Madrid, Bilbao, Berga, Barcelona), efectuat poc després del casament amb Maria Salazar (20-III-1922), el sojorn a Catalunya on s'establí la parella,<sup>142</sup> i el llarg viatge de retorn a Barranquilla efectuat a l'octubre-novembre de 1923. A l'incendi citat de la llibreria el 23 o 24 de juny, seguirien segons Elies el retorn de Maria Salazar a Colòmbia amb la seva germana Cora per l'agost, i el desànim per la proclamació de la dictadura de Primo de Rivera el setembre del mateix any. Vinyes -sempre seguint Elies- sortí de Barcelona poc després en periple per París, Alps Suïssos, Nàpols, Hamburg, Nova York i Washington. Recalco que en aquest viatge reapareix Nàpols i el biògraf afirma que la visita li inspirà *L'adolescent dels ulls d'or*<sup>143</sup> i que a Hamburg, li fou oferta l'antologia on figura un poema seu.<sup>144</sup> En els dos mesos finals de l'any retrobem escrits seus en publicacions colombianes.

No és descartable que fóra en aquest període quan el nostre narrador efectués el viatge al Nord d'Àfrica, les referències al qual són escasses: el record imprecís dins el pròleg citat, l'esment a un carrer d'Orà en un conte,<sup>145</sup> i una referència autobiogràfica on es lliga Nàpols i Àfrica<sup>146</sup> i es parla d'una anglesa que pot ser el model de Jacobé Wharton. És evident, però, que l'incendi del negoci el 23 de juny –mentre ell era a Barcelona– fou causa del retorn a Barranquilla, com ho mostra un document que qüestiona les dades anteriors de la biografia: el passatge d'un vaixell italià, expedit a Barcelona a nom de Vinyes i la seva muller amb destí a

---

<sup>137</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145.

<sup>138</sup> "Cal esmentar", *La Revista*, V, CII, 16-XII-1919, p. 372.

<sup>139</sup> *L'assaig de la vida*, op. cit., p.446.

<sup>140</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 68-79.

<sup>141</sup> Es conserva al fons de l'autor una foto de la jove María Salazar efectuada a un estudi de Broadway, en un viatge que confirmà Lluïsa Riera. Vinyes es refereix el 1936 a "un dels meus viatges a Amèrica del Nord" i cita una anècdota (R. VINYES: "La revolució que porten els temps", *Pamflet*, 27, 2na època, 18-VII-1936, p. 8. Idem: "El meu Màxim Gorki", *Pamflet*, 25, 2na època, 4-VII-1936, p. 7.). Possiblement una d'aquestes escales a Estats Units tingué lloc en el viatge de retorn a Colòmbia, l'any 1929, Lluís Capdevila afirma que se'n va Nord-Amèrica. Vegeu: VIRAI[Lluís Capdevila]: "Adéu a Ramon Vinyes", *L'Esquella de la Torratxa (LET)*, 2631, 29-11-1929, p. 756.

<sup>142</sup> Hi ha col.laboracions a la premsa berguedana que corroboren l'estada a la ciutat pirinenca la segona meitat de 1922. El domicili de la família Salazar a Barranquilla era situat a la cantonada de la Calle Real amb el Callejón del Progreso (actualment amb nomenclatura numèrica) com corrobora Germán Vargas a "Un día mas", *El Heraldo*, 26-VIII-1988. La proximitat de la casa amb la seu d'*El Heraldo*, motivà en bona part les col.laboracions en aquest diari durant els 40.

<sup>143</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 79.

<sup>144</sup> Ibid. Vegeu: "Jessica" dins *Katalanische Lyrik*, op. cit.

<sup>145</sup> "El malson d'un carrer de Tolosa", *Entre sambes i bananes, Tots els contes* op. cit, p. 237.

<sup>146</sup> Alfonso FUENMAYOR: "Ramón Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura", *Cromos*, 27-I-1945, dins *Selección de Textos, II*, op. cit., p. 373.

Venezuela i data del 26 de juliol de 1923.<sup>147</sup> Aquest viatge (sense marrades i amb la muller, a diferència dels retorns separats amb María Salazar) resulta el més lògic un sol mes després de l'incendi.

5è: Primavera del 1925: retorn a Barcelona, fruit segons Josep Vinyes i Gilard d'una mesura d'expulsió<sup>148</sup> no esmentada per Elies; fou realitzat la primavera del 1925 i preludià la segona etapa catalana. La versió més detallada del fet – però amb molts errors de datació – ens la dona des de Colòmbia Juan B. Fernández, director d'*El Heraldo*, que parla d'"un puesto de redactor de un periódico político de combate, dirigido por Pedro Pastor Consuegra, llamado *La Nación*, que hacía dura oposición al Gobierno Nacional y Departamental" i on el nostre autor "se hizo cargo de las Editoriales" i a causa de la campanya contra el governador de departament Esparquiro (Sic) González "se vió obligado a salir de Colombia en viaje precipitado".<sup>149</sup> La font afirma que partí el 1924 (data falsa perquè publicà regularment fins a 1925) i que retornà el 1930 en cessar el citat governador (any també errat). En canvi, ens sembla més fiable i ajustada cronològicament des del mateix costat colombià la visió aproximativa dels fets citada de Ramón Illán Bacca, quant a una trampa parada pel governador.<sup>150</sup>

Comptat i debatut, resten punts foscos sobre les travesses de Vinyes per la repetició d'indrets, interferències literàries o contradiccions biogràfiques.<sup>151</sup> Una informació de Juan B. Fernández abonaria també la hipòtesi d'almenys un viatge abans de 1920, car parla – amb inexactituds – d'una secció anomenada "Dietario" en una publicació anomenada [*EL*] *Día*, situada abans de la interrupció de *Voces* (1918), i on "dedicó muchos números a reseñar su último viaje a Europa."<sup>152</sup> El text anterior és confús: no resta clar si l'altra col.laboració periodística és

---

<sup>147</sup> Es conserva al fons familiar. El passatge és expedit per la companyia La Veloce amb seu a Gènova i representació a Barcelona. El nom de la muller consta com a Maria Luisa Viñas, nom complet de l'esposa, anomenada sempre Maria segons confirmà Lluïsa Riera. Remarquem la conservació de la cédula d'identitat colombiana certificada amb data del 7-IV-1924 i referència al passaport espanyol de l'escriptor, expedit a Barcelona el 7-VII-1923, dinou dies abans de la data del passatge indicada.

<sup>148</sup> R. VINYES, *Selección de textos*, I, p. 21.

<sup>149</sup> "Notas biográficas de Ramon Vinyes", "Documentos Ramón Vinyes. 5388", doc. cit. Eparquio González tingué relació amb *Voces*, i era amic d'Hipólito Pereyra (pseudònim d'Hector Parias) El n° 49/50 de l'esmentada publicació (20-IX-1919) conté una fotografia del general que ocupa una plana i insereix un poema patriòtic (*Canto a la Patria*) mentre Hipólito Pereyra li dedica un article. Sembla, com apuntà Gilard, una pàgina de compromís, d'on Vinyes és absent (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p.31).

<sup>150</sup> "Era un secreto a voces que el autor de los editoriales era el catalán. En charlas con Germán Vargas, éste me comentó el rumor que siempre había acompañado la salida de don Ramón del país en 1925. Conocida su debilidad, el gobernador le puso un señuelo. El escritor acudió a la cita. Una patrulla de la policía prevenida lo arrestó y fue expulsado del país, como 'extranjero indeseable', en menos de veinticuatro horas". ("Vinyes en Barranquilla", op. cit., ps 33-34). Com a corollari del fet, Bacca recorda que Parias va matar Pastor Consuegra en el que sembla haver estat un atemptat inspirat pel general González sota pretext de revenja literària, fet que Vinyes hauria pogut evitar segons recordava (*Ibid*, p. 34).

<sup>151</sup> Gilard esmenta 4 viatges (1920, 1922-1923, 1925 i 1931, *Selección de textos*, op. cit., p. 21) i un altre més a l'obra de 1988: "De 1913 a 1950 contamos seis estadías en Colombia y cinco en Cataluña" (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 100).

<sup>152</sup> "Notas biográficas de Ramon Vinyes", doc. cit. El buidat d'aquesta publicació, que efectivament dirigí Julio H. Palacios, permetria completar aspectes biogràfics. No he pogut consultar el llibre d'Aureliano Gómez Olaciregui sobre la premsa de Barranquilla citat per Gilard, però la presència de Julio H. Palacios com a director d'*El Día* (publicació segurament efímera de Barranquilla) i la col.laboració a *La Nación* de la mateixa ciutat, és testimoniada dins: *La biografía en Colombia*. Compilación de Vicente Pérez Silva. *Noticias culturales*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1-X-1975, pags. 16-21.

anterior o posterior a la desaparició de la revista de Vinyes. També Juan B. Fernández es referí a dos viatges d'anada i tornada del matrimoni Vinyes entre Barcelona i Colòmbia, i al fet que el viatge de noces fou una estada a Puerto Colombia,<sup>153</sup> i que l'incendi es produí el 1922 o a principis de 1923 i després de descriure'l amb detall anuncia que "los esposos Vinyes Salazar regresaron a Colombia y era Vinyes quien escribía los alegatos que defendían sus derechos" mentre que el 1923 "volvieron a marchar a España y esta vez se instalaron en Barcelona en un apartamento amueblado situado en la Avenida República Argentina 59".<sup>154</sup> La domiciliació barcelonina ha estat confirmada pel biògraf i la família, però és evident que la datació de Fernández és errada per la documentació citada sobre l'incendi i el viatge de retorn, així com per la presa de col.laboracions periodístiques colombianes a la segona meitat de 1923.

Sense que el fet, doncs, sigui crucial per al present estudi, m'agradaria insistir en aquesta imprecisió que resta com a punt pendent. Per inexactes que siguin les notícies d'Elies, Fernández o del propi Vinyes no hem de menysprear-ne el testimoni, que la llunyania desfigura. A hores d'ara, podem comptar amb un dubte relatiu respecte del viatge de 1915 (breu i només testimoni per *El Correo Catalán*) i la plena seguretat dels de 1920 (amb repercussions i molts testimonis que l'avalen), el de 1922-1923 (amb un intent d'instal.lació constatat a Catalunya, i l'aval de l'incendi i el retorn en dates precises) i el de l'expulsió i retorn de 1925. Pel que fa a la comprovació de les estades a altres països remeto als escassos testimonis de tot tipus que he anat apuntant.

---

<sup>153</sup> La família Auqué ha transmès oralment el testimoni que els Vinyes s'instal.laren durant el primer temps del seu matrimoni a casa del seu avantpassat.

<sup>154</sup> "Notas biográficas de Ramon Vinyes", doc. cit. També cal afegir-hi l'afirmació de Javier Auqué Lara, segons la qual hauria pronunciat "*una catilinaria en contra del nacionalismo de los "leopardos"*", que Vinyes lligà a la influència de Maurras i els grups dretans francesos ("Ramon Vinyes habla sobre literatura", art. cit., *Selección de Textos*, II, p. 382). El caràcter polític del Vinyes de *La Nación* queda reforçat en l'entrevista de Fuenmayor (Ibid., p. 374).



**CAPÍTOL SEGON: LA FORMACIÓ DE L'ESCRITOR  
(BERGA, 1897-1904). VINYES I LA TRADICIÓ DRAMÀTICA  
CATALANA.**





## 2.1. La vocació dramàtica: entorn i formació.

Ramon Vinyes va néixer el 1882, quan la Renaixença s'estava consolidant i la Berga natal, amarada de controvèrsies ideològiques derivades de les guerres carlines, rebé l'influx d'aquell moviment mentre augmentaven els contactes entre Barcelona i el seu *hinterland*. Paral·lelament al dinamisme econòmic de la comarca berguedana, s'anà accentuant un vessant politicocultural catalanista enmig dels diversos posicionaments que emergiren a Berga durant la Restauració. En el tombant de segle assistim a una data emblemàtica: el 24 de juny de 1901 es celebrà en aquella població un certamen literari amb el format de Jocs Florals, organitzat pel Foment Regionalista i el seu òrgan *Lo Pi de las Tres Brancas*, quinzenari publicat des de 1898.<sup>155</sup> En el jurat hi havia autors significatius com Jacint Verdaguer –president-, Narcís Oller o Marià Vayreda.<sup>156</sup> Vinyes evocà el 1904 la festa en un article abrandat: "L'Arbre de la Pàtria".<sup>157</sup> Anys després, en el record de l'exili, plasmava la seva admiració per "la síntesi del gran poeta", que abastava l'èpica de *L'Atlàntida*, el patriotisme de *Canigó* i el fervor d'*Idil·lis i Cants Místics*.<sup>158</sup>

L'acte anterior, a on el nostre escriptor trameté poemes,<sup>159</sup> és símptoma d'una confluència característica de la Renaixença: la plataforma periodística berguedana de Vinyes (la publicació *El Cim d'Estela*) serà dirigida entre 1905 i 1908 per Mossèn Josep Espel (adscribit al carlisme) sota el lema "Deu, Pàtria, Arts." L'entorn familiar havia propiciat la tirada a les lletres: el pare, Pere Vinyes, era procurador de tribunals i dirigí el diari carlí *El Castell Bergadà*,<sup>160</sup> i la mare adoptiva –Salvadora Sabatés, casada amb ell quan el nostre escriptor tenia 9 anys- era mestra d'escola.<sup>161</sup> En aquest ambient proper a l'entorn eclesiàstic solsoní i al carlisme,<sup>162</sup> es creà un

---

<sup>155</sup> V., Manuel SISTACH, José María DE MARTÍN: *La prensa periódica bergadana, 1812-1969*, Ediciones del Museo Municipal de Berga, Berga 1970, pags. 27-46. Aquesta monografia mostra el reflex de les inquietuds ideològiques de la ciutat en la premsa del moment. Idem: Lluís BERTRAN I PIJOAN: *Prensa de Catalunya*, Ajuntament de Barcelona, 1931, i Joan TORRENT, Rafael TASIS: *Història de la premsa catalana*. Barcelona, 1966. Vol. II. Esmeto diaris anteriors a *Lo Pi de las Tres Brancas* com *Crònica de Berga* (1883-1885), de la Lliga de Propietaris, *La Reforma Bergadana* (1883), liberal, *El Eco de Queralt* (1888) i *La Voz de Queralt* (1889-1891) –carlins-, *El Progreso Bergadán* (1889, anticlerical), *El Faro Bergadán* (1891, apolític) i *La Verdad* (1896-1902), publicació catòlica que insereix el català en escrits literaris. Segons Sistach i De Martín, les revistes reflectien les tensions entre les forces i personalitats del moment, més enllà de la ideologia estricta.

<sup>156</sup> Huch (*Ramon Vinyes jove*, op. cit., p. 32) efectua un seguiment de la publicació.

<sup>157</sup> Datat per Vinyes el 26-IX-1904 arran d'un acte nacionalista celebrat vora l'arbre i publicat a *Catalunya Artística* el 13-X-1904, segons estudià Huch. El 1901 fou també el primer any de les ofrenes florals al monument a Rafael Casanova de Barcelona, dins un clima nacionalista palès en el discurs de Verdaguer a l'esmentat acte a l'entorn de l'arbre del Pla de Campllong exaltat en els seus versos (Vegeu: Ms. 381/3 Biblioteca de Catalunya i Jacint VERDAGUER: *Discursos*, L'Avenç 1905).

<sup>158</sup> "Record de Mossèn Cinto", *Catalunya*, XVII, 174, *Buenos Aires*, maig 1945, pags. 19 i 34.

<sup>159</sup> Ibid. Aquest record –que parla sempre de Jocs Florals- mostra un distant però entusiasmat admirador de l'autor: hi evoca la Flor natural concedida a Joan Maria Guasch i una rondalla d'Anton Busquets i Punset.

<sup>160</sup> *Història de la premsa catalana*, op. cit., II, p. 421.

<sup>161</sup> Com informen Elies i Huch, la mare de Vinyes, Rosa Cluet, morí el 1888, i Pere Vinyes es casà poc després amb Salvadora Sabatés (anomenada sempre mare per l'autor). El 1891 nasqué el segon germà [Joan] (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit. I, 8.) Les inquietuds de Pere Vinyes es confirmen en un acte de la *Solidaritat Catalana* a Casserres, on "el procurador Sr. [Pere] Vinyes con la elocuencia que le es propia expuso algunos hechos de nuestros antepasados" (*ECC*, 7625, 18-IV-1907).

ambient favorable a la controvèrsia i sensibilitat culturals,<sup>163</sup> completat per la formació en l'ensenyament secundari als maristes de Berga. Joan Tuneu ha destacat a propòsit de Vinyes les inquietuds literàries, culturals i religioses de la ciutat enmig dels canvis econòmics i culturals de tombant de segle: alumnes avantjats dels diversos centres de formació secundària erigits a Berga durant aquesta època, esdevenen el planter de noves projeccions.<sup>164</sup>

Dos records ens mostren una primerenca atracció literària. El primer (destacat per Elies i Huch) constitueix la narració "Records, a l'alba" (1945), on Vinyes evoca com el mestre capellà l'acusà de *gongorí*.<sup>165</sup> als 13 anys, i relaciona el motiu amb acusacions posteriors de crítics que "m'han dit coses equivalents al gongorisme: excés d'imatges; barroc; d'annunzià; decadent; anàrquic".<sup>166</sup> Un altre de 1940 retreu una experiència com a actor d'"aquelles carrincloneries [*La huérfana de Bruselas, el Amor de Madre*] que em feia fer aquell còmic vell que va pujar a Berga l'any 1892".<sup>167</sup> Tal precocitat es confirma a una *biografia* de 1906 en "les excepcionals aptituds en l'art escènic, á quin de petitet va dedicarse".<sup>168</sup> En finalitzar els estudis, es veié empès a entrar a la procuradoria del pare i limitar l'activitat acadèmica al camp administratiu. La manca de formació universitària fou substituïda per l'autodidactisme manifestat anys després en referir-se a un català emigrat: "Com jo, tot el que sap, s'ho ha après ell mateix".<sup>169</sup>

Els records del dramaturg deixen veure l'avidesa de les lectures i escriptures d'adolescent: "Quan els poetes retrobàvem cantant, una Catalunya -la Catalunya de la qual ara, molts s'aprofiten-, el so que la cançó feia a la nostra oïda ens portava a acceptar o a rebutjar" (...) "Passada aquella migrada estretor comprensiva, pròpia dels pocs anys, i aquella incapacitat de situació justa" (...) "som alguns els qui hem eixamplat l'horitzó i hem sabut veure els qui ha[n] reconstruït Catalunya, ja amb fervor, ja amb desig, ja amb mitjans, i fins ja només que amb

---

<sup>162</sup> Elies apunta la bona disposició de Pere Vinyes quant al seguiment de la carrera sacerdotat per al seu fill Ramon. (*Un literat de gran volada*, op.cit., p. 24 ) Lluïsa Riera recordava que el pare de Vinyes havia estat un breu període al seminari de Solsona, el bisbat de la qual fou suprimit temporalment a causa de les simpaties amb el carlisme. Josep Vinyes es referí al caliu ideològic familiar: "¡Los Vinyes siempre hemos sido conservadores! Todos, menos Ramon. Ramon no era conservador pero era un señor, como todos los hombres que leen mucho. Entre los Vinyes nunca ha habido revolucionarios ni tampoco comunistas. Liberales lo hemos sido todos. Aunque nuestro padre era carlista y nuestra madre una beata." (José MARTI GOMEZ: "Josep Vinyes o el circo de la vida", *La Vanguardia*, 14-II-1994). Cal remarcar la figura d'Antoni Comellas i Cluet (1832-1884), teòleg amb un vessant heterodox dins obres com *Demostración de la armonía entre la religión y la ciencia* (1880), que visqué els darrers anys de la seva vida a Berga i sembla imbuir figures de Vinyes (vegeu: *Mossèn Antoni Comellas i Cluet*, "Estudis del Berguedà", Centre d'Estudis del Berguedà, 1986).

<sup>163</sup> Destaquem la vocació pictòrica de Josep Vinyes, germà de Ramon, il·lustrador de revistes com *Tagast* o *L'Esquella de la Torratxa* als anys 30, després convertit en prestigiós col·leccionista i estudiós del circ: el seu llegat constitueix el Museu del Circ a la capital berguedana. Al seu costat, cal remarcar l'activitat com a llibreter i traductor de l'altre germà, Joan Vinyes, sobretot durant als anys 20 (INFRA Cap. 5).

<sup>164</sup> Joan TUNEU: "Ramon Vinyes. Cinquantenari de la seva mort", *Solc*. Publicació bimestral de l'Església de Solsona, 29, estiu 2002, pags.31-33.

<sup>165</sup> *A la boca dels núvols, Tots els contes*, op. cit., ps 64-65. L'autor es veu com a "pobre xicot de tretze anys, catalaníssim" que "feia versos gongorins, escrits com a tasca d'estudis i obligatòriament en llengua de Castella" (Ibid., pags. 67-68).

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> *Dietari*, 26-V-1940. Barranquilla.

<sup>168</sup> "Biografia", *L'Escon*, I, V, 1906, p. 18, *Ramon Vinyes jove*, op. cit, Ap II, 1.

<sup>169</sup> *Dietari*. 20-VIII-1940. Barranquilla.

entusiasme".<sup>170</sup> Des de l'any 1936 en què pronuncia aquests mots hi ha autocrítica, però actualitza el sentit reconstructiu de la Renaixença. Centrant-nos en el teatre, els biògrafs fixen cap a 1897 la seva primera peça. Suposant certa la data, ¿quin era aleshores el seu univers literari? És indubtable que era un voraç lector, com ens indica a propòsit d'autors russos llegits a quinze anys anys ( Màxim Gorki, Lev N. Tolstoi, Alexandre S. Puixkin), amb rebel entusiasme *gorkià*..<sup>171</sup> La primera vocació teatral fou la d'actor, com recorda en situar les *obretes*<sup>172</sup> juvenils: "Les escrivia i les representava. El principal era un gran paper per a mi i fer el possible per a morir a l'escena, imitant les morts meravelloses que sabien fer l'Enric Borràs, el Zacconi i el Garavaglia".

El món politicocultural de Berga adquirí un nou tombant amb l'ús del català a *Lo pi de las tres brancas* (1898), mentre el teatre català veia la consolidació de Guimerà com a superador de Frederic Soler. L'esment de Vinyes a Borràs i a Zacconi ens situaria abans de 1905, encara que no podem constatar que en presencis aquestes representacions: en tot cas, tos dos deixaren d'actuar regularment a Barcelona el 1904, i li'n degué arribar, pel cap baix, llur ressò.<sup>173</sup> També Zacconi i Garavaglia, foren evocats per Víctor Català en un temps no precisat vora 1905,<sup>174</sup> com a similar mostra del ressò d'aquests actors italians, grans divulgadors d'autors forans: l'Ibsen de *Gli Spettri* o el Hauptmann de *Anime solitarie*, especialment, en el cas de Zacconi el 1901 i el 1903, mentre que Garavaglia sobresortí amb *Francesca de Rimini* de D'Annunzio (1905).<sup>175</sup>

---

<sup>170</sup> R. VINYES: "El goig de retrobar-se", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 22, 2na època, 6-VI-1936, p. 6. Vegeu també, R. VINYES: "El meu Màxim Gorki", art. cit.

<sup>171</sup> "Quan vaig llegir per primera vegada els llibres de Màxim Gorki no coneixia altres llibres d'autors russos que uns llibres de Tolstoi i un llibre de Puixkin. (...) Gorki fou la primera figura de l'art rus en aquells meus 15 anys" ("El meu Màxim Gorki", art. cit.) Indica que li n'atrau "la totalitat del que va donar-me quan era jove: revolta, anarquia, romanticisme"(Ibid). Vinyes basteix una imatge romàntica de l'aprenent d'escriptor, entusiasmada amb Dumas, Guimerà, Gorki, Verdaguier, London o autors que transmeten el que veu en Gorki: "el seu amor, la seva passió, el seu inconformisme". Hem d'afegir-hi una atracció per autors *maleïts*, com Pierre Louÿs, de qui llegí precoçment l'*Aphrodite* (*Dietari*, 5-V-1939. París).

<sup>172</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., I-II. La poca ambició del terme *obretes* coincideix amb la visió de Plàcid Vidal (*Els singulars anecdòtics*, op. cit., pags. 139-140).

<sup>173</sup> Sobre Borràs em baso en Curet (*Història del teatre català*, op. cit., 398). Quant a Zacconi (que després de 1903 no tornà a Barcelona fins a 1910) segueixo la "Cronobiografia" de l'edició d'*Espectres* traduïda per Feliu Formosa (H. IBSEN: *Espectres*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 19), referent a la seva companyia entre 1901 i 1904 i la representació d'*Spettri*. Idem Pedro BOHIGAS TARRAGÓ: *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Diputación Provincial. Instituto del Teatro, Investigaciones, 2, Barcelona, 1946, pags. 81-84; Lidia BONZI, Loreto BUSQUETS: *Compagnie Teatrali Italiane in Spagna (1885-1913)*, Bulzoni Editori, Roma 1991, pags. 657-675. Garavaglia actuà per primer cop la tardor de 1905 a Barcelona, on sobresortí amb *Francesca da Rimini* i destacà més tard pel muntatge de *La nave* de Gabriele D'Annunzio (J. DE FONT Y DE BOTER: "Ferruccio Garavaglia (Semblanza)", *ECC*, 10.958, 14-IX-1908). Vegeu també: "Mort d'en Garavaglia", *El Teatre Català*, I, 10, 4-V-1912, on es cita la primera representació al teatre Eldorado quan a Itàlia encara no era conegut i n'indica el repertori: *Hamlet*, *Arlequino re*, *Una moglie onesta*, *Il cardinale*, *Il vetturale Henschel*, *La fine di Sodoma*, *Pietro fora pietra*, *La festa del grano* (Guimerà). Utilitza sempre la forma "Garavaglia" (en lloc de l'usual en molts llibres nostres, "Caravaglia") per ser usada a l'època i actualment en la bibliografia italiana.

<sup>174</sup> Extrec la informació de Joan OLLER I RABASSA: *Biografia de Víctor Català*, 22, Jordi CASTELLANOS: "Victor Català", *HLC*, op. cit., 8, 583, n. 14.

<sup>175</sup> Un i altre traduïren a l'italià Rusiñol, Guimerà, etc. Quant a D'Annunzio, vegeu: Joan MARAGALL: *Fruta de invierno*, *Diario de Barcelona*, 17-X-1905. Recullo el testimoni de Curet quant a les representacions de Guimerà (*Història del Teatre Català*, op. cit., p. 488).

Tenim notícies d'una adquisició a Barcelona del nostre escriptor, a través d'ordinari,<sup>176</sup> de tres volums d'Ignasi Iglésias primerencs: *L'escurçó*, (1894) *Foc follet* (1899) i *La resclosa*. (1900).<sup>177</sup> Un segon contacte fou l'accés als "èxits escènics" de 1900-1903 (*La mare eterna*, *Els vells*, *El cor del poble*)<sup>178</sup> i una altra font parla de *Les garses* i aclareix que "seguiu aveïnat a Berga".<sup>179</sup> Aquestes cites suggereixen un jove lector obert als autors influents del modernisme: ens recorda *Espectres* d'Ibsen/Zaconni i Maeterlinck, amb el noruec "fent d'imant a la llunyania del panorama literari",<sup>180</sup> però reconeix que "encara no m'havia enxarpat cap escola literària". No serà fins a 1904-1907 quan intensificà contactes amb la polièdrica cultura modernista i els seus referents, després que "la meua vocació literària em féu deixar el poble i venir a Barcelona".<sup>181</sup> En marcar primeres influències, els biògrafs mostren un cànon associat a la Renaixença: Verdaguer (a qui el 1905 dedicà el poema "A Verdaguer. Visions del Geni"),<sup>182</sup> Frederic Soler, Joaquim Costa i Llobera, Àngel Guimerà, Victor Hugo, Alexandre Dumas<sup>183</sup> i Joan Maragall.<sup>184</sup> En una segona fase parlen d'influències foranes, amb autors *maleïts* com Charles Baudelaire, Jean Lorrain,<sup>185</sup> Artur Rimbaud, Paul Verlaine, o clàssics com Rousseau o Goethe.<sup>186</sup> Les lectures apuntades d'Ibsen, Maeterlinck o Iglésias i la probable de Santiago Rusiñol, no determinen, pels indicis que tenim, massa influències en el primer teatre extraviat, on s'endevina el pes de la tradició catalana menys recent (Frederic Soler i Àngel Guimerà). És evident, a més, que aquestes influències apuntades no són sempre precises: la sinceritat ja comentada de Vinyes, a la postguerra, quan confessava no haver llegit Rimbaud encara que Alexandre Plana en remaqués l'influx, n'és prova evident.

---

<sup>176</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, Anuari de la Institució del Teatre, 1936-1937, p. 77 (Conferència al Teatre Studium, 11-IV-1937). Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1938. Més detalladament s'hi mostra dins el document citat "Ignasi Iglésias" (Mec., Fons Ramon Vinyes, 1951).

<sup>177</sup> Vinyes afirma que els comprà a L'Avenç. que edità les obres llevat de *L'escurçó*, publicada per Simón Alsina. Malgrat que la compra de *Foc follet* i *La resclosa* fou efectuada per "recader" segons el text de 1937, podem pensar en un primer viatge a Barcelona cap als vint anys si ens atenem al publicat dins "José Vinyes recuerda a su hermano Ramón", art. cit.: "Ramón viajó en 1900 a buscar más horizontes y un poeta amigo suyo le consiguió un trabajo de contabilista en Barcelona".

<sup>178</sup> "Ignasi Iglésias", doc. cit.

<sup>179</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., 78.

<sup>180</sup> Ibid, p. 77.

<sup>181</sup> Ibid, p. 78.

<sup>182</sup> Comentat i recollit dins *Ramon Vinyes, jove*, op. cit., p. 23.

<sup>183</sup> Anys endavant recorda el gust per Dumas i London "en els meus anys de noi" (R. VINYES: "Jack London", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 2na epoca, 8, 7-III-1936, p. 7).

<sup>184</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit. p. 22. i "Recordant Ramon Vinyes", art. cit., p. 10.

<sup>185</sup> Aquest és un autor "maleïts" per excel·lència, proper al que més tard definirà com a "perversista": remaquem la facetia fantàstica de la seva literatura. V., Marcel SCHNEIDER: *Histoire de la littérature fantastique en France*. Fayard, Paris, 1985, pags. 310-316.

<sup>186</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 26 i "Recordant Ramon Vinyes", art. cit.p. 10.

## 2.2. Vinyes i la tradició teatral premodernista: Frederic Soler, Àngel Guimerà.

Cal distingir entre la importància de la tradició teatral catalana en la formació de Vinyes i la reinterpretació posterior que en féu. Remarquem el pràctic oblit manifestat per Frederic Soler i la importància del model guimeranià. El rerefons del rebuig a Soler ha estat remarcat pels historiadors del període: havia estat ja qüestionat a la penúltima dècada del segle XIX<sup>187</sup> i superat per Guimerà en l'estima de la crítica i el públic. L'elit cultural del segle XX s'allunyà del Soler associat a la gatada del Serafi Pitarra característic. Com a autor de gatades, en efecte, el considerà Vinyes en un tardà 1932,<sup>188</sup> però degué haver-hi una part de la seva obra admirada pel nostre dramaturg adolescent: drames com *Les joies de la Roser*, *La dida*, *Batalla de reines.*, etc., o sigui el vessant més acostat al mode guimeranià, d'on sembla arrencar la primera obra de Vinyes. No descartem que el costumisme de Soler influís en el jove autor d'alguna peça còmica, però la inhibició envers ell és l'actitud predominant en textos seus retrospectius del teatre català. El 1937 apuntà cap a les dues facetes d'aquest dramaturg: "Tornem a la recepta del Pitarra, tècnic de teatre: unes llagrimetes i unes rialles barrejades i dosificades: cocktail infal.lible. El "pitarrejar" en vers, encara ha proporcionat èxits, sense, que es tinguéss, però, l'originalitat de creació ni la visió teatral de Frederic Soler."<sup>189</sup> El 1940, al centenari de naixement de l'autor, s'adherí autocríticament a uns mots de Pere Coromines llegits a *Catalunya* de Buenos Aires: "Poso en aquesta xènia tot el fervor del meu remordiment: aleshores els joves teníem un esperit de rebentadors contra totes les coses velles i passades i no podríem fer-nos càrrec dels valors anteriors al nostre temps".<sup>190</sup> Anys després comparà el propi rebuig a "Pitarra" a la similar irreflexió juvenil que havia dut James Joyce a rebutjar el seu admirat teatre irlandès i s'autoprometé una lectura i revisió de l'autor barceloní.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> S'ha destacat la visió en de Josep Yxart ("Federico Soler y su teatro", *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, 1886), que havia mostrat les limitacions del teatre de la Renaixença anterior a Guimerà dins l'estudi "Teatre Català. Ansaig històric-crític", on observava en Pitarra l'impuls del català que ara es parla, dins un estat general de la llengua literària considerat anàrquic. (Josep YXART: *Entorn de la literatura catalana de la restauració*, Ed. 62, "Les millors obres de la literatura catalana", 42, Barcelona, 1980, pags. 102-105 i següents).

<sup>188</sup> WORK[Ramon Vinyes] "Teló enlaire", *LET*, 2740, 8-I-1932, pags. 12-13 a propòsit d'*El estudiante de Vich* de Joaquim Montaner. Hem de destacar que l'autor no hagi dedicat mai l'atenció a autors tràgics i romàntics anteriors a Frederic Soler o Àngel Guimerà com és el cas d'un Víctor Balaguer, per exemple, encara que aquest oblit és un fet generalitzat dins els escriptors teatrals de principis del segle XX. La recent edició de Manuel Angelon efectuada per Miquel Maria Gibert rescata aquesta dramaturgia que encarnà un primer ús culte del gènere a la Renaixença. V., Manuel ANGELON: *Teatre romàntic*. Edició de Miquel M. Gibert, Edicions de la Universitat de Lleida, Biblioteca de Ponent, 9, Lleida, 2000.

<sup>189</sup> R. Vinyes: pròleg a Manuel VALLDEPERES: *La força social i revolucionària del teatre*, Forja, Barcelona, 1937, p. 6.

<sup>190</sup> *Quadern 12*, 23 [1940]. Pere COROMINES: *Xènies, Catalunya*, XI, 110, Buenos Aires, gener 1940, p. 7.

<sup>191</sup> R. VINYES: "Ibsen i James Joyce", "Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, I, 4, Mèxic DF, 15-IV-1946, pags. 126-127.

L'autor nascut a Tenerife, en canvi, constituí un cas a banda en la formació vinyesiana.<sup>192</sup> L'autor -que de jove llegia *La Renaixensa*,<sup>193</sup> manifestà sempre predilecció per Guimerà,<sup>194</sup> dins el vessant romàntic i historicista a la manera de Victor Hugo, a qui el 1908 situà al seu costat com a preludi de la tragèdia moderna ("espurnes de vidents").<sup>195</sup> Vinyes veia enfosquit el relleu de l'autor de *Terra Baixa* al costat d'Iglésias,<sup>196</sup> però la faceta tràgica de Guimerà fou essencial cap a 1908-1912, en aspirar a convertir-se en un tràgic *modern*. D'ací que Vinyes fos des d'*El Poble Català* un dels que encapçalà l'homenatge al dramaturg entre el 23 i 25 de maig de 1909,<sup>197</sup> (amb Iglésias, Josep Carner, Adrià Gual, Pere Prat i Gaballí, Alfons Maseras, Miquel de Palol, Joan Puig i Ferrer, Rafael Marquina i Xavier Viura, entre d'altres). Una qualificació iterada al seu article vindicatiu d'*El Poble Català* en sintetitza l'admiració (*l'Èpich*) i coincideix amb una de coetània a *L'Escon*: el "poeta de les ombres" (...) "dels héroes marcats pel sagell de lo fatal".<sup>198</sup> No és casual que la peça d'homenatge representada el 25-V-1909 sota la direcció de Gual fos *Gala Placídia*, en sintonia amb la recepció neotràgica de l'entorn de Vinyes, qui en llegí un estudi abans de la representació, i que travà contactes amb el mestre, amb mostres de correspondència.<sup>199</sup>

Aquesta adhesió manifestada a l'homenatge tenia antecedents anys abans en la representació de *Gala Placídia* per l'elenc berguedà dirigit per Vinyes, on segons el biògraf representava un paper important.<sup>200</sup> En el context de 1909, la reivindicació d'aquesta peça encarna una regressió a la fase primera de la tragèdia guimeraniana, abans de *Mar i Cel* (1888),

---

<sup>192</sup> J.L. MARFANY ("Guimerà i el modernisme", *Serra d'Or*, XVI, 180, 15-IX-1974) analitza l'intent d'adaptació de Guimerà al modernisme, a través de la temàtica social (*En Pólvora, La festa del blat*) o del simbolisme (*Les monges de Sant Aimant*).

<sup>193</sup> R. VINYES: "En Joseph Roig y Raventós", *L'Escon*, II, 21, setembre de 1907, p. 84.

<sup>194</sup> "Dels tres autors que coronen una gran època de Teatre a Catalunya en la meua adolescència, el que més s'emportava la meua admiració era l'Àngel Guimerà". ("Ignasi Iglésias", doc. cit.).

<sup>195</sup> *De la tragèdia*, "Conferències populars organitzades per la nova empresa de teatre català", *Teatralia*, 3, 22-XI-1908, p. 54.

<sup>196</sup> L'admiració per Guimerà va paral·lela a comparacions: "En aquell temps Ignasi Iglésias representava *el nou*, i l'Àngel Guimerà, *el vell*" (*Com veig avui Ignasi Iglésias*, doc. cit., p. 77) I del mateix document: "Guimerà feu entrar l'art dramàtica de Catalunya al món, i amb ella, Catalunya. Ignasi Iglésias portà el món a la nostra terra" (Ibid., p. 84).

<sup>197</sup> "Fruit de converses", *El Poble Català*, 24-II-1909, que esmenta una conversa amb Iglésias sobre el tema i respon a una crida de Carner a *Teatralia*: "L'aspiració gairebé universal que sent la nostra joventut d'un teatre en vers. ¿no podria manifestar-se en forma d'homenatge a nostre Àngel Guimerà?" (*Teatralia*, 10-XI-1908, p. 72). Vegeu les planes d'Huch a l'homenatge (*Ramon Vinyes, jove*, op cit., pags. 55-57) i els textos antològats a l'apèndix, amb l'article vist. L'homenatge augmentà la fama de Vinyes, com es veu a *Teatralia* des del 27-II-1909: així, les referències d'Eduard Marquina a l'amistat de Guimerà i Vinyes (*Teatralia*, II, 18, 13-III-1909). El nostre escriptor fou encarregat de convocar la comissió de l'homenatge (*Teatralia*, II, 18, 13-III-1909, p. 399).

<sup>198</sup> R. VINYES: "Homenatge", *L'Escon*, IV, 58, 15-V-1909, pags. 214-215.

<sup>199</sup> Sols es conserva una tarja: "Estimat amic Vinyes..." (...) "Li agrahesch l'encoratjament que'm dona per *l'Indibil* y *Mandoni*, que tandeó pugés a las taulas flamejant d'amor patri" (Àngel Guimerà a Ramon Vinyes, Barcelona, 12-IX-1912, Fons Ramon Vinyes). Pensem en l'amistat entre Guimerà i Ramon Vilaró, la pena del qual el nostre autor sovintejà després. (R. PEI: "Ramon Vilaró d'El Ventall del Poeta o la cordialitat agressiva", *La Nau*, 216, 9-VI-1928). El text de Vinyes sobre *Gala Placídia* no s'ha conservat, però diverses publicacions (*L'Escena Catalana, Teatralia, El Correo Catalán*) la destacaren. *De tots colors* (II, 74, 28-V-1909) n'informa: "Se llegí una conferència den Joan Maragall y un estudi den Ramon Vinyes que foren extraordinariament aplaudits." El treball hi és lloat amb els de Carner, Sitjà i Pineda, Prat Gaballí i Xavier Viura.

<sup>200</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 29, esmenta que el nostre dramaturg hi representava el paper d'Arnuz, segurament en referència a Vernulf o Ataulf.

on Xavier Fàbregas observà "equilibri realment sobri entre els diversos ingredients tràgics".<sup>201</sup> Per contra, dins *Gala Plàcidia* (1879), *Judith de Welp* (1883) o *El fill del rei* (1886) el mateix estudiós hi denota subtrames que n'afecten la coherència. El primer Guimerà era adaptable a les concepcions dannunzianes que Vinyes defensava amb el grup d'*El Poble Català*, com subratllà Jordi Castellanos arran de Miquel de Palol.<sup>202</sup> A *Teatralia*, el nostre escriptor elogià el vers guimeranià d'on "la musica'n surt candenta cascadejant com l'aygua".<sup>203</sup> Plàcid Vidal recordà el seu relleu en l'homenatge i les preferències dites: "Feia entusiastes manifestacions d'elogi de les tragèdies guimerianianes, principalment de *Gala Plàcidia* i que deia que el seu tribut era de més honor per al vell mestre, perquè ell, com a 'jove joveníssim' es considerava de la moderna generació".<sup>204</sup> Com a continuïtat del Guimerà reivindicat el 1909, llegim una nota de 1917 sobre *Indíbil i Mandoni* on admira *Mar i cel* (1888) i dues obres tràgiques més: *El camí del sol* (1904) i *Andròmaca* [*Andrònica*, 1905]:

Angel Guimerá escribe en la actualidad una nueva tragedia *Indíbil y Mandonio*, poema heroico donde en rudos versos, el genio romántico del poeta canta el espíritu de independencia que animó a Cataluña en los tiempos romanos. Indíbil y Mandonio luchan contra Roma. Cómo ha de ser bella la concepción del trágico que vuelve a sus viejas maneras de *Mar y Cielo*, *Camino de Sol* y *Andròmaca*, apartándose de sus últimas verdaderamente insignificantes: *La Reina joven* y *Jesús que vuelve*.<sup>205</sup>

*El camí del sol* i *Andrònica* i llurs dates d'escriptura (1904-1905), determinen l'influx en el decantament vinyesià vers la tragèdia. El propi Vinyes recalca l'admiració per la primera d'aquestes peces en evocar l'estrena.<sup>206</sup> Fàbregas hi copsà "un alé col·lectiu"<sup>207</sup> de ressò catalanista no trobat abans de 1893 i un to historicista que devia atraure el berguedà, com en *Indíbil i Mandoni*. El col·lectivisme troba ressò en les concepcions protràgiques de Vinyes el 1908, en el sentit que atorga el nostre autor a l'homenatge: l'escrit "Heroïnes de Guimerà. Vistes a través d'un vel de flames",<sup>208</sup> mostra una apropiació del mestre per part de la moderna

---

<sup>201</sup> Xavier FÀBREGAS: "Les tragèdies romàntiques de Guimerà", *Serra d'Or*, XVI, 180, 15-IX-1974, pags. 29-30. L'estudiós indica que, malgrat l'anacronisme del gènere, fou positiu perquè permeté "cremar etapes abans d'obrir el nostre teatre als corrents del teatre universal". Del mateix autor: *Àngel Guimerà: les dimensions d'un mite*, Ed. 62, Llibres a l'abast, 91, Barcelona, 1971, on estudia el deute a la tragèdia romàntica (Hugo) i els matisos dins el gènere, i cita Vinyes com a un dels vindicadors (tardans i insuficients) de l'obra del dramaturg periclitada a causa dels gustos introduïts pel noucentisme (Ibid., p. 198). Vegeu-ne, pel que fa a la tragèdia, els capítols "La primera etapa" (1879-1890) i "El retorn a les velles formes" (Ibid., pags. 45-54 i 102-106 respectivament).

<sup>202</sup> Jordi CASTELLANOS: "Miquel de Palol i el modernisme", *Revista de Girona*, XXXI, 112, 3r trim., 385, p. 17 (205) (1985).

<sup>203</sup> R. VINYES: "Elogi al vers d'en Guimerà", *Teatralia*, II, 17, 6-III-1909, pags. 370-372. Hi destaca el doble vessant del seu vers: "es un espill que te dos cares y uneix, en ell dues infinitats al espillarles. Ressons nostres. ..Ressons d'un més enllà".

<sup>204</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit., p.145.

<sup>205</sup> R. VINYES: "Una tragèdia de Guimerà", "Notas", *Voces*, I, 1, 10-VIII-1917, pags. 34-35. Recordem la tarja de Guimerà a Vinyes sobre l'obra el 1912 (SUPRA 2.2).

<sup>206</sup> "Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, 15-II-1946, art. cit.

<sup>207</sup> *HLC*, op. cit., 7, pags. 598-599.

<sup>208</sup> *El Poble Català*, 23-V-1909. Assumpta CAMPS (*La recepció de Gabrielle D'Annunzio*, op. cit, 154, n. 300) al·ludeix a la influència de la protagonista de *La nave* de D'Annunzio [Basiliola] en aquestes heroïnes.

generació que anhela un teatre heroic. Ja el 1929,<sup>209</sup> Guimerà representava el puntal de la triada completada per Iglésias i Rusiñol, punt de referència per a la decadència diagnosticada en el teatre dels 20, i oposada a la comercialització posterior.<sup>210</sup> Però l'autor era també motiu d'una reflexió sobre modes: "Es predicava a Guimerà que si volia ésser del dia i si ambicionava fer obres d'algun valor, deixés d'escriure *Mar i Cel* i *Terra Baixa* per a escriure *Espectres*".<sup>211</sup> Quatre anys més tard, però, va escriure un article on considerà l'autor català *simple* i *monocorde* al costat de la diversitat de Shakespeare, i aclarí que la seva virtut raïa en la senzillesa tràgica dels seus personatges desfets "dintre el torrent de les paraules" i "forts de veu més que de muscle."<sup>212</sup>

La influència de Guimerà i el teatre de la Renaixença amara l'opus dramàtic de Vinyes. L'ambient rural perviu en obres dels anys 20 com *Racó de xiprers* o *Qui no és amb mi...*, amb cert pintoresquisme típic del segle XIX (en l'ambientació, secundaris, trets lingüístics, etc.). Als anys finals d'exili repregué una via vuitcentista: la mitificació pairal des de l'exili, present en el cicle de les estacions escrit entre 1945-1947 o en les obres d'espai americà (*Santuari en els Andes*, *Arran del Mar Caribe*).<sup>213</sup> I paral·lelament retrobà un altre punt de partida de la seva pròpia tradició: el teatre catòlic revisat dins *Rectorieta d'hivern* (1951).<sup>214</sup> També heretà Vinyes de Guimerà i l'univers romàntic on s'havia forjat una certa atracció pel mestissatge i el desarrelament (l'esment vist a *Mar i cel* és il·lustratiu). És un fet que veurem amb un tractament patètic de l'heroi incomprès, ja a *El calvari de la vida* (1904) però també a les produccions de 1927-1929: *Viatge*, *Qui no és amb mi...* i *Peter's Bar*, on el tarannà muntanyenc del protagonista encarnat per Enric Borràs dibuixà un Manelic vençut per la terra baixa. Quan tardanament (1949-1950), Vinyes rellegí *Maria Rosa* (1894) valorà l'ofici dramàtic de Guimerà a partir d'un equilibri entre la força "magníficament poètica" del drama passional, i el "terreny realista",<sup>215</sup> i constatà que de tan "poca cosa" confegís un drama intens que mostrava la *grapa del mestre*. Tota una lliçó d'admiració i intrínsecament, potser, d'humilitat.

<sup>209</sup> R. VINYES: *Teatre modern*. Ed. Associació Obrera de Teatre, Impremta Ortega Barcelona, 1929, p. 14.

<sup>210</sup> Ho veurem més endavant (INFRA Cap. 5) V., a tall d'exemple: Ramon PEI: "El Teatre Talia: Dues comèdies de M. Thous i una conferència de Ramon Vinyes" (*L'Opinió*, IV, 90, 17-IX-1931) on l'orador comparà Thous als "temps del nostre renaixement teatral, amb Guimerà, Rossinyol i Iglésias, i es va lamentar de la negligència, el decadentisme, la manca d'ambició noble -digué- del nostre Teatre".

<sup>211</sup> *Teatre modern*, p. 7. En el mateix sentit s'havia manifestat en un text adreçat a Bertrana de 1927 ("La gent de carn i ossos", *LET*, 2531, 23-XII-1927, p. 842): "Quin anacronisme, la tragèdia -deien els crítics-. Cal fer Ibsen. El teatre en vers ha passat! ." L'autor es referia a recomanacions fetes a Guimerà arran de l'estrena d'*El camí del Sol* ("Ibsen i James Joyce", 15-IV-1946, art. cit.), en el sentit d'haver-li recomanat el seguiment d'Ibsen i la degradació de la seva pròpia via en obres com *Arran de terra* (estrenada el 1901), que Vinyes veu no genuïna de les capacitats tràgiques de Guimerà.

<sup>212</sup> WORK[R. Vinyes]: "Novè aniversari de la mort del dramaturg Àngel Guimerà", "Teló enlaire", *LET*, 2821, 28-VII-1933, p. 476. És suggerent la comparació de Guimerà i Shakespeare, tenint en compte que l'autor anglès és sempre referent essencial per al nostre dramaturg (INFRA Cap. 3).

<sup>213</sup> D'un mode espars també és present en altres peces i narracions del període.

<sup>214</sup> SUPRA Cap. 1, referent a la correspondència amb Montserrat Ballarà. L'obra es conserva manuscrita al Fons Ramon Vinyes.

<sup>215</sup> *Quadern Teatre*, 14 d'octubre de 1949. Ms., Fons Ramon Vinyes, pags. 100-103.



## 2.3. El primer modernisme: Gual, Rusiñol i Iglésias.

### 2.3.1. Adrià Gual: una referència essencial desdibuixada.

Adrià Gual no comptà gaire a les evocacions que el nostre autor féu d'inici de segle, per molt que hi compartís un estil esteticista i simbolista. És revelador, però, que entre els volums de l'arxiu conservats figurei una peça seva d'aquells anys: *L'emigrant* (1901).<sup>216</sup> El 1908 hi contactà a la Nova Empresa de Teatre Català, en el marc de la qual i de la publicació *Teatralia* que n'era portaveu, pronuncià una conferència en un cicle encaminat a la consolidació de l'empresa: Gual recorda la inclusió de Vinyes dins la comissió d'homenatge a Guimerà,<sup>217</sup> i vint anys més tard ell dirigia l'*Associació Obrera de Teatre*, en el marc de la qual Vinyes pronuncià el 1929 la conferència *Teatre modern*. En la trajectòria de tots dos hi ha el rebuig a convencions comercials, però si el 1908 la trobada fou voluntària, podem qualificar de més casual la de 1929.

218

La distància entre Gual i Vinyes a la primera dècada de segle és la que hi ha entre l'artista polifacètic ben inserit dins l'entorn artísticoteatral barceloní i el lletraferit comarcal sols conegut al Cap i Casal com a jove i incipient líric. Però els propòsits són relacionables dins la comuna predilecció per la prosa i el teatre lírics. Trobem més ressons de Hauptmann en el Gual posterior a 1906 i més influx dannunzià en Vinyes, però en tots dos hi ha el llegat de Maeterlinck i el simbolisme. A més, coincidiren amb Eugeni d'Ors, Ambrosi Carrion o Pere Prat i Gaballí en l'admiració pel *märchendrama* de Hauptmann,<sup>219</sup> amb el seu equilibri entre naturalisme i simbolisme. Gual ja havia usat la rondalla a *Blancaflor*(1899) i hi tornà el 1908-1910 per influència de *La campana submergida*,<sup>220</sup> en l'intent de construir un imaginari nodrit de la saba popular. Podem relacionar *Donzell qui cerca muller* (1910) amb les peces *modernistes* de Vinyes: *Al florir els pomers* (1910) i *Rondalla al clar de lluna* (1912). En aquesta darrera s'hi explica "la rondalla de la princesa Blancaflor",<sup>221</sup> i recalquem el títol *Blancaneu, dorm* (obra

---

<sup>216</sup> Adrià GUAL: *L'emigrant*. Joventut, Barcelona, 1901. Fons Ramon Vinyes.

<sup>217</sup> Adrià GUAL: *Mitja vida de teatre, Memòries*, Ed. Aedos, Barcelona, 1960, p 238, n.2. Parla de Vinyes, Martí i Julià, Ferran Agulló, Iglésias, Enric Morera, Amadeu Hurtado, Carner, Pere Bohigas Tarragó i Lluís Puiggarí.

<sup>218</sup> Vinyes defensà indirectament Gual en atacar Bertrana (INFRA Cap. 5).

<sup>219</sup> V., Marisa SIGUÁN: *La recepció de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Estudios de Literatura Española y Comparada". PPU, Barcelona, 1990.

<sup>220</sup> Carles BATLLE, "L'espai de les paraules" i "L'espai del teatre", dins Carles BATLLE I JORDÀ, Isidre BRAVO, Jordi COCA, *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*, Diputació de Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, Barcelona, 1992, pags.86-89 i 124-127. Batlle constata que D'Ors abonà Gual com a realitzador d'un teatre noucentista i recalca la importància de *La campana submergida* en l'evolució de Gual, palesa en la follia *Don Joan* (1908), *Donzell qui cerca muller* (1910) o el muntatge de *Somni d'una nit d'estiu*, traduïda per Carner(1908). Per a un estudi complet de la formació de les concepcions dramàtiques de Gual, vegeu de Carles BATLLE: *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Edicions Catalanes, 81, Barcelona, 2001.

<sup>221</sup> R. VINYES: *Rondalla al clar de lluna*, Ed. Joaquim Horta. Barcelona, 1912, p. 28.

perduda del nostre autor escrita en aquest període) i la figura homònima a *Donzell qui cerca muller*. En conjunt, hi ha coincidències quant a la mitificació liricofantàstica d'elements llegendaris, vista com a fita de regeneració dramàtica.

Aquest camí de fi de dècada representà per a Gual una fase més realista del simbolisme-decadentisme maeterlinckià. En canvi, el nostre escriptor efectuava el camí a la inversa: la progressiva simbolització del seu cosmos teatral, que bandejava el drama ideologicopassional fins a acostar-se a Maeterlinck, D'Annunzio o la via de Hauptmann/Gual. Si *Donzell qui cerca muller* recreava mites identificables, Vinyes caminava cap a l'essencialització i artifici dels seus treballs lírics. Gual era cap visible d'un vessant escènic i el nostre autor apel·là al seu mestratge *artístic*, quan el 1910 perillà la posada en escena d'*Al florir els pomers*:

Lo dit es sobres per quan -oh, sort pels joves- la direcció artística del Teatre Català, Romea, està confiada a D. Adrià Gual, fundador del Intim, a qui preocupa sols l'art y no que les obres siguin aplaudides per la massa...A les seves mans poso, doncs, el meu apunt. (...) recordant que D. Adrià Gual, al comensar la Nova Empresa baix la seva direcció, a Novetats, feu una crida als joves, obrintlosi paternalment els brassos.<sup>222</sup>

La confiança mútua no existia als anys 20, quan Vinyes es dibuixava com a esperança d'una renovació antiburgesa, no coincidint amb els intents elitistes de l'autor barceloní.<sup>223</sup> En referències de principis dels 30, condemnà la seva activitat com a director <sup>224</sup> i desqualificà l'obra posterior a *Silenci o Misteri de dolor*.<sup>225</sup> Però la coincidència en els concursos de teatre amateur dels anys 30<sup>226</sup> i una actitud oberta del berguedà en avançar aquesta dècada propiciaren un nou acostament, com es desprèn d'una breu correspondència on s'adrecaren elogis<sup>227</sup> o en

---

<sup>222</sup> R. VINYES: "Lletra als srs. J. Pous Pagés, Josep Morató, J. Pujol Brull, Emili Tintorer y Carles Capdevila, Jurats del Concurs obert per la revista *Teatralia* y firmants del veredict", *Teatralia*, III, 54, 15-I-1910, p. 209. Batlle subratllà la importància de Gual en el tardomodernisme (Carles BATLLE: *El teatre d'Ambrosi Carrion*. Treball de recerca. Director: Jordi Castellanos i Vila. Curs 1987-1988. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona, p. 41).

<sup>223</sup> Gual fou acusat els anys 20 de castellanitzar el seu grup a l'empar de la Dictadura de Primo de Rivera, convertida en *Institución del Teatro Nacional*. El fet dificultà les relacions del vell activista dramàtic amb la majoria dels autors catalans.

<sup>224</sup> V., Andreu FERRER [R. Vinyes]: "Una entitat meritòria", *El Carrer*, 5, 25-VIII-1932, p. 4, on qüestiona l'*Associació Obrera de Teatre* per l'ombra feixuga de l'Adrià Gual". Idem: "Balanç de la propassada temporada del teatre català", *El Carrer*, 1, 28-VII-32, pags. 4-5, on ataca Gual i Pius Daví. Menys desfavorable es mostra el 1933 a *L'Esquella*, on blasma que Gual munti Tagore en lloc d'"altres coses, més vivents, més d'ara, menys eternes si es vol" (WORK: "L'Escola d'Art Dramàtic", "Teló enlaire", *LET*, 2819, 14-VII-1933).

<sup>225</sup> "Després de *Silenci* i de *Misteri de Dolor*, Adrià Gual es vesti d'Arlequí. Ha fet obres caçant roses amb la punta d'un floret o passant aigua per un purgador." (Andreu FERRER: "Guia d'autors catalans", *El Carrer*, I, 2, 4-VIII-1932, p. 3). Sembla al·ludir a *Arlequí vividor*, en el que veu inici de frivoltització en el seu autor.

<sup>226</sup> *L'Opinió*, VI, 498, 3-XII-1933 informa de la participació de Gual i Vinyes entre autors dins el jurat del II concurs de Teatre Amateur.

<sup>227</sup> Es conserva una carta de Gual a Vinyes on remercia la tramesa de *Fornera, rossor de pa*: "el fet de recordar-vos de mi, se'm fa doblement plaent de veure'l palesa per una obra vostra, missatgera de vella amistat, i per bé que les lletres que hi deixen estampades de pròpia mà, van més enllà dels meus mereixements, jo les sé acceptar amb una certa esgarripança recordadora de temps i de coses que han fet clot en els nostres esperits" (...) "Ara que s'ha fet de moda recordar-me només com un fantasma". (Adrià Gual a Ramon Vinyes, Barcelona, 10-VIII-1934. Fons Ramon Vinyes).

lloar Vinyes *Foc de muntanya* (1934).<sup>228</sup> Tornant a 1910, però, és improbable que els desenganys del berguedà amb l'entorn teatral fossin centrats en el director de l'Intim: potser una retrospectiva al·lusió a *Arlequí Vividor* (1912) aniria en aquell sentit<sup>229</sup> (pensem que Carrion acusà Gual del fracàs de la Nova Empresa)<sup>230</sup> Hi hagué, pel cap baix, una decepció en aquest gran dinamitzador i renovador del nostre tombant de segle dramàtic per part d'aquest entorn juvenil on situem Vinyes en les grans expectatives creades a l'entorn de 1908-1909.

### **2.3.2. Vinyes i Rusiñol: una reverenciació distanciada.**

Rusiñol i Iglésias són els punts de referència que amb Guimerà basteixen la trinitat que Vinyes sempre reivindicà als anys 20-30. En el cas de Santiago Rusiñol observem una actitud per damunt de tot reverent i tot usant els termes de Margarida Casacuberta,<sup>231</sup> l'escriptor berguedà se sentia més afí a la faceta modernista del Rusiñol primerenc que no pas a la d'autor de moda, avançat ja el segle. L'autor barceloní mirà amb displicència la recuperació del tràgic en Carner o Gual a causa de la literaturització que pressuposava; desdoblant en el pseudònim de Xarau, mostrà reticències envers l'allunyament del públic que entranyava aquella direcció, i Vinyes figura entre els atacats.<sup>232</sup> Un seguiment de la recepció de l'autor berguedà a *L'Esquella de la Torratxa* d'aquests anys, mostra la ironia de l'entorn de Rusiñol cap al nostre autor i poetes del seu entorn proper a *Teatralia*, ben antagonica a *L'Esquella*.<sup>233</sup> En l'autor berguedà es contempla un abrandament juvenil entre eficaç i ingenu.<sup>234</sup> Malgrat tot, però, Vinyes esmentà sempre posteriorment Rusiñol com a puntal de la dramaturgia de l'època i en destacà significativament *L'hèroe* (1903)<sup>235</sup> i *El místic* (1903),<sup>236</sup> tot ometent peces posteriors orientades

---

<sup>228</sup> Vinyes situa el 1936 l'escriptor barceloní al costat de Puig i Ferrer com a valors negligits (R. VINYES: "L'altre dia", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 12, 2na època, 28-III-1936, p. 6) i elogia "El Nostre Teatre" per editar, "el bell drama d'Adrià Gual *Foc a Muntanya*" Idem: R. VINYES: "Una de les coses que més em desplau", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 19, 2na època, 16-V-1936, p. 6.

<sup>229</sup> INFRA Cap. 3. Vegeu "Guia d'autors catalans", art. cit.

<sup>230</sup> Ambrosi CARRION: "El moment actual del Teatre Català. Conferència al *Foment de Teatre Català*", *El Teatre Català*, V, 203-207, 8-I-1916, 15-I-1916 a 12-XI-1916, pags. 36-100.

<sup>231</sup> Margarida CASACUBERTA: *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Textos i Estudis de Cultura Catalana, 56, Barcelona, 1997. Vegeu sobretot el capítol III (1899-1903) "De modernista a autor de moda".

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 558. Vegeu la nota 65: "BOY": "De l'evolució de la nostra dramàtica", *LET*, 1654, 9-IX-1910, pags. 562-563: "Viura, els Vinyes, els Prats Gabellí, els Maseras y demás tontos de solemnitat, representants del teatre de la poesia, nyonya i carcamal." "Boy" pertany a l'entorn de Rusiñol si no és ell mateix.

<sup>233</sup> La polèmica amb Rafael i Eduard Marquina es pot seguir en *esquellots* del setmanari: vegeu els de 26-II-1909 (pags. 140-141) i el de 12-III-1909 (p. 173).

<sup>234</sup> Hi és molt dura la recepció de *L'ardenta cavalcada*, on es es titlla l'autor d'"iniciador d'homenatges", s'hi desqualifiquen les influències de Maeterlinck o Pierre Louys, les poses de "trobayre de l'edat mitjana" o les "paraules ditas á boca plena, ab perfum de sadisme" d'un llibre que "vol ser un escrit joyós del esperit davant la bellesa d'Àfrica y no passa d'estèril passatemp de cobart adolescent". ("Llibres", *LET*, 1616, 17-XII-1909, p. 818). Anotem que els atacs provenguin d'un entorn hereu més aviat del modernisme que identificat amb el noucentisme naixent.

<sup>235</sup> Puntualment n'evocà el ressò de l'escena (*Ignasi Iglésies, mestre exemple*, p. 9).

<sup>236</sup> INFRA Cap. 5. La postura de Vinyes contrasta amb l'entusiasme rusiñolià de Sagarra a *La Publicitat* o en l'homenatge a Sitges de 10-I-1926 (J.M. DE SAGARRA, *Crítiques de Teatre. La Publicitat, 1922-1927*, A cura de

al passatemps o al pacte entre regeneracionisme i burgesia. Tampoc després de 1925 mantingueren excessius contactes,<sup>237</sup> enllà d'alguna coincidència a *l'Esquella*: Vinyes no formà part del cercle d'Antoni López Benturas, allunyat segons Lluís Capdevila, del nostre autor i sols s'hi apropà discretament el 1929.<sup>238</sup> Rusiñol, doncs, era admirat per la seva part inconformista i idealitzadora, influent segurament, en el Vinyes juvenil.

### **2.3.3. Vinyes i Ignasi Iglésias: el mestratge íntim.**

Contrastant amb Gual i Rusiñol, les relacions de Vinyes i Iglésias foren estimables, sobretot a la dècada dels 20 en coincidir a la penya de Can Vilaró.<sup>239</sup> L'amistat iniciada el 1909 originà un gran nombre d'escrits de Vinyes sobre l'autor, amb molts matisos. En l'esmentat de 1951 cità les primeres peces iglesianes, amb predilecció per *Foc Follet*, on hi veu influx de Maeterlinck en l'"ambientació densa"<sup>240</sup> i per la novetat que representaren els èxits (*La Mare Eterna, Els Vells, El Cor del Poble*).<sup>241</sup> El 1928 concretà la seva visió:

Davant hi tenien el burgès incomprengut que s'escandalitzava amb una frase o llançava alirets esgargamellats per una situació.(...) No ens estranya -confessió de part-, que es parlés esqueixadament de Guimerà. Unes teories d'art s'oposaven a unes altres teories d'art; el verb color ocre, conreat magre adés, d'un Mestre, s'oposava al verb miravolant, romanalla d'or del romanticisme, d'un altre Mestre. Sortosament, aquesta lluita no era lluita d'interessos: era lluita d'ideals. Avui, en la llunyania, l'art apropa a Àngel Guimerà i Ignasi Iglésias.<sup>242</sup>

L'escrit de 1951 qüestiona l'ibsenianisme d'Iglésias i considera la seva obra "collita d'un autor no sortit mai dels seus predis" sense "intel.lectualismes" ni "adulteris ni sotragueig de carn". Xifra la seva originalitat en la *vena populista* contra els *clarins guimeranians*, manifestada en un "diàleg breu, despullat, senzill, que algunes vegades resulta el pitjor enemic de l'obra del dramaturg". El Vinyes exuberant s'allunya de la simplicitat, i l'acusa de "diàleg tou sense nervi", o "copiat del natural". N'aplaudeix, però, els ambients i problemes dins *Els vells*,

---

Xavier Fàbregas, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 21, Barcelona, 1987, pags. 99-105). Cal valorar l'origen comarcal de Vinyes i bona part dels seus correligionaris, que contrasta amb el *barcelonisme* de "Pitarra", continuat pel Rusiñol o Sagarra satírics: aquest darrer, als anys 20 i 30 se sent atret per Frederic Soler (Ibid., pags. 116-118), i des de *l'Esquella* el confonen a posta amb "Pitarra". El distanciament geogràfic-social molt comentat respecte del *Grup de Reus*, s'estén a molts escriptors d'aquests anys.

<sup>237</sup> Rusiñol signà l'edició d'homenatge a *Qui no és amb mi...* el 1929 (INFRA Cap. 5).

<sup>238</sup> Segons Lluís Capdevila, López creia que Vinyes no sintonitzava amb el lector de *l'Esquella*. (*Memòries*, doc. cit.). Per a la penya, vegeu Jaume PASSARELL: *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Ed. Pòrtic. Barcelona, 1968, pags. 24-94.

<sup>239</sup> Sobre aquesta tertúlia: INFRA, Cap.5

<sup>240</sup> *Com veig avui, Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 2. Sobre *La resclosa*, opinà que "em semblà un drama tan actual, que únicament podia ésser viscut per protagonistes de cabell un xic llarg i xalina flotant" (Ibid.).

<sup>241</sup> R. VINYES, "Ignasi Iglésias", doc. cit.

<sup>242</sup> *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, pags. 5-6.

*Les garses* o *El cor del poble*. Interessant és el qüestionament de l'ibsenianisme, molt destacat pels historiadors quant a l'*Ibsen dels afores*, amb una visió que esmussà els plantejaments deterministes i nihilistes de l'autor noruec en pro d'un populisme emotiu.<sup>243</sup> El mèrit iglesià de ser el dramaturg social del país mai hi és negat i constata que "encomanà a Guimerà el desig de realitzacions socials que tragueren el cap en *La festa del blat* i en la fracassada de *Mont-blau*, blavor catalaníssima del vestit de la massa proletària, directrius no albirades pas en *Terra Baixa*".<sup>244</sup>

Vinyes admira *El cor del poble* per l'encarnació d'un fons proletari català bondadós, però en les conclusions d'aquest escrit de 1951 recorda que l'excés de sentimentalisme tarà les obres dels darrers anys del mestre, i li atorga una posició: "La circumferència de la producció escènica catalana s'eixampla en entrar-hi la seva ingenuïtat, sentiment, simplificació i encara si es vol, un xic de puerilitat, -car Ignasi Iglésias semblava un personatge de l'obra de l'Ignasi Iglésias-".<sup>245</sup> La segona limitació fou per a Vinyes els condicionaments burgesos, que el berguedà afirma haver indicat al company de tertúlia: "L'energia humana que corre dins aquestes produccions [*Els vells*, *Les garses*, *El cor del poble*, *En Joan dels miracles*], és la força de la vostra personalitat. Quan el gran pes burgès, que han fet pesar damunt la literatura catalana d'aquests últims temps us ha portat a escriure *L'home de palla* o *La noia maca*, no sou l'Iglésias de vol ferm i fita segura."<sup>246</sup> Aquest i un altre text daten la coneixença mútua, al final de 1908 o inicis de 1909:<sup>247</sup>

Em fou presentat en moments en què passava per lleu eclipsi de tenir contacte amb el públic degut a unes divergències sorgides entre el que era el gran autor de *Els vells* i el seu empresari.

L'Alfons Maseras, -el malaguanyat escriptor traspassat a França- fou qui em portà a casa de l'Ignasi Iglésias per escoltar una lectura de *Foc Nou*, l'última producció teatral del dramaturg.

L'Ignasi Iglésias rebé efusivament la meua presència a casa seva. Em parlà de treballs meus, premiats en Jocs Florals d'on ell havia estat President. No actuà pas de gran actor que es digna a rebre un neòfit de l'ofici. Més aviat semblava que fos jo qui honorava la seva llar.<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> Tal és la tesi de Siguán (*La recepción de Ibsen y Hauptmann...*, op. cit., p. 83), en referir-se a una reelaboració de l'ibsenianisme amb *happy end* romàntic i esmussament de plantejaments socials assimilable per la crítica conservadora en preservar "il senso morale" (J. L. PAGANO: "I. Iglésias" *Attraverso la Spagna letteraria*. Ed. della Rassegna Internazionale, Roma 1903, p. 85).

<sup>244</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 83. Cal recalcar la cita d'aquest poc conegut projecte guimeranià de *Mont-blau*.

<sup>245</sup> "Ignasi Iglésias", doc. cit.

<sup>246</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 82.

<sup>247</sup> Vinyes participà en un homenatge a Iglésias el febrer de 1909 arran de l'èxit de *Foc Nou*, al costat de Gual, Coromines, Prat i Gaballí o Josep Pous i Pagès entre d'altres ("Homenatge a l'Ignasi Iglésias", *Teatralia*, II, 16, 27-II-1909, p. 359).

<sup>248</sup> "Ignasi Iglésias", doc. cit. Idem: *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, doc. cit.

Vinyes i Carrion foren admiradors d'Iglésias als anys 20,<sup>249</sup> i el convertiren en exemple de dramaturg idealista marginat, amb escrits encomiàstics en vida i mort de l'autor.<sup>250</sup> Destaquem des d'aquest prisma elegíac la conferència *Ignasi Iglésias, mestre exemple*(1928),<sup>251</sup> però més disseccionadors són textos posteriors com el citat de 1951, el de 1937 (*Com veig avui l'Ignasi Iglésias*) o 1938 (*Ignasi Iglésias i el seu teatre del poble*), els dos darrers dins el context del front cultural de la guerra:

L'eix de l'obra de l'Iglésias és l'obrer català. Aprimat aquest obrer per la poetització que en feia el poeta? Situat massa dintre en un extrem, abusant del sentiment com expressió pròpia, com arma de lluita? Convingut. Però cal convenir, també, que el teatre de l'Ignasi Iglésias era menat per una convicció noble i no per un mercantilisme estafolari, que aportava una directiva segura, seguríssima, i que són els nostres temps els que ens mostren la raó del plantejament dalt de l'escenari de problemes que demanen solucions.<sup>252</sup>

Una nota de 1949 arran d'*El Titellaire*, versió editada de *Via crucis* (1904), es referma en les objeccions al sentimentalisme: "Una autèntica lliçó de tous que no té bellesa".<sup>253</sup> La simplicitat iglesiana explica, doncs, aquest distanciament, de manera semblant a l'omissió que mostrà sempre Vinyes vers Apel.les Mestres, situat al bàndol contrari quan s'enfrontaren poesia espontaneista i artificiosa dins el context literari català <sup>254</sup> per bé que cal considerar una probable influència del veterà autor arran de la comèdia de l'art.<sup>255</sup>

### **2.3.4. Un breu balanç: el deute als mestres.**

El fet , com acabem de mostrar, que Ramon Vinyes es convertís en un dels defensors a ultrança dels tres autors abans citats (Guimerà, Iglésias, Rusiñol) s'explica, doncs, en dos sentits. El més personal, en primer lloc, en tant que havien estat els grans referents propis de joventut a què mai deixarà de venerar. El col.lectiu, segonament, especialment durant els anys 20 i 30 quan –com observà Fàbregas- se'n converteix en un dels més abrandats defensors, fins al punt que la crítica i l'entorn literari no va veure-hi els matisos que hi hem anat descobrint, especialment en els apunts més íntims de l'autor. Per tant, el deute del nostre dramaturg envers aquests autors és

---

<sup>249</sup> Carrion prorrogà les obres completes el 1929 ("Ignasi Iglésias, estudi crític" dins: Ignasi IGLÉSIES: *Obres Completes*, vol. I Ed. Mentora. Barcelona, 1929, pags. 7-35).

<sup>250</sup> R. VINYES: "Apunt breu al marge", *LET*, 2486,11-II-1927, p. 107, on destaca l'epopeia dels seus personatges populars. Idem: "A l'Ignasi Iglésias", *LET*, 2574, 19-X-1928 p. 684. "Ignasi Iglésias, poeta", *Llegiu-me*, III, 26-XI-1928, pags. 491-493; Idem: "Fa un any que ets mort", *LET*, 2624, 11-X-1929, p. 638. INFRA Cap. 5.

<sup>251</sup> R. VINYES: *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, Imp. de Segimon Rovira, Barcelona, 1928.

<sup>252</sup> R. VINYES: "Ignasi Iglésias i el seu teatre del poble", parlament en la Temporada de Teatre Català, 1938, reposició de *La mare eterna*, 1938. Mec., Fons Ramon Vinyes.

<sup>253</sup> *Quadern Teatre, 14 d'octubre de 1949.*, doc. cit., pags. 100-103. Idem: *Teatre-* 21, 139, 5-6.

<sup>254</sup> Vegeu-ne una breu lloança ("Teló enlaire", *LET*, 2931, 6-IX-1935, p. 1465).

<sup>255</sup> Vegeu: David GEORGE: "Notes sobre Apel.les Mestres i la Commedia dell'Arte", *Els Marges*, 24, gener 1982, pags. 121-124, Jordi LLADO: "Pierrot i la literatura catalana modernista", *Els Marges*, 51, desembre 1994, pags. 99-108.

especialment determinat pel referent d'autoritat que representaven, susceptible en alguns casos de reinterpretació a la pròpia opció estètica com el cas de Guimerà i les seves primeres tragèdies, d'Iglésias en alguna obra social dels anys 30, o en la relació menys estreta amb un altre autor (Adrià Gual) molt proper a l'univers estètic de Vinyes, malgrat les diferències en la trajectòria de cadascun. Confirmo, en tot cas, la validesa de les seves lectures més detallades d'Iglésias i de l'estri dramàtic de Guimerà, sobre el qual l'apunt tardà sobre *Maria Rosa* no ofereix dubtes quant a l'admiració. I com veurem, els mestres citats seran més endavant els referents de la modernitat en la interpretació que efectua Vinyes de l'evolució teatral catalana cap a una situació decadent i comercialista, ja larvada a la primera dècada de segle, Una visió molt esbiaixada –aguditzada segurament per circumstàncies personals d'enfrontaments- però que tenia el valor de vindicar una tradició pròpia molt qüestionada i que el temps ha mostrat en bona part com a vàlida, encara avui, als nostres escenaris.

#### **2.4. Notícia d'obres extraviades al tombant de segle (1897-1903): entre l'emulació d'actors i la vocació d'autor.**

Seguint els treballs de Pere Elies i Jaume Huch, les primeres peces escrites per Vinyes foren *La mort del Rei*, (1897), *Els dos germans* (1898-1901), *La parra marina* (1898-1901), *L'hivern del cor* o *L'hivern al cor* (1898-1901) i *Un poble de nois grans* (el biògraf inclou *En plena fosca* després de *La parra marina*, però fou escrita el 1907).<sup>256</sup> Les referències conservades dissenyen els primers gustos de l'autor: *La mort del rei* sembla ser una adaptació de *Batalla de reines* de Frederic Soler,<sup>257</sup> i el títol i l'afició *fúnebre* del Vinyes actor (confirmada en dues fotografies de l'estrena a càrrec del Foment Catòlic),<sup>258</sup> suggereixen que amplià l'original amb la fi del rei Cerimoniós, sols al·ludida a la font. Segons el biògraf, el nostre autor només tenia quinze anys, i ens movem en l'admiració pel drama històric -hi degué usar el vers com en el seu model.

No esmentada per Elies és *Els dos germans*, obra de tres actes escrita segons *L'Escon*<sup>259</sup>, quan comptava "de disset a divuit anys", i estrenada al Casino Bergadà: el títol suggereix l'enfrontament fraternal de peces posteriors. En contrast amb aquest presumible to tràgic, *La parra marina* segueix en la relació de *L'Escon* com a "sainet en un acte" i segons Elies era "de costums marineres" i construït "amb el goig de fer moure els seus primers personatges eixits de la realitat."<sup>260</sup> La revista segueix la llista amb un drama (*L'hivern del cor*) anomenat per Elies *Hivern al cor* i considerat "primera cosa de teatre directe" Segons *L'Escon* era "un esbós dramàtic" i Elies parla d'un acte, però no pas Vinyes: "Mi primera obra fue un drama en tres actos: *Invierno*. Lo estrenaron -¡recuerdo lejanísimo!- unos amigos en un teatro de Sociedad Cultural".<sup>261</sup> Que l'autor la valorés com a primera n'indicaria l'estima i la qualificació del biògraf. Citada per Elies i Peix és *Un poble de nois grans* "sàtira d'ambient purament local".<sup>262</sup>

---

<sup>256</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 27. Una notícia de Berga confirma activitats en elencs catòlics i parla d'aquesta peça en 3 actes i prosa "donada a la secció de nostre Teatre" per Vinyes, que el mateix dramaturg havia de dirigir el 10-XII-1907 (*L'Escon*, II, 24, XII-1907). Com que no la tenien preparada, el grup optà per representar *Les boires* (*L'Escon*, III, 27, 1-II-1908, p. 113).

<sup>257</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 23- 24.

<sup>258</sup> Fotografies conservades a l'Arxiu Comarcal de Berga. Vinyes apareix cofat amb la corona en dues escenes. El cronista berguedà Josep Montanyà m'ha indicat que l'escenari era el pati de Cal Minga local del Carrer Major de Berga nº 2, on s'inicià el 1900 la representació d'*El bressol de Jesús* o *Els pastorets de Garrofa i Pallanga* de Frederic Soler, que substituïren uns pastorets anteriors, i que des d'aleshores s'han representat amb la inclusió de les *garrofes* (quaranta-quatre quartetes satíriques de la vida berguedana anual). Sobre aquell local que era seu de la Societat Foment Catòlic, vegeu: Josep MONTANYÀ: *Centenari dels Pastorets de Pitarra a Berga*. Història i anecdotari. Ed. Agrupació Teatral La Farsa, Berga, 2000, p. 7.

<sup>259</sup> "Biografia", art. cit.

<sup>260</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 26.

<sup>261</sup> V., Augusto TOLEDO: "Don Ramón Vinyes y su concepción de lo que debe ser el teatro contemporáneo", *Diario de Comercio*, Barranquilla, 19-XII-1929, *Selección de Textos*, op. cit., II, p. 367. Respecte d'*Hivern al cor*, Elies diu que fou estrenada al Centre Catòlic Berguedà com *La parra marina* i *En plena fosca* (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 27).

<sup>262</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 27 i "Recordant Ramon Vinyes", art. cit.



Podem, doncs, qualificar de provatura l'activitat dramàtica de Vinyes durant aquests anys, i hi endevinem diversitat. Els comentaris sobre *La parra marina* i *Un poble de nois grans* (que suggereix una paròdia a l'estil de les *garrofes* berguedanes dels *Pastorets* de Frederic Soler) dibuixa un doble vessant en acarat-ho el drama suggerit a les altres peces.<sup>263</sup> La informació sobre el teatre juvenil de Vinyes, ens el situa dins l'escena catòlica d'aficionats, que Fàbregas estudià i on ubicà el nostre autor a propòsit d'*El calvari de la vida*.<sup>264</sup> La diversitat genèrica s'ajusta als vessants d'aquesta escena: el sàinet (*La parra marina*, *Un poble de nois grans*), que procuri un esbarjo *honest*, i la via del qual seguí l'amic de Vinyes Josep Espel,<sup>265</sup> un teatre hagiogràfic o localista en sentit pedagògic o edificant: fóra el cas de *La mort del rei* i *La fi d'una grandesa*, amb lluïment historicocultural; i com a gènere elevat, el drama, amb *El calvari de la vida* com a culminació de la línia presumiblement iniciada amb *L'hivern del cor*, *Els dos germans*, etc. Cal parlar altre cop del component carlí de la família Vinyes i del possible accés a autors com Joaquim Albanell (1843-1917), considerat per Fàbregas com a més representatiu del gènere i associat a l'entorn d'Osona.<sup>266</sup> Però com remarcà aquest estudiós, l'abast d'aquests autors era reduït i descoordinat, malgrat l'intent no reeixit de consolidar una revista ja a finals del segle XIX (*La Talia Catalana*). El 1906 s'endegà *L'Escon*, "mensual regional i literari dedicat al foment de l'escena catòlica", amb fulletons adjunts (el primer dels quals fou *El calvari de la vida*) i una biblioteca destinada a editar les obres.<sup>267</sup> Això remarca la voluntat de coordinar una activitat intensa però esparsa.<sup>268</sup>

El jove berguedà esdevingué segons Elies i Josep Vinyes l'ànima d'un grup teatral comarcal amb les característiques d'un elenc catòlic. Els *dramatis personae* d'*El calvari de la vida* i *Les boires* confirmen un tret característic: no hi ha cap paper femení. Igualment, el lluïment actoral com a determinant d'aquestes peces sembla important: el d'ell mateix a *El calvari de la vida* o del seu amic Josep Obiols a *La fi d'una grandesa*.

---

<sup>263</sup> Huch distingeix *El calvari de la vida* i *Les boires* de les produccions precedents, en el sentit que no semblen explícitament catòliques.

<sup>264</sup> Xavier FÀBREGAS: "L'immobilisme a ultrança", *Teatre Català d'Agitació Política*. Ed. 62, "Llibres a l'abast", 74, Barcelona, 1969, pags. 199-214, amb referència a *L'Escon* i Vinyes (Ibid. pags.199-204).

<sup>265</sup> Destaquem de Josep Espel, *Renocs*, estrenada a Gironella el 18-III-1906, (*L'Escon*, I, 4, pag. 13, Tarragona, IV-1906) i *Rucs valents i valents rucs*. També destacà en aquest camp Joan Manubens.

<sup>266</sup> *Teatre català d'agitació política*, op. cit., pags. 205-212, amb obres com *Fruits anàrquics!* on uns malfactors obreristes contrasten amb la bondat del rector i el burgès(1892). Entre els autors que escriuen contemporàniament a Vinyes destaquem Llorenç Balanzó (sobretot entre 1901-1903), Joan Manubens (mort el 1907), Salvador Llanas (autor de drames històrics i bíblics) i Lluís Viola.

<sup>267</sup> Vinyes éss proper a la redacció, especialment a Ramon Pàmies, de qui apareix una foto el gener de 1907 en una representació d'*El calvari de la vida*.

<sup>268</sup> *Teatre català d'agitació política*, op. cit. pags. 203-204.

## 2.5. El drama catòlic: *El calvari de la vida*(1904).

### 2.5.1. Estructura i continguts: tradició i misticisme.

Elies lligà la peça de tres actes *El calvari de la vida* (1904) a un concurs de *L'Escon*, [revista i biblioteca no anteriors a 1906],<sup>269</sup> amb el primer premi remunerat amb 100 pessetes i 25 exemplars de l'edició, concedit per un jurat on figuren Àngel Guimerà i Pere Aldavert.<sup>270</sup> S'estrenà el 10 de desembre de 1904 al Foment Catòlic de Berga,<sup>271</sup> dirigida per l'autor<sup>272</sup> i fou editada a la Biblioteca de L'Escon el 1906. A la postguerra, Vinyes en féu una segona versió no datada, i conservada a l'arxiu en mecanoscrit.<sup>273</sup> Es tracta d'una actualització estilística,<sup>274</sup> on elimina anacronismes lingüístics i augmenta rèpliques, com en la revisió coetània d'altres peces. Els canvis coincideixen amb les correccions a mà de l'autor en un exemplar de la reedició de 1913 conservada a la Biblioteca de l'Institut del Teatre. La versió de postguerra és datable en els anys finals de retorn a la temàtica religiosa en peces com *Santuari en els Andes* (1946) o *Rectorieta de poble* (1951). Hi ha, però, un tret més determinant com a causant de la revisió: la peça –encara representada de tant en tant en seminaris o elencs catòlics- conservava l'eficàcia comunicativa i sols calia un breu llimat que actualitzés el drama presimbolista

L'obra transcorre a la rectoria d'una vila, on viuen el protagonista (Mossèn Josep), el pare (Martí) i un germà (Pompeius). La bondat del capellà es contrapunta a l'alcoholisme del pare i la perfídia del germà, influït per un home de ciutat que l'ha corromput (Eusebi); aquest darrer retorna a la vila amb l'objectiu d'establir-s'hi com a metge i efectuar una estafa als dirigents (alcalde, mestre, etc.), en nom de la igualtat. Mossèn Josep, que havia salvat el germà de la perdició en temps passats, obliga Pompeius a penedir-se i agenollar-se davant el Crist de la calaixera familiar (I, 38-39). És una victòria aparent que clou l'acte primer, però en el segon, poques hores després, veiem l'engany: Eusebi i Pompeius tornen a convocar els mateixos personatges per convèncer-los que inverteixin en un projecte en contra del fanatisme. Els

---

<sup>269</sup> Potser té relació amb una coneixença que efectuà de pont a Barcelona: Josep Roig i Raventós, amb una postal adreçada al nostre escriptor a *El Cim d'Estela*. (Fons Ramon Vinyes) L'autor conegué Vinyes als Jocs Florals de Berga de 1904, i el nostre escriptor declara haver-lo llegit a *La Renaixensa*. ("En Joseph Roig y Raventós", art. cit.).

<sup>270</sup> Per al biògraf, el guardó fou el motiu del primer viatge de Vinyes a Barcelona l'any 1904. Urbina ("José Vinyes recuerda a su hermano Ramon", art.cit.) transcriu que als 18 anys ja havia guanyat el premi de "L'Escon", fet improbable, però el germà de Vinyes subratlla que fou l'obra que li reportà més guanys.

<sup>271</sup> El repartiment fou el següent: Martí Burgués/Jaume Niubò; Mossèn Josep/Ramon Vinyes; Pompeius/Ramon Obiols; Eusebi Tusquets/Salvador Ribera; El vell Guiteras/Francesc Farguell; El Sagristà: Jaume Sala; L'Alcalde: Josep Ribera; El Trencanous: Martí Alsina; En Cirera: Pau Font; El Mestre: Ramon Ballarà; Rafelet: Josep Vilà; Nois I, II i III: Obiols, Sala i Vilardaga.

<sup>272</sup> Així consta a "Biografia", art. cit. (1906).

<sup>273</sup> R. VINYES: *El calvari de la vida*. Drama en 3 actes per Ramon Vinyes. Segona edició revisada i corregida pel mateix autor". Mec., Fons Ramon Vinyes.

<sup>274</sup> Entre els pocs canvis destaquem: substitució del nom Pompeius per Pompeu, tres nois per quatre, afegits al duòleg entre Mossèn Josep i Pompeu ("L'Escon", III, 81-82, Mec. III, 163-165), escapçament de paràgrafs ("L'Escon", III, 71, Mec., III, 144, "L'Escon", III, 74, Mec., III, 148-149, "L'Escon", III, 81,82, Mec., 161-166) i inserció de versos, tret característic del teatre de postguerra vinyesià.

foravinguts s'ho miren amb escepticisme, i les discussions i la borratxera del pare desperten el sacerdot. Davant dels fets, Mossèn Josep expulsa el germà entre dubtes turmentosos (II, 64-66) en un nou clímax de fi d'acte. El tercer, quatre dies després, comença amb un preludi del desenllaç: el protagonista sent remordiments d'haver expulsat el seu germà, però la vinguda sobtada de Pompeius fa entreveure una esperança; la frustra tot seguit l'aparició d'Eusebi amb la intenció de robar els diners de la casa i fugir. En ser descobert, apunyala el capellà i és retingut pels altres mentre Mossèn Josep, moribund, perdona i allibera: "Les nostres culpes el mataren", afirma Pompeius (III, 95). Al final, tots "*resten consternats*" (III, 96).

Fàbregas usa el terme *melodrama* per referir-se al teatre catòlic, prou adequat dins la diversificació del gènere a finals del segle XIX i la imprecisió de límits entre drama romàntic i melodrama.<sup>275</sup> Thomasseau l'acota com a "genre théâtral qui privilégie d'abord l'émotion et la sensation",<sup>276</sup> aplicable a la peça que ens ocupa. En el context hispànic, *El calvari de la vida* i el teatre religiós estudiat per Fàbregas se situa dins el debat ideològic dels segles XIX-XX entre clericals i anticlericals, o conservadors i progressistes. En aquesta obra fórem al revers de l'anticlericalisme de Joan Puig i Ferrer a *Aigües Encantades* (1907), on el progrés urbà encarnat per Cecília i el Foraster és exaltat en front del conservadorisme clerical i el caciquisme. En el substrat ibèric hi ha la literatura d'agitació ideològica al segle XIX, amb disputes ben presents a la Berga de les guerres carlines, com hem vist. Tant *El calvari de la vida* i *La fi d'una grandesa* són les primeres obres seves conservades de natura tràgica dins el que la perspectiva de postguerra li feia veure com a modernitat: "En aquell temps el *ruralisme* del teatre feia *moderna* l'obra amb finals semblants. Una mort; un suïcidi; una agonia. Eren temps de calma i la gent gaudia posant un xic d'amargantor a la seva eufòria".<sup>277</sup>

*El calvari de la vida* s'estructura i adequa bé a les convencions formals escèniques: equilibri quant a llargada d'actes, (16, 15 i 15 escenes respectivament), condensació temporal, acotacions breus i diàleg viu amb soliloquis dosificats. Quant als trets del drama religiós hi destaquem una separació clara entre personatges virtuoses i negatius, situacions extremes i nitidesa del missatge que -llevat d'alguna esclatxa- no cerca la reflexió sinó confirmació ideològica. Hi alterna fets d'heroisme o traïció amb actes quotidians i concessions a la ironia: la simpatia del sagristà, o certs acudits a la reunió del segon acte van en aquest sentit *sainetista*: així, quan Eusebi defensa la igualtat i l'alcalde contesta tot seguit remarcant la seva condició de propietari (II, 61); també en son mostra la gasiveria del mestre o la xafarderia de Guiteres.

---

<sup>275</sup> "Drame et melodrame romantiques se sont, a leur naissance, confondus" (Jean-Marie THOMASSEAU: *Le melodrame*, "Presses Universitaires de France", Que sais-je? 2151, Paris, 1984, p. 53). Thomasseau n'estudia la relació amb el drama romàntic (*Els miserables* d'Hugo, per exemple, Ibid, 94-95). Segons l'autor (Ibid., p. 81) molts drames d'Hugo, Dumas i Merimée foren copsats com a melodrames. Vegeu Patrice PAVIS: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro, Paidós Comunicación, Madrid, 1996, pags. 304-306.

<sup>276</sup> *Le melodrame*, op. cit, pags. 123-124.

<sup>277</sup> *QuadernTeatre 21*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 154, 14-22. La reflexió és a propòsit de l'obra *Las de Barranco* escrita per Gregorio Laferrère el 1908, i li suscita la reflexió el seu final de "catàstrofe"

L'obra es sustenta en l'enfrontament entre la figura ideal de Mossèn Josep i la degradació urbana sota mantell progressista que encarna Eusebi: la resta (familiars, poble) són el camp de disputa. El dualisme muntanya/ciutat s'explicita quan Mossèn Josep recrea el passat i situa la degradació en una al·ludida Barcelona; per contra, el camp connota puresa, tret típic del drama catòlic i del discurs guimeranià d'arrel rousseauiana, palès en Vinyes fins a *Peter's Bar* i els anys 30. Mossèn Josep recorda al pare la infantesa feliç:(II, 47)

Oydà no l'haguéssim vista may la ciutat; ella fou nostra desgracia. Eram á montanya, sí, y entre'ls nostres jochs y conreuant la terra veyem volar les hores com somnis encantats. ¡Quanta dolcesa! El recordéu aquell casal nadiu? Y aquella porxalada plena de sol? ¿Y l'era? ,Y aquell estany curull curull de lliris, jonchs, molsa y falcies? ¿Y aquelles aygues verdenques y tranquiles com nosaltres? ¿Y la calma dels cors y la pau de les nostres ànimes?...¿Ho recordéu això?

La ciutat, és l'"allà baix" (II, 53) on "la flayre dels vicis emborratxa"(II, 66); en sentir-se derrotat, Mossèn Josep s'acara a un confident: el jove sagristà adoptat, (III, 70-71), muntanyenc pur:

SAG. (...)y lo que he vist al ser adalt, al últim pullugó; casetes blanques, nius de coloms perduts en mitj dels camps, villatges escampats pels furancals y la planura, monts y mes monts, alts, inespugnables y arréu claror y armonies que s'enduya l'ayre. !Qu'es gran el Deu que ha fet aixó, ¿vritat? (*Veyent que Mossén Joseph s'aixuga'ls ulls*). ¿Mossén Joseph, que té?

M.J. Recorts malestruchs que'm venen a la pensa, que'm nuan el cor y m'omplan els parpells de llágrimes.

SAG. ¿Plorava?

M.J. Sí, de ditxa y de recansa al hora, de veurer un cor com el teu, joliu, vessant follies, de veure'l meu tan llatzerat per l'amarch fel de la dissort y els desenganys. Tu pujas encar al cim de les cingleres y sents el cant dels aucellets glosant albades, jo pujo adalt també y sols sento'ls bramuls del mestral rera mas petxas, tu frueixes encar dels pins la flayre rehinosa y les serenors impalpables que suran per l'atzur; jo sols puch gaudir els perfums de mort que arréu me voltan y'm fan delectar eternament per obrir l'alam y volar vers l'immensitat, enlayre, enlayre.

Per a Pompeius, la ciutat és el negatiu d'aquella que Cecília i el Foraster oferien a *Aigües Encantades*, malgrat els termes s'assemblin ("el cervell del poble Català, allà baix ahont els problemes socials bullen ab trascendental importancia y variats matissos", I, 32). La tesi de l'autor, a les portes de traslladar-se a Barcelona i col.laborar a *El Poble Català*, es manifesta en Mossèn Josep en al·ludir (ibsenianament?) a "l'espectre de la ciutat" (II, 62). Un tret comú a altres drames catòlics és l'associació de l'ús de la llengua castellana a la corrupció: Eusebi

afirma que "seré un amich del *pueblo*", terme demagògic<sup>278</sup> (II, 42, en cursiva a l'original) o el Sagristà es refereix a Eusebi com a *pájaro* (II, 43, també en cursiva a l'original). En plantejar l'antagonisme, Vinyes contrasta Mossèn Josep i Eusebi fins a la ingenuïtat: els arguments d'aquest darrer per estafar els vilatans no són hàbils (II, 60-63), i en recarreguen la deformació. El seu poc matís s'observa en revelar els propòsits:(II, 42)

Duch l'intent de posar aquí, fent servir l'igualtat y'l progrés de tapadora, joch d'aquell...tirat...tirat. Aixó es terreno verge y lo que á Barcelona no's pot fer perque saben la trampa y ningú bada, aquí vindrá de perles. No l'ha explotada ningú aquesta gent y es viciosa per essencia

Mossèn Josep no sols s'enfronta al ciutadà depravat sinó a tota la vila i el seu heroisme té un segell romàntic: "Ja pots riure, ja. Ho fas perque't creus que jo'm trobo sol en mitj d'aquestes serres y tot m'és contrari, mes tú t'hi trobes voltat d'aquesta gent que t'ou perque sabs accontentarla", I, 37. O en altres fragments: "No'n tinch prou de veurer les miseries y baixeses del món fora de casa, que fins aquí hagi de palparles. !Jugadors, borratxos!", II, 49 , "Quin poble de malalts!", III, 72. El protagonista assetjat per l'egoisme vilatà, es desmarca absolutament de capellans d'altres obres del teatre catòlic compenetrats amb cacics bondadosos.<sup>279</sup> En suma, no hi ha un bloc d'ordre enfrontat a un grup revolucionari, sinó un individu sol contra una societat corrompuda, on els capitosts són capaços de prostituir tota ideologia(I, 31-32):

ARCALDE. (...) S'ha empenyat [*Mossèn Josep*] en que tenim d'anar a missa, a prèdica, á resar oracions y això es més propi de velles xarugues que no d'un Alcalde y gent il.lustrada com nosaltres. Jo, si un dia convé, per donar bon exemple, fer el místich y anar á professóns, agafo la vara y cap allà anèm tots dos á lluhí'l garbo; are després... (*Molta intenció*) un home bé té de divertir-se. (...)

EUSEBI (...) Jo vinch de la ciutat y ho sé tot allí com cau. Are ja la gent veu que això de la rel.ligió son tot camándules y els capitalistes també ho veuen prou, son sabis (*Recalcant.*) Ja han passat aquells temps de les teories rànçies; lo que set sigles enrera fou moda, en plè sigle XX resulta una carcassa. La civilitació s'escampa arreu obrint un nou pas a la ciencia. S'imposen noves idees que s'agermanin ab les corrents modernes que vibren en el cor de la Societat actual, puig avuy sab tothom que pot pensar com vulga, per això'ns feren lliure'l pensament.

El capellà protagonista no s'entén sols per l'entorn de representació sinó pel tractament literari nou d'aquesta figura: Pensem en *El Mistic* de Santiago Rusiñol(1903), *Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas (1901) o el cas Verdagner. El possible influx de Rusiñol es mostra en

---

<sup>278</sup> Recordem l'existència de *Progreso Bergadán*, per exemple.

<sup>279</sup> Em remeto a obres dins *Teatre català d'agitació política*, op. cit., pags.204-208.

alguna escena com la del mossèn ensenyant la doctrina,<sup>280</sup> però la coincidència de fons entre el capellà vinyesià i els models apuntats rau en la incomprensió de llur lluita,<sup>281</sup> que troba -com el sacerdot de Rusiñol o Mossèn Llätzer de Casellas- el sacrifici: la mort. Hi ha un intent de reassimilar un arquetip que ratllava l'heterodòxia, amb un *pathos* semblant al dels models.<sup>282</sup> Cal també analitzar, en tant que obra d'un cert ressò públic en determinats ambients, usa un llenguatge allunyat del pintoresquisme *mascle* de *Les boires* (1906) i de l'estil exuberant d'obres posteriors o les produccions líriques coetànies. La idealització de la muntanya permet el lirisme, mentre que els vilatans -instruïts- usen una llengua entre cultivada i col.loquial. És possible que l'autor no volgués demostrar a Berga o als entorns catòlics una excessiva influència dels referents moderns que estava assimilant dins la seva lírica, sols present en breus excursos de Mossèn Josep o el Sagristà, a manera de parèntesis dins un estil viu empès per l'ordit melodramàtic.

### **2.5.2. Projectió i recepció: un drama apologètic.**

Huch transcriu una valoració de Josep Espel, que retreu a Vinyes que hagi omplert "massa de poesia, algun passatge, que (...)s'haguera pogut passar amb menys".<sup>283</sup> Potser l'amic de Vinyes, autor d'un teatre amable i d'abrandats poemes catalanistes<sup>284</sup> considerà aquest lirisme poc adient al conjunt i a l'entorn, però l'obra tingué èxit a l'escena catòlica *amateur*, sobretot des que fou editada i difosa a *L'Escon*, amb notícies de sis representacions de juny a octubre de 1906.<sup>285</sup> La difusió en centres catòlics i seminaris fou profusa, des dels anys propers a l'estrena fins a la llunyana postguerra, on destaquem entre d'altres una representació el 1943 a Banyoles,<sup>286</sup> i una reestrena berguedana el 1948.<sup>287</sup> Un seguiment a aquestes escenificacions,

---

<sup>280</sup> Ibid., I, 12-14.

<sup>281</sup> Vegeu un fragment: "No's veu ningú; sols quatre o cinch dones seguexen el camí que porta vers l'iglesia. ¡Que es mort tot axó! La campana branda y sa veu es pert en les entranyes d'aquesta ferrenya rocalada..." (I, 22). Tot i aixó, hi ha diferència entre les *multituds* casellianes o dorsianes i l'amable concurrència del segon acte, en clau d'humor.

<sup>282</sup> Mossèn Josep és culte però no passa del Kempis, a diferència de Mossèn Llätzer, que fóra un personatge més proper al filòsof i teòleg berguedà Comellas i Cluet.

<sup>283</sup> Josep ESPEL: "Notes bibliogràfiques", *El Cim d'Estela*, 31-VII-1906, *Ramon Vinyes jove*, op. cit. Apèndix II, 29.

<sup>284</sup> V., Josep Espel: "Filípica", *Hora d'Argent*, op. cit, pags. 131-134.

<sup>285</sup> *Ramon Vinyes, jove*, op. cit., I, 12 n7l. He fet el recompte d'una vintena de representacions testimoniades entre 1906 i 1909.

<sup>286</sup> Es representà, per exemple, l'agost de 1912 a Sarrià (*El Testre Català*, I, 27, 31-VIII-1912, p. 15) o el novembre de 1914 als Lluïsos de Betlem, que també comptaven amb *Les boires* (*El Teatre Català*, III, 141, 7-XI-1914). Més tardanament se seguia escenificant a Berga. *La Bandera Regional*, (173, Berga, 10-V-1919), parla d'una representació al Teatre del Patronat, però també en plena república, el 1933. (Joan RIBERA: "Una evocació íntima", *Berguedà*, març 1971). A la postguerra, els programes de mà del fons Ramon Vinyes en documenten escenificacions el 24-X-1943 a Banyoles, el 19-X-1947 a St. Llorenç Savall (pel Centre Social Catòlic de Terrassa) i el 22-V-1949 a Vilafranca del Penedès per l'elenc anterior. El context clerical i religiós de l'època, explic en part el fet, a banda que aquest entorn gaudia d'una major llibertat en l'ús del català.

<sup>287</sup> Fou el 17 d'octubre de 1948 al Saló Teatre de la Congregació Mariana, a càrrec d'un elenc amb direcció escènica de Josep Pons i Alsina, segons m'informa Rosa Maria Serra.

ens fa considerar que ens trobem amb tota seguretat davant l'obra de Vinyes representada durant més anys.

Huch situa la peça sota l'influx d'Espel, rector d'una parròquia propera a Berga (Obiols),<sup>288</sup> especula amb la dedicatòria en el nom del protagonista<sup>289</sup> i transcriu articles de *L'Escon* com "Missió del Teatre Catolich" i "Utilitat del Teatre Catolich", aquest darrer d'Espel.<sup>290</sup> Partint d'això, Assumpta Camps insinuà que Vinyes s'erigí en factòtum d'una renovació cultural moralitzadora,<sup>291</sup> amb reinterpretació dannunziana posterior i apunta a una projecció de Vinyes en el protagonista, il·luminat catòlic previ al messianisme modernista. Mossèn Josep és antecedent d'Àngel a *Qui no és amb mi...*, Peter a *Peter's Bar*, etc., víctimes incapaces d'assumir la realitat. Un col·laborador de *L'Escon* el 1909 considerà que a *El calvari de la vida*, en tant que "obra, d'un fons de gran veritat", "s'hi reflexa aquell ambient de modernització que avuy reclama el Teatre".<sup>292</sup> Aquest comentari il·lumina en el sentit que hom veié en Vinyes un autor poc convencional, acostat a estètiques modernes: d'ací que *El calvari de la vida* s'allunyi del teatre catolicopamfletari del segle XIX i s'acostí al drama modernista i guimeranià: en aquest camp rau la *modernització*. El personatge de Mossèn Josep en preludeja d'altres equivalents dins *Llegenda de boires* (1926) o *Qui no és amb mi...* (1929), on la tesi és diferent dins una comuna semblança entre l'enfrontament entre esperit i matèria, que serà una constant de tot el teatre de Vinyes, encara que sota diferents embolcalls.

---

<sup>288</sup> Agafo la dada d'una biografia d'Espel apareguda el desembre de 1906 a *L'Escon*.

<sup>289</sup> *Ramon Vinyes jove*, op. cit., I, pags. 14-15.

<sup>290</sup> Tots dos articles són de 1906 i remeto a Huch, que els comenta i transcriu íntegrament (*Ramon Vinyes jove*, op. cit. I, p. 13).

<sup>291</sup> *La recepció de Gabrielle D'Annunzio*, op. cit., p. 217.

<sup>292</sup> Albert PACH: "La nostra obra", *L'Escon*, IV, 53, 1-III-1909.

## 2.6. El teatre històric: *La fi d'una grandesa* (1904). *El gran somni*.

*La fi d'una grandesa* és un monòleg en vers estrenat dos dies abans que *El calvari de la vida* (8-XII-1904) al Teatre del Foment Catòlic de Berga i sembla haver estat escrit per al lluïment interpretatiu de Josep Obiols i Compte. Compost per 249 versos decasíl.labs blancs, se'n conserven dues versions al fons de l'autor, transcrites per Climent Peix d'un exemplar de l'autor: Huch la reproduí dins el seu estudi.<sup>293</sup> L'obra apunta al to del teatre juvenil en vers de Vinyes, presumiblement sota la influència de Soler, per bé que el decasíl.lab remet a les primeres tragèdies guimerianes.<sup>294</sup> El protagonista hi és Napoleó, malalt i cansat a l'illa de Santa Helena, que s'adreça vigorosament al sol de la posta i fa un paral·lel amb la seva situació: exiliat dels seus estimats i la pàtria, veu perdut l'imperi. Després d'esperances vanes (envia un missatge al mar com a llegat i s'imagina noves conquestes) rep una visita macabra (10): "*L'escena s'ha anat omplint de lleugeres ombres diàfanes, les quals es veuen blanquejar sobre la nit. En veure-les, Napoleó s'esglaia*".

L'obra barreja vehemència i erudició amb un sentit moralitzador adient a l'entorn on es representà: l'"orgull satà" ha perdut l'emperador, que troba en la mort venjança per les pròpies accions: "Les vostres brunes conques ara em parlen/ dels corps que les buidaven en la plana/ per on vaig passar jo portant batalles" (238-240). És, doncs, una peça que no es desentén d'un discurs procatòlic, però presidida per la imatgeria i les evocacions de la caiguda i mort de l'heroi cara a l'autor. Marquem el to oníric orientatiu d'alguna acotació: *tota l'anterior relació la diu arravatadorament, com en desvari en alguns cops.* (8) Hi observem el tòpic de la posta ("*els colors rogencs del cel es tornen violeta*, 6), present arreu de Vinyes.

Relacionable amb l'obra anterior és *El Gran Somni*, (circa 1905-1906) "drama en tres actes que prompte s'estrenarà", citada en el número que en reproduïx un fragment transcrit per Huch.<sup>295</sup> El text és el parlament evocatiu d'Amílcar, precedit de dues rèpliques amb una altra figura (Flebeius). L'autor hi evocà segurament el cap cartaginès relacionat amb la fundació de Barcelona. El soliloqui conservat -33 decasíl.labs com *La fi d'una grandesa*- conté el to abrandat i erudit d'aquesta darrera producció (amb referències a l'Acròpolis, Ptolomeu, l'"exèrcit barbre", etc.)

Si *El calvari de la vida*, és la realització més significativa del drama catòlic de rerefons romàntic i pinzellades de "modernisació" dins el nostre autor, podem dir que les dues peces anteriors, són deixes del teatre històric romàntic que el nostre autor cultivà de jove. El

---

<sup>293</sup> *La fi d'una grandesa* (Mec., 2 exemplars, 11 pags., Fons Ramon Vinyes). V., *Ramon Vinyes, jove*, op. cit., I, 12. Ap. III, 1-12.

<sup>294</sup> Fàbregas ("Les tragèdies romàntiques de Guimerà", art. cit.) remarca que l'ús del decasíl.lab representa un pas endavant respecte de l'heptasil.lab popular del teatre històric anterior. El mateix historiador (*Aproximació a la història del teatre català modern*, Curial, Barcelona, 1972, pags. 77 i 111) marca la diferència entre l'un i l'altre quant a aquest metre que exigeix gran elaboració i que Soler adopta tardanament. Guimerà ja l'usa a seva primera tragèdia tan admirada per Vinyes [*Gala Placídia*].

<sup>295</sup> *El gran somni* (fragment). *L'Escon*, I, 5, V-1906, .p. 19. *Ramon Vinyes, jove*, op. cit., Ap. III, pags. 12-13.



tractament de materials culturals o mitològics serà més decantat al decadentisme en obres posteriors, per bé que en aquestes ja s'associa la reconstrucció històrica a un primer to similar més o menys remarcant en composicions líriques coetànies. És el cas del poema "La derrera nit", contemporani de *La fi d'una grandesa* [publicat a *El Cim d'Estela* el 8-IX-1904] que descriu en decasíl.labs apocalíptics la caiguda de l'imperi babilònic i el rei Baltasar; més tardana però similar és "D'un crepuscle" (1908) on igualment mostra la fi d'un regnat des de l'exili.<sup>296</sup>

## **CAPÍTOL TERCER: RAMON VINYES A BARCELONA (1904-1913)**

---

<sup>296</sup> Huch (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit., pags. 20 i 45 respectivament), comenta les dues composicions, editades a l'apèndix. La caiguda dels poderosos es veu també en composicions líriques del període i em remeto als apèndixs i l'estudi d'Huch.



### 3.1. Ramon Vinyes a Barcelona (1904-1913): Context.

L'activitat de Vinyes quedà marcada des de 1904 per la irrupció a la capital catalana, sobretot a partir de 1906. Per un temps, alternà la residència entre Berga i Barcelona,<sup>297</sup> on treballà com a escriptor a l'expectativa d'una projecció literària.<sup>298</sup> Aviat tingué renom com a poeta i prosista i Huch remarcà l'alternança, durant els anys en què cavalcà entre les dues poblacions, entre els escrits propers a la Renaixença i les influències simbolistes i decadentistes franceses, així com la petja de D'Annunzio d'ençà el 1905.<sup>299</sup> Establir la seva ubicació ideologicocultural a tota la primera etapa catalana és complex. Elies el vincula a *El Correo Catalán* des de 1905 fins a la publicació de *L'ardenta cavalcada*, el 1909, quan pel contingut del llibre podria haver-ne estat apartat;<sup>300</sup> no obstant, -llevat d'esments breus-<sup>301</sup> passà desapercebut al rotatiu abans de 1909. El biògraf lliga l'èxit d'*El calvari de la vida* el 1904 amb els oficis d'un amic de la família, mossèn Pere Lisbona, per ingressar al dit diari el 1905, però el sacerdot no s'hi mostrà fins a 1906 i a la dècada següent fou redactor en cap.<sup>302</sup> El diari, a més, és mostrava molt desfavorable a les posicions politicoestètiques de *Joventut* i *El Poble Català* on Vinyes publicava, amb atacs a Nietzsche, Carducci, D'Annunzio, Moréas o Ibsen, en un camí no lluny

---

<sup>297</sup> Hi ha imprecisió quant als establiments a Barcelona: l'estrena d'*El Camí del Sol*, de Guimerà, el 1904, no indica una clara estada ("Ibsen i Joyce", art. cit.). Segons Elies i Lluïsa Riera, residí a una pensió del carrer d'Aribau on coincidí amb l'actriu Carme Roldan, (*Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 31-36) entre 1904-1905. La data és propera a l'evocada per Miquel de Palol (Josep NAVARRO I SANTAELIÀ: "Miquel de Palol, poeta simbolista", *Revista de Girona*, XXXI, [1985] 112, 3r Trim. 385, p. 214 [26]). A aquest sojorn seguiria un retorn a Berga i la reintegració a Barcelona el 1906 o a principis de 1907 (24 anys segons Elies). Per converses amb Josep Vinyes, Huch cita una relació amb la berguedana Lluïsa Font, impedida per motius ideologicofamiliars. El darrer trimestre de 1907 Vinyes era a Berga segons declarà el novembre a *La Veu* o el setembre a *L'Escon* ("En Joseph Roig y Raventós", art.cit.). El 10 de desembre hi dirigí *Les boires* (*L'Escon*, XII-1907, i 1-II-1908). Això invalida un continu establiment a Barcelona, com els dubtes mostrats a Josep Tharrats: "Si no puc agafar algom millor de lo que tinc, cosa amb que confio, soc capàs de tornar á casa" (Ramon Vinyes a Josep Tharrats, Barcelona, 27-VII-1908, *La recepció de Gabrielle D'Annunzio... Traduccions...* op. cit., p. 190).

<sup>298</sup> Segons Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit, pags.31, 34 i 41) fou empleat de la casa Solsona a la plaça Reial des de 1905 i a la casa Folch&Albinyana el 1907. Daniel Montaña i Josep Rafart afirmen que es col.locà "a les oficines de Folch i Albinyana" per influència del "poeta Folch" cap a 1900-1902, (Daniel MONTAÑA, Josep RAFART: *La guerra civil al Berguedà 1936-1939*, Publicacions Abadía de Montserrat, Barcelona, 1991, op. cit. p. 138.), data que confirmà Josep Vinyes (SUPRA Cap. 2).

<sup>299</sup> Huch situa en els sonets "Bíbliques" i "Pàgines mitològiques" a *El Cim d'estela* (1905) la primera derivació finisecular. Camps (*La recepció de Gabriele D'Annunzio...* op. cit, pags. 148-157) segueix la influència de l'italià en Vinyes partint d'Huch i ho prova amb les cartes a Tharrats de 27-VII-1908 i 18-III-1909 i la de Prat i Gaballí al mateix destinatari de 4-VII-1908.

<sup>300</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 44. Elies marca el rebuig de la direcció al "nou estil i fons del seu col.laborador" i el refús d'ell a "discernir si el que escrivia era moral o immoral." Sorpren, però, la participació en un diari hostil a amics com Maseras (J.M.R: "De Catalanisme. La Esquerra II", *ECC*, 7140, 15-XII-1905).

<sup>301</sup> L'1-X-1904 hi consta com a secretari del jurat del certamen literari en honor de la Immaculada Concepció organitzada pel Foment Catòlic de Berga, en el marc del qual s'estrenaren *La fi d'una grandesa* i *El calvari de la vida*.

<sup>302</sup> Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 31.), afirma que Lisbona era el director, que en realitat era Miquel Junyent. Lisbona no signà fins a 1906 i consta el 1912-1913 com a redactor en cap, quan hi escriu Vinyes i el germà del citat, Josep Lisbona. Ultra el buidat efectuat en la publicació, es constata la direcció de Junyent i l'absència de Vinyes en un opuscle de l'Hemeroteca de l'Arxiu Municipal de Barcelona: *El Correo Catalán en la intimidad*. (Barcelona, diciembre de 1905), on consta com a gerent del Fomento de la Prensa Tradicionalista Joaquim de Font i de Boter i entre els redactors Josep Borràs i de Palau: tots dos hi escrivien sovint.

dels posicionaments literarioapologètics de Carner i la revista *Catalunya*.<sup>303</sup> El nostre escriptor, però, destacava com a esperança del teatre catòlic a la publicació *L'Escon* entre 1906 i 1907 per obres com *El calvari de la vida* o *Les boires*, sense, però, emetre posicionaments teòrics nítids en aquest sentit.<sup>304</sup>

A Barcelona Vinyes destacà en diverses publicacions: comptabilitzem la producció aplegada per Huch <sup>305</sup> en una norantena de col.laboracions escampades a *Catalunya Artística* (1904-1905), *Juventut* (1905-1906), *El Poble Català* (1906-1909), *Art Jove* (1906), *Empori*(1908), *De tots colors* (1908), *Revista Catalana* (1909), *El Cim d'Estela* (1905-1907),<sup>306</sup> tot comptant les de *L'Escon* (1906-1910) i les posteriors a *El Correo Catalán*. És una producció considerable,<sup>307</sup> que insinua una evolució: abans de 1907, el nostre dramaturg se situa encara en l'entorn berguedà i *L'Escon*; després de 1907 i fins a la Setmana Tràgica (1909) és més adscrit a Barcelona i les plataformes esquerranes. Posteriorment a 1909 publicà poc (un escrit a *L'Escon* el 1910 i dos poemes a *El Correo* el 1912-13, junt amb tres composicions amb el pseudònim "Ramón Bergadá").<sup>308</sup> Vist això, fóra fàcil establir la progressió cap a una radicalització ideologicoestètica entre 1907-1909, seguida d'un replegament posterior, però això és inexacte com ho confirma la direcció del seu teatre. Cal veure on expliquem l'heterogeneïtat de plataformes del nostre autor: tenint en compte l'entorn exposat al cap. 2, anodem la integració de l'entorn carlista i catòlic a la *Solidaritat Catalana*: el nostre escriptor, el seu progenitor Pere Vinyes i Josep Espel participaren en la campanya de 1907 a la comarca berguedana: en un

---

<sup>303</sup> Anodem coincidències amb la revista *Catalunya* (Jaume AULET, "La revista *Catalunya* (1903-1905) i la formació del Noucentisme", *Els Marges*, 30, gener 84, pags. 29-53). La militància catòlica acosta les dues publicacions contra els posicionaments de *Juventut*, (literatura *mascle*, plantejaments anticlericals, bohèmics o obreristes) Els models de *depravació* són idèntics: Carducci, D'Annunzio i Nietzsche. *Catalunya* reproduïx un escrit d'*El Correo Catalán* (Ibid. p. 48), en contra del *paganisme*. Vegeu: B[arrera]: "L'Italia d'en Joseph Carducci" (I, II, III), *ECC*, 30-III-1905, 11-V-1905 i 29-V-1905 respectivament. "B" correspon al mossèn Barrera reproduït a *Catalunya*, i desprestigia D'Annunzio. Destaquem-ne: "L'idealisme simbòlic en la literatura contemporànea", (*ECC*, 5-IV-1906), contra el teatre d'idees i Moréas en contraposició a les composicions d'*Els fruits saborosos*, "lliures, però no llicencioses, ardides y contingudes, tendres y castes". I semblantment, UN MONTANYENC: "L'immoralitat y l'anarquisme de l'Ibsen", *ECC*, 7818, 13-VI-1906, amb objeccions ideològiques, i atacs a Nietzsche, Maeterlinck i Hauptmann el 21-II-1908. Durant la *Solidaritat* s'esvai el vigor antimodernista del diari, però no pas l'animadversió política, virulenta abans de la *Setmana Tràgica*. No hi ha al.lusió d'*El Correo* a la conferència de Vinyes el 1908 i en l'homenatge a Guimerà només és un nom.

<sup>304</sup> Vinyes hi publicà poemes esporàdicament i algun article biogràfic, però el més rellevant era el ressò com a dramaturg d'*El calvari de la vida* i *Les boires*. És xocant que hi parli de "realisme gorkià" a propòsit de Roig i Raventós. ("En Joseph Roig y Raventós", art. cit.). El fet que després de gener de 1908 la seva intervenció sigui puntual, revela distanciament: el seu nom, per exemple, no apareix en un balanç de redacció (*L'Escon*, III, 48, 15-XII-1908) i sols es citen els vells drames catòlics.

<sup>305</sup> *Ramon Vinyes, jove*, op. cit.

<sup>306</sup> Huch (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit., p. 22) indica que hi ha molts treballs extraviats a *El Cim d'Estela*: manquen 34 números a les col.leccions consultades.

<sup>307</sup> Algun poema o prosa es publicà més d'una revista o diari, com detallà Huch.

<sup>308</sup> El 1910 n'hi ha una referència arran d'un sonet que encapçalà *En inquietut* de Josep Granger ("A guisa d'introducció per Xavier Viura y Ramón Vinyes", Altés, [Barcelona, 1910): "Los conocidos poetas Xavier Viura y Ramón Vinyes han escrito exprofeso unos versos como suyos inspiradísimos.", ("Notas bibliográficas", *ECC*, 11.690, 26-IX-1910.) Hi ha dos poemes signats arran de Setmana Santa que en recorden de similars a *L'Escon* : "Dijous Sant", *ECC*, 12.243, 4-IV-1912 i "Una hora en la nit santa", "Pàgina Literaria", *ECC*, 12.588, 20-III-1913. Quant a "Ramón Bergadá", mostra un escepticisme i formalisme del tot vinyesianes. Vegeu: "Ironía" ("Pàgina Literaria", *ECC*, 12.464, 15-XI-1912), "Cant del captayre. Del 'Petit poema d'hivern", ("Pàgina literaria", *ECC*, 12.493, 14-XII-1912) i "Un filosofh ('Del petit poema d'hivern')", "Pàgina literaria", *ECC*, 12.567, 27-II-1913).

mateix acte a Bagà, Vinyes figura com a *catalanista* i Espel com a *carlista*.<sup>309</sup> En aquest pont polític es gestà l'evolució, on cal considerar la readaptació catalanista a zones on el carlisme havia tingut relleu: si els casos d'Osona i la Garrotxa han estat força estudiats, l'aprofundiment dins el món berguedà a finals del segle XIX i començaments del XX exemplificaria una situació similar.<sup>310</sup>

Així s'explica la triple participació a *El Cim d'Estela*,<sup>311</sup> *El Poble Català* i *L'Escon*, entesa dins la *Solidaritat* amb coincidència de símbols i fervors com el *mite* de Guimerà, desvetllador de complicitat àmplia, i en l'homenatge al qual celebrat a Barcelona entre 23 i 25 de maig de 1909, Vinyes es mou còmodament, car s'hi apleguen des de carlins i regionalistes moderats a nacionalistes i esquerrans radicals. Tal confluència ho fou també de sensibilitats literàries amb un mostrari que abasta, entre d'altres, Iglésias, Maragall, Carner, Gual, Prat i Gaballí, Maseras, de Palol, Puig i Ferrer, els germans Marquina, Xavier Viura, López Picó o Jaume Bofill i Mates.<sup>312</sup>

La llista de contactes a Barcelona s'allargassà amb el temps i s'ha remarcat la coincidència d'uns quants joves precedents de comarques que, intentaven situar-se: destaquem els lligams de l'autor amb membres dels grups gironins o del Camp de Tarragona, i alguns escriptors de la capital com Ambrosi Carrion, Emmanuel Alfonso o Lluís Capdevila, tots a la recerca de situar-se dins els mitjans culturals del catalanisme. No ens trobem amb un grup homogeni sinó en una coincidència d'interessos i aproximació generacional,<sup>313</sup> desmarcats però no ben lluny del grup aplegat a *Catalunya* sota Torras i Bages, d'extracció més urbana, formació universitària i ideologia més conservadora.<sup>314</sup> Malgrat la dispersió del grup, present a *Catalunya Artística*,

---

<sup>309</sup>: "D. Ramón Vinyas, catalanista, alude en su discurso á la piedra puesta en la entrada de la villa en la que se lee "Visca Catalunya", manifestando el amor que debemos profesar a nuestra región y por el cual hemos de ser solidarios, explicando lo que es *Solidaridad*"(...) "El Rdo. d. José Espel habla en nombre de los carlistas diciendo que la *Solidaridad* no es un partido". Vegeu: "De elecciones. Distrito de Berga.", *ECC*, 7626, 19-IV-1907. L'autor ho evocà a "El Noi de Bagà" (*Tots els Contes*, op. cit., pags. 30-31). Quant a la participació de Pere Vinyes: SUPRA Cap. 2.

<sup>310</sup> Vegeu: Jordi CASTELLANOS: Pròleg a Margarida CASACUBERTA i Lluís RIUS: *Els Jocs Florals d'Olot (1809-1921)* Editora de Batet, Olot, 1988, p. 12. És detectable la presència d'aquest substrat literari en moltes composicions antologades dins *Hora d'argent*, op. cit.

<sup>311</sup> Segons una font, Vinyes participà en un míting procatòlic a Berga (*ECC*, 7521, 3-I-1907), reveladora dels contactes que encara manté amb els cercles berguedans que transiten entre el catalanisme i la tradició.

<sup>312</sup> Ja vist al capítol anterior ("Fruit de converses", art. cit.). L'acte augmentà la fama de Vinyes, com es s'observa a *Teatralia*, que lloa la iniciativa i pondera l'amistat amb els Marquina (*Teatralia*, II, 18, 13-III-1909) o en el reconeixement d'Antoni Pugés a *De tots colors (Un literat de gran volada)*, op. cit., p. 46). Ultra convocar la comissió d'homenatge i llegir l'estudi sobre *Gala Plàcidia*, (*Teatralia*, II, 18, 13-III-1909, p. 399), participà als actes del Saló de Cent on Maseras pronuncià la cloenda (*Alfons Maseras: intel.lectual d'acció...*, op. cit., p. 56 i n. 123 i 124). És significativa la visió de *L'Esquella*, que li reconeix un rol decisiu dins el banquet citat a Iglésias: "Un jovenet escriptor, en Vinyes, surt del cenacle tot trasbalsat, y crida á Barcelona pera l'homenatge al mestre. Y Barcelona respón desseguida, com si s'adonés de que té de reparar una injustícia. Aquell jovenet, sense prestigi ni influències, portava inconscientment la veu de la ciutat". ("A n'en Guimerà", "Crònica", *LET*, 1578, 26-III-1909, p. 194.) *L'Esquella*, qüestionà la participació dels "poetes joves" a l'acte amb reticències envers Vinyes, *Teatralia* i Carner. El 1937 es recordava "entre la joventut que inicià l'homenatge apoteòsic a Àngel Guimerà" (*Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 79).

<sup>313</sup> Pensem en les diferències entre Puig i Ferrer i Vinyes, per exemple.

<sup>314</sup> Jaume Aulet dins "La revista *Catalunya* (1903-1905) i la formació del Noucentisme", (art. cit., p. 34) defineix el grup de Carner sota aquests trets i afirma que en els primers anys del segle XX revalorà el Modernisme a partir de motivacions ideològiques diferents a les que representen Vinyes o els vells modernistes. Entre els companys

*Joventut* o *El Poble Català*, cal remarcar comuns posicionaments estètics sota la tutela - catalanista i esquerrana- dels germans Cebrà i Manuel de Montoliu i Gabriel Alomar.

D'aquest grup conformat cap a 1906 segons el propi Vinyes quan evoca l'amistat amb Alfons Maseras,<sup>315</sup> cal destacar Emmanuel Alfonso, Pere Prat i Gaballí, Josep Maria de Sucre, Alfons Maseras i el propi Vinyes com a components d'un segon període decadentista català,<sup>316</sup> que podem ampliar a Plàcid Vidal<sup>317</sup> Xavier Viura, Octavi Pell i Cuffi, Ismael Smith,<sup>318</sup> Xavier Monsalvatje, Miquel De Palol, Josep Tharrats,<sup>319</sup> Alexandre Plana i alguns vessants d'Eugeni d'Ors.<sup>320</sup> El lligam de Vinyes fou fecund amb Prat i Gaballí<sup>321</sup> i Maseras, amb qui segueixen camins paral·lels: tots dos estudiaren a l'Escola de Comerç, en relació amb l'ofici de Vinyes i tots tres s'exiliaren al tombant d'etapa: Maseras a París el 1910, Prat a Nova York el 1911, i Vinyes a Colòmbia, el 1913. En un banquet-homenatge a Maseras el 1912, *El Poble Català* evoca l'assistència del "Nostre Parnàs", amb "Ramon Vinyes, rutilant", al costat d'Alfonso, Prat o Plana.<sup>322</sup> Un testimoni de 1912 evoca: "Un temps, [Vinyes] junt amb Maseras i Prat Gaballí, formà una trinitat que des d'*El Poble Català* deixà forta empremta".<sup>323</sup> El grup fou evocat a un text de Maseras el 1911 ("Érem cinc") on exposa l'activitat del cenacle.<sup>324</sup> Alfonso i Maseras havien iniciat contactes el 1901 a *Auba*, revista que aplegava esteticisme i vitalisme sota D'Annunzio i l'influx finisecular i que incitava vers l'agosament moral i el refinament estètic.

---

del berguedà hi ha algun petit burgès com Alfonso, però tots són lluny del dirigisme de Torres i Bages, Prat de la Riba o el Carner poeta.

<sup>315</sup> "Alfons Maseras" art. cit., (1939).

<sup>316</sup> Jordi CASTELLANOS: "La narrativa curta en el modernisme", *Actes del setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Montserrat 1986, p. 186.

<sup>317</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit., pags. 139-146.

<sup>318</sup> Ràfols (*Modernismo y modernistas*, op. cit., pags. 43 i 318) parla d'influències dannunzianes i preciosisme en D'Ors, el Vinyes de l'*Ardenta Cavalcada*, amb un "despilfarro de sensaciones" i l'il·lustrador i pintor Ismael Smith, a a qui veu segregada la personalitat per Aubrey Beardsley.

<sup>319</sup> Les dues cartes de Vinyes a Tharrats el 1908-1909 on mostra interès per Palol i la d'Alomar a Vinyes el 1909 on l'autor mallorquí associa el berguedà al grup gironí en són mostra. La de 1909 mostra el lligam entre Palol, Vinyes i Prat i Gaballí i l'allunyament de Vicenç Solé de Sojo. Recalquem el projecte d'una revista a la carta de 27-VII-1908. (*La recepció de Gabrielle D'Annunzio...traduccions...*, op. cit., pags. 189-192). Anys després [1932] Vinyes i Tharrats coincidiren en un homenatge a Bertrana arran de la concessió del premi Creixells, on el berguedà glosà l'"admiració per Bertrana i la cultura gironina, quan en plena juvenesa, ell, Tharrats i algun altre, escrivien sota el signe dannunzià" (*L'Avi Munné*, Sant Feliu de Guixols, Documentació de Prudenci Bertrana, Caixa 3, 22, Arxiu Municipal de Barcelona).

<sup>320</sup> Sobre el D'Ors *modernista* vegeu Josep MURGADES: "Eugeni d'Ors, verbalitzador del noucentisme", *El Noucentisme*, Cicle de conferències fet a l'Institut Cultural del CIC de Terrassa. Curs 1984/85. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pags. 59-77. Idem: Jordi CASTELLANOS: "Presentació" a *Papers anteriors al Glossari*, Eugeni d'ORS: *Obra Catalana*, a cura de Josep Murgades. I, Ed. i presentació de Jordi Castellanos amb la col·laboració de Teresa Iribarren i Magda Alemany. Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pags. XIII-LV. Segons Murgades l'evolució en d'Ors es recolza en un llenguatge nou i per a Castellanos, el seu culturalisme allunyat del confessionalisme de Carner i del regeneracionisme maragallista, l'acosta a Alomar i a la diversitat d'*El Poble Català*, malgrat que evolucionés cap a la síntesi i l'imperialisme que el desmarcaren el 1906 de la plataforma esquerrana.

<sup>321</sup> Al fons del nostre escriptor hi ha alguns llibres d'aquest autor, d'on destaquem per la seva antiguitat la dedicatòria autògrafa "a l'amic molt car Ramon Vinyes" (Pere PRAT i GABALLÍ: *Contes del Vent*, Biblioteca Patufet, Barcelona, 1909).

<sup>322</sup> *El Poble Català*, IX, 2789, 27-X-1912. El banquet fou presidit per Pompeu Gener i Alfons Maseras.

<sup>323</sup> "X": *Rondalla al clar de lluna*. Fotocòpia de publicació no identificada, Fons Ramon Vinyes. L'anomemem "X" per distingir-la d'una altra similar (Y). Sobre l'amistat amb els dos escriptors, destaquem el banquet a Maseras el 1909 impulsat per Vinyes i Prat en què participà també Emmanuel Alfonso (retirat de la literatura), Pere Bohigas Tarragó i Ramon Tor (*Alfons Maseras, intel·lectual d'acció...* op. cit., p. 55 i n.118 i 119).

<sup>324</sup> Alfons MASERAS: "A l'hora baixa", *Contes fatídics*, L'Avenç, 1911. pags. 35-46.

<sup>325</sup> El Ramon Vives ficicici que amaga el nostre escriptor a l'escrit de Maseras, s'acosta a aquests postulats: Vinyes enllaçà la formació romàntica i vuitcentista amb la tendència d'aquests autors cap a un univers galant, on referents com l'aristocratism o la *Commedia dell'Arte* tenien un rol destacat. <sup>326</sup>

El nostre autor, doncs, connectà amb un grup essencialment formalista, i políticament no anà gaire enllà del fervor de la *Solidaritat*.<sup>327</sup> Però el mantell esquerrà i l'adhesió a camins revulsius, el separaren del catalanisme conservador: d'ací que entre 1907 i 1909 s'apartés de *L'Escon* i *El Cim d'estela*. El sotragueig de la Setmana Tràgica en Vinyes, <sup>328</sup> s'explica sobretot per la desaparició de la "Plana Literària" d'*El Poble Català*, gran òrgan de projecció. La posició del seu grup en diferenciació a Iglésias o Coromines a la dècada anterior, fou marcada el 1937: "Pere Coromines pinta bé la seva època. Els de la nostra havíem deixat un xic l'anarquia i ens rebregaven uns vents de refinament un xic postís, de cerebralisme un xic eixut. Però no rebentàvem amb bomba explosiva: ironitzàvem."(...) "Ignasi Iglésias –per nosaltres, aleshores, reproduïa massa i era excessivament sentimental. Avui reconec que els nostres defectes més greus eren que substituïem la flor per la droga."<sup>329</sup>

Així, i tenint en compte la dificultat d'establir l'assentament definitiu a Barcelona,<sup>330</sup> es confirmen les tres etapes apuntades. La primera fóra la participació esporàdica a *Catalunya Artística*, *Joventut* i *Art jove*, de 1904 a 1906, quan coneix el grup dels *cinc*. L'heterogeneïtat i eclecticisme d'aquestes publicacions (singularment de *Joventut*) ha quedat remarcada pels estudiosos<sup>331</sup> i és exemplificada en Vinyes i tants coetanis, adherits a nous gustos sense rompre amb la Renaixença. D'això n'és mostra la participació als Jocs Florals, iniciada amb el segle i potenciada entre 1906-1908. Els biògrafs han aplegat referències sobre la participació seva en

---

<sup>325</sup> Sobre Prat i Gaballí i la devoció per D'Annunzio o Leconte de Lisle, vegeu: Josep Maria LÓPEZ PICÓ: "Pedro Prat Gaballí", "Los jardines del renacimiento catalán", *La Cataluña*, II, 11-IV-1908, p. 229, on és situat amb *litteratos jóvenes* com Maseras, R. Marquina, Reventós, Martí Salvat, Emili Vallès, Pompeu Crehuet o Josep Morató.

<sup>326</sup> Vegeu l'estudi arran de Pierrot ("Pierrot i la literatura catalana modernista", art. cit.). Sobre la fascinació del món aristocràtic prerrevolucionari al fi de segle francès, vegeu F. MACCHIA: *I fantasmi dell'opera: Il mito teatrale de Watteau*, Mondadori, Milano, 1972. Idem: Kenneth R. IRELAND, "Aspects of Cythera: Neo-rococo at the Turn of the Century", *Modern Language Review*, 70, n° 4 oct. 1975, pags. 721-730. Aquesta temàtica (a la literatura francesa o italiana des de perspectives decadents, parnasianes, etc) arribà a Catalunya, on D'Ors traduí les *Esquises Venecianes* de Henri de Regnier. (*El Poble Català*, II, 42, 26-VIII-1905, pags. 1-2).

<sup>327</sup> Contrasta amb l'actitud compromesa del grup de Pous i Pagès o Coromines, adscrit a altres gustos literaris: aquell autor es pronuncià ja el 1901 contra *La Gioconda* de D'Annunzio (M. Àngels BOSCH: *Pous i Pagès: Vida i Obra*, Institut d'Estudis Empordanesos. Monografies Empordaneses, 3, Figueres, 1997, p. 35).

<sup>328</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 47.

<sup>329</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, doc. cit., p. 80. La posició el mostra força lluny de les posicions de la UFNR a què associem Coromines o Pous i Pagès, que en si mateix ja es mostraren poc operatives; vegeu, les visions de Rovira i Virgili o Josep Pla, per exemple, recollides per Joan B. CULLA i CLARÀ: *El republicanisme lerrouxista a Catalunya* (1901-1923), Curial Ed, Barcelona, 1986, pags. 124-125.

<sup>330</sup> Huch marca un desengany de Barcelona (recordem la carta de 1908 a Tharrats) que coincideix amb el cultiu de temàtiques historicoerudites a la manera esteticodecadentista, en paral·lel entre el desarrelament i la "modernització".

<sup>331</sup> Vegeu J.L. MARFANY, "El modernisme", *HLC*, op. cit., 8, pags. 125-126. Del mateix autor: "Assagistes i periodistes", *Ibid*, pags. 155-156.

certàmens de Rubí, Caldes de Montbui,<sup>332</sup> Sabadell, Hostafrancs, Badalona,<sup>333</sup> etc. Per la seva significació hem de destacar els d'Olot, no sols perquè el drama *Les boires* i alguns poemes hi obtingueren guardons entre 1906-1907, sinó com a exemple que el grup a l'entorn seu intentà modernitzar entre 1905-1908 uns concursos convencionals: a la capital de la Garrotxa hi ha afins a ell com Octavi Pell i Cuffí o Prat i Gaballí -organitzadors-, Plana, Montsalvatje, Maseras, Oliva Bridgman, Alfonso, Josep Anguera, etc.<sup>334</sup> Al seu torn Vinyes fou factòtum dels Jocs Florals de Berga organitzats per *El Cim d'Estela* el 9-IX-1906, presidits per Josep Carner, i amb autors com Prat i Gaballí o Xavier Viura.<sup>335</sup> Els historiadors han constatat que el rebuig als Jocs dels primers modernistes queda diluït en entrar el s. XX, i diversos escriptors incipients com Carner o Vinyes n'aprofitaven el poder de difusió.

Foren, doncs els anys 1905-1907 els que veieren la primera evolució del nostre escriptor, corresponent al període evocat: "Vaig conèixer l'Alfons Maseras l'any 1906, un temps abans de la publicació del seu llibre de poesies *Delirium*" [1907]<sup>336</sup> En aquest text de l'exili, Vinyes s'autositua estèticament:

Temps de *L'Avenç*, de les "Planes literàries" *d'El Poble Català*, temps de catalanisme literari i fervorós. Jeroni Zanné i Arnau Martínez i Serinyà hi publicaven llurs sonets parnasians. Gabriel Alomar hi donava, ara un ara un altre, els poemes ardents del seu llibre *La Columna de Foc*. Pere Prat Gaballí hi debutava amb uns sonets d'esmalt. Jo hi publicava proses i poesies que m'apropaven –segons criteri d'Alexandre Plana- a l'Artur Rimbaud i a Débussy; jo no havia pas llegit res de l'Artur Rimbaud encara (...) Mentre nosaltres anàvem vers les noves trepidacions poètiques, l'Alfons Maseras –romàntic cent per cent. posava els seus ulls plens de joventut damunt de Heine i de Leopardi. I era l'enllaç que feia arribar el que hi ha d'etern en l'obra d'aquests seus dos grans poetes mestres fins als nostres parnasianismes i carduccianismes dannunzians

Si aconseguia projectar-se a Barcelona sota aquests patronatges, la participació a la vida berguedana seguia amb la representació de *Les Boires* i a la redacció d'*El Cim d'Estela*, on conjuminava formes tradicionals amb les noves influències i s'inseria en la campanya de la

---

<sup>332</sup> Joan Arús els evoca ("Els meus primers Jocs Florals", *Berguedà*, març 1971), i recorda que Vinyes obtingué la Flor Natural amb "Madrigals i gavottes", al costat d'Alfons Maseras i altres escriptors. A l'arxiu del nostre escriptor s'ha conservat un exemplar dedicat per Arús editat el 1925 (*Notes sobre creació poètica*).

<sup>333</sup> Carta de Ramon Vinyes a Josep Tharrats, Barcelona, 27-VII-1908, *La recepció...traduccions...* op. cit., pags. 189-190.

<sup>334</sup> *Els Jocs Florals d'Olot (1809-1921)*, op. cit., p. 76 i 76n que recull la participació el 1906 i 1907, a *Revista Olotina*, 15-IX-1907, pags. 580-584, i es refereix al poema "Passa l'adolescent gentil dels oronels". Casacuberta i Rius (Ibid, pags. 75-76) han descrit la irrupció "progressista" a aquests jocs entre 1905-1908 i a la *Revista Olotina*-en confluència amb la gironina *Enderroch*-, i la difusió de Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Nietzsche, Emerson o D'Annunzio.

<sup>335</sup> *Ramon Vinyes, jove*, op. cit, pags. 31-33. Carner hi pronuncià un discurs patriòtic. El fons familiar conserva una fotografia de l'acte on figuren Carner, Vinyes i Josep Penina: aquest darrer, junt amb Espel i Bonaventura Ribera són els altres pilars essencials d'*El Cim d'Estela*. Quant a la participació als jocs de Berga de 1904, vegeu "En Joseph Roig y Raventós", art. cit. L'amistat amb Viura seguí durant la dècada: destaco la dedicatòria autògrafa al nostre autor: Xavier VIURA: *Poesies d'Amor*. Imp. Fills de D. Casanovas. Barcelona, 1910. Fons Ramon Vinyes.

<sup>336</sup> "Alfons Maseras", art. cit.



*Solidaritat* al Berguedà, tot establint –al costat d'altres escriptors i artistes berguedans com Ramon Tor o Antoni Calderer i Morales-, un pont entre el catalanisme tradicional i l'avantguarda que estenien a l'àmbit comarcal: era un diàleg a dues bandes, vertebrador. Però si *L'Escon*, *El Cim d'Estela*, els Jocs Florals o *Juventut* traïen el llegat de la Renaixença, la "Plana literària" d'*El Poble Català*, representa un desmarcament. En aquella secció publicà 18 reculls de poemes i 10 proses entre 1906 i juliol de 1909, i arribà a dirigir-la el març del 1909.<sup>337</sup> El guiatge de Gabriel Alomar i Manuel de Montoliu atorgà un ampli sentit *polític* al grup, el consolidà, li donà nom (*La nova pléiade*)<sup>338</sup> i creà expectatives de professionalització. Les seves col.laboracions hi són aviat singularitzades: "Esperavem el dilluns pera llegirhi les fantasies d'en Vinyes" afirma el 1912 un crític desconegut arran de *Rondalla al clar de lluna*<sup>339</sup> o un altre tampoc localitzat: "Ahont s'imposà arribant fins a constituir escola -permètissem la paraula- fou en la Plana literaria de *El Poble Català*. Jo sé que la prosa den Vinyes era cercada y llegida ab amor".<sup>340</sup> Plana recordà el 1912 que "quan les seves primeres poesies aparegueren en els nostres diaris y revistes, era un moviment de preciosisme lo que s'iniciava. Els seus versos (...) ferien les orelles acostumades a les imatges placévoles, i tots els conreadors del lirisme rusteg ne foren escandalitzats i titllaren a l'autor de "modernista".<sup>341</sup>

El 1920 Vidal recrea *El Cim d'Estela* i la "tendència vers la literatura complicada, ja arqueològica, ja exòtica", (...) "podent-se afermar que va imposar un corrent en el moviment literari de Catalunya"<sup>342</sup> i el 1927, Carrion evoca la "veu estrident de combat en *El Poble Català*."<sup>343</sup> Tals testimonis mostren l'impacte, reforçat per una participació profusa al diari republicà. L'autor ho recordà el 1937 arran de la coneixença amb Iglésias, el 1909: "Jo em trobava en plena evolució, arrossegat per D'Annunzio i els poetes francesos motejats de maleïts".<sup>344</sup>

---

<sup>337</sup> "M'he encarregat de la plana de "El Poble". Variarà en un tot..." (Carta de Ramon Vinyes a Josep Tharrats, Barcelona, 18-III-1909, *La recepció de Gabrielle D'Annunzio... Traduccions i textos inèdits*, op. cit., p. 191).

<sup>338</sup> Vegeu Jordi CASTELLANOS, *HLC*, 8, op. cit. pags. 312-316. El grup així denominat a l'article homònim de Manuel de MONTOLIU ("Lletres Catalanes: La Nova Pléiade". *El Poble Català*, 13-IV-1908), es caracteritzà per una heterogeneïtat cercada: "Que lluitin en la nostra arena tots els ideals", clamà Montoliu el 1906, ("Llatinisme", *El Poble Català*, 9-XII-1906). El contacte entre Alomar i Vinyes sembla fecund des de 1908 com ho mostra la lletra del mallorquí a l'Arxiu Tharrats: "[En vostè] He vist una ànima qui ha penetrat lo que, en les mèves paraules, pobres però franques, hi ha d'inexpressat, de batagants per sota la lletra, d'ocult a la mirada profana y distreta del gròs públic. A Girona jo compto ja amb un estol d'amics fervents (...). El nom de vostè s'unirà desde avuy al nucli de tals excelents amitats." (Gabriel Alomar a Ramon Vinyes, Palma de Mallorca, 18-IV-1908, *La recepció de Gabrielle D'Annunzio... Traduccions...* op. cit., pags. 191-192).

<sup>339</sup> "Y": *Rondalla al clar de lluna*. Fons Ramon Vinyes. Fotocòpia d'origen no localitzat.

<sup>340</sup> "X": *Rondalla al clar de lluna*., art. cit.

<sup>341</sup> Alexandre PLANA: *Rondalla al clar de lluna*, art. cit.

<sup>342</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit, pags. 139-140.

<sup>343</sup> Ambrosi CARRION: "Ramon Vinyes", *LET*, 2529, 9-XII-1927, p. 810. Semblantment s'expressà Lluís Capdevila en un balanç de 1929: VIRAI [Capdevila], "Adeu a Ramon Vinyes", *LET*, 2631, 29-XI-1929, p. 756. Hi afirma: " Era una de les signatures més cercades, llegides pel poble".

<sup>344</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 79.

En aquests anys, Vinyes també plantejà una nova alternativa teatral<sup>345</sup> i l'anada a París, probablement amb Maseras i Elena Jordi per l'abril i maig de 1908,<sup>346</sup> la conferència de novembre del mateix any, l'homenatge a Guimerà i la publicació de *L'ardenta cavalcada* (1909)<sup>347</sup> coronen aquest tombant. A les darreries de 1907 deixà de participar a *El Cim d'Estela* i *L'Escon*,<sup>348</sup> tot remarcant el viratge. Des d'*El Poble Català*, Vinyes i el seu grup ampliaren contactes en el frec a frec amb escriptors consagrats com Josep Pous i Pagès, Pere Coromines, Ignasi Iglésias o Àngel Guimerà (aquests dos coneguts o tractats des de 1909),<sup>349</sup> i també amb autors joves de plataformes diferents. Així s'explica que sempre guardés devoció a Josep Carner i Josep Maria López Picó, i que fins a principis dels 20 d'Ors sigui un referent essencial: la coincidència amb aquest altre grup quant al classicisme i el simbolisme, és sempre present.<sup>350</sup> En el diàleg entre protonoucentistes i tardomodernistes contra l'espontaneisme, se situa Vinyes, a cavall de *Teatralia*, *El Poble Català* i *Kal.ligeneia*,<sup>351</sup> i dins una solidaritat classicitzant. Jaume Bofill i Ferro marca dos grups no ben enfrontats: "El de Carner, la famosa Caligeneia, i un altre, més cap a l'esquerra, que Carner anomenava els 'Hermètics' i els atribuïa la particularitat d'escriure sempre la paraula Vida amb majúscula. Aquests eren el nucli principal de la nostra escola parnassiana. Figuraven com a elements principals en aquest grup, una mica acèfal –

---

<sup>345</sup> V., *La recepció de Gabriele D'Annunzio...*, op. cit., pags. 148-154.

<sup>346</sup> La data la deduí Huch partint d'Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 39) i de l'absència d'escrits a *El Poble Català*. Quant al lligam del viatge amb *L'ardenta cavalcada*, Huch el qüestiona en demostrar que molts escrits són anteriors (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit., p. 60). Tampoc Corretger esmenta que Maseras convidés Vinyes a París tal i com afirma Elies, que contrasta amb llargues estades documentades de Maseras els anys 1903-1904 i 1910-1916 (*Alfons Maseras: Intel.lectual d'acció i literat...* op. cit., pags. 29-31 i 53-112). La qüestió, doncs, no queda aclarida, malgrat referir-s'hi també Josep Cunill, biògraf d'Elena Jordi (Josep CUNILL CANALS: *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del Paral.lel*. Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill", Berga, 1999, p.23).

<sup>347</sup> La carta de Vinyes a Tharrats de 18-III-1909 revela dificultats de publicació: "La biblioteca L'Avenç me feu observacions sobre'l meu llibre...Algunes proses massa crues me s'haurien de retocar...Que no hi havia vida camperola en les meves proses...Que no s'entendria gaire" (*La recepció de Gabrielle D'Annunzio...Traduccions...* op. cit., p. 191).

<sup>348</sup> Com remarcà Huch, no es desvinculà totalment de *L'Escon*. El 1909 l'hi trobem autoritzant el cobrament dels drets de representació a la Biblioteca ("Crònica quinzenal", *L'Escon*, IV, 62, 15-VII.1909, p. 234.) En aquesta revista ja hi escrivien Miquel Saperas o l'actor Joan Cumelles, després molt tractats per Vinyes.

<sup>349</sup> Recordem que el 1909 Vinyes conegué Iglésias i impulsà l'homenatge a Guimerà.

<sup>350</sup> Sobre la formació del noucentisme, vegeu, Joan Lluís MARFANY: "Modernisme i Noucentisme amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural", *Els Marges*, 26, setembre 1982, pags. 31-42, on es relativitzen diferències estètiques i es redefeix el Noucentisme com a alternativa politicoideològica. Idem: Jaume AULET "La revista *Catalunya* (1903-1905) i la formació del Noucentisme", art. cit., p. 36, Jordi CASTELLANOS: "El Noucentisme Ideologia i estètica", *El Noucentisme*, op. cit., pags. 19-39, Jaume AULET: "Primera temptativa teatral" i "Segona temptativa teatral. Els Espectacles-Audicions Graner", *Josep Carner i els orígens del Noucentisme Curial*. Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, pags. 94-106 i 334-346, on es fixa l'evolució de Carner sobre el gènere i les temptatives on participà.

<sup>351</sup> Gallén estudià la coincidència ("De la tragèdia i del teatre poètic", *El teatre, HLC*, 8, op. cit., pags. 444-447), i es referí a exercicis dramàtics extraviats o poc notables que hem d'afegir als de Vinyes i Carrion: *Les flames del goig*, de Xavier Viura, *El nen de les closes*, de Josep Morató, *El Comte Arnau* de Prat i Gaballí, i *El darrer miracle* de Rafael Marquina, editada per la Biblioteca Teatralia (1909). Recalco també una tragèdia medieval en quatre actes i en vers per Alfons Maseras el 1909, titulada amb el nom d'una reina catalana (*Elisenda*) que canvia lleument a la versió de 1936, (Alfons MASERAS: *Ermesendis, La Revista*, XXII, gener-juny 1936, pags. 86-124). Els personatges duen noms medievalitzants de l'època (Ermesendis, Arnau, Maria Blanca, etc.). Castellanos (*El modernisme, Selecció de Textos*. Les naus d'Empúries, Barcelona, 1988, pags. 322-323) incideix en l'ascendent de D'Annunzio en el grup i la recuperació *dannunziana* de Guimerà. Tal confluència teatral és l'equivalent a la que en el grup *Kal.ligeneia* es produeix entre Vinyes, Maseras i Prat i Gaballí per una banda i Carner, Bofill i López-Picó per l'altra, en coincidència gestada des d'*El Poble Català* i *La Veu* a l'unison. Castellanos (*HLC*, 8, 313), indica com el grup de Carner, Bofill i López Picó, amb més recolzament, hi acabà desbancant l'altra *trinitat*.

perquè Alomar que l'hauria pogut presidir, vivia fora de Barcelona-, Alfons Maseras, Pere Prat i Gaballí i Ramon Vinyes. Solé de Sojo, anava papallonejant d'un grup a l'altre." És també el moment de "la impressió que em feia el teatre estranger que anava coneixent".<sup>352</sup> Ràfols situa l'arrel d'aquest contacte en els anys de *Catalunya* i *Joventut*, en què Prat i Gaballí, Vinyes o Xavier Viura tractaren ja el grup de Carner, que recordem a Berga el 1906.<sup>353</sup>

1909 es pot considerar l'any terminal en el ressò del nostre autor com a innovador: la Setmana Tràgica marcà una divisòria i motivà una crisi dins el seu entorn. La seva atenció, per altra banda, semblà orientar-se des d'ara cap a la posada en pràctica dels seus principis dramàtics, però sense el pes a *El Poble Català* i sense poder estrenar pràcticament les seves obres, entrà en una crisi de reconeixement. El fet que el 1912-1913 tragués el cap dins la "Pàgina Literària" d'*El Correo Catalán* no significà un retrocés ideològic, tenint en compte que se'l seguí considerant al diari republicà on Plana exercia de crític.<sup>354</sup> Tot i algun text de motiu religiós, el escrits d'*El Correo* no canvien radicalment respecte dels anteriors.<sup>355</sup> La "Pàgina" aparegué al rotatiu el 15-VIII-1912 amb una periodicitat quinzenal o mensual irregular<sup>356</sup> i malgrat privilegiar literatura poc suspecta des de parers catòlics, es mostrà aperturista en aquests primers anys, lluny dels escarafalls vistos de Jaume Barrera amb el naturalisme i modernisme. S'hi aplegaren: escriptors joves "de la casa" que alternen un esteticisme quasinoucentista amb composicions carlines o religioses convencionals (Josep Granger, Joan Draper<sup>357</sup> i Josep Lisbona); autors que provenien d'*El Poble Català* o el camp esquerrà com Vinyes, Carrion, Lluís Capdevila o Prat i Gaballí; escrits de literats consagrats procarlistes com Joaquim Ruyra o Ramón del Valle-Inclán; esporàdiques presències de joves com Carles Riba, Marià Manent, etc. La secció no s'acollí a la reforma fabriana de 1913, en clar distanciament amb *La Veu*, que encarnava el nou dirigisme cultural i lingüístic; el fet apuntalaria la tesi de marginació noucentista en un Vinyes, Carrion, etc, desmentida quan són tinguts en compte per *La Revista* el 1917.<sup>358</sup>

Dins la publicació procarlina, la "Pàgina Literària" constituïa un to d'il·lustració i catalanització. Ho prova l'acceptable acollida de les tragèdies de Carrion, adscrites segons Fàbregas a un "neo-hel·lenisme de signe difusament cristià"<sup>359</sup> i que, ben situat a la revista *El*

---

<sup>352</sup> R. VINYES: "Ignasi Iglésias", doc. cit., II. Hi recorda la fascinació pel teatre forà i el menysteniment momentani del d'Iglésias i els catalans.

<sup>353</sup> *Modernismo y modernistas*, op. cit., p. 201.

<sup>354</sup> Vinyes no hi va escriure dins la poc consolidada "Plana Literària" de 1912.

<sup>355</sup> SUPRA Cap. 1. INFRA Cap. 4.

<sup>356</sup> Des del 5-X-1916 Carrion s'hi feu càrrec de la recensió de teatre imprès. Josep M. Junyent recorda el 1952 com Vinyes "inició su vida literaria en este diario, colaborando con asiduidad en aquellas "Páginas Literarias" que dirigía mosén Jaime Barrera" ("Ramon Vinyes ha muerto", *ECC*, Fons Ramon Vinyes) El crític omet la tasca anterior a les revistes catalanes i confirma l'error d'Elies en situar la col·laboració de Vinyes anteriorment.

<sup>357</sup> Granger i Draper col·laboren dins *El Teatre Català* a l'escalf de Carrion, al seu torn acollit al *Correo*.

<sup>358</sup> Com veurem (SUPRA Cap. 4) hi ha acostament, d'alguns col·laboradors culturals d'*El Correo Catalán* a *La Revista*, que divulgà tendències diverses sota un classicisme il·lustrat, i difonia propers a Vinyes com Josep Granger, Joan Draper, Alfons Maseras o Ventura Gassol, i incipients promeses com Josep Maria de Sagarra.

<sup>359</sup> *Aproximació a la Història del Teatre Català Modern*, op. cit. p. 237.

*Teatre Català*, mostra ascendent notable.<sup>360</sup> Per a Vinyes la "Página Literaria" representa un refugi, però una notícia de 1915 afirma que "al passejar per les Ramblas barcelonines com anys enradera, el cronista podrà apuntar: Draper, Granger, Vinyes, Prat-Gaballí, Lisbona, Carrion, Girona, etc, etc." <sup>361</sup> La informació apunta part de les relacions barcelonines del berguedà en aquest tombant de dècada. <sup>362</sup>

Hom podria pensar en un replegament *conservador* però Vinyes també es relacionava amb la pena que en un estanc de la Rambla presidia la seva propietària Elena Jordi, pseudònim de l'actriu de Cercs Montserrat Casals que s'hi instal·là conjuntament amb la seva germana Tina a finals de dècada.<sup>363</sup> En aquest cau freqüentat per Maurici Vilumara i la colla de *Papitu*, es gestà un muntatge de la *Salomé* d'Oscar Wilde amb Jordi i Vinyes en els papers principals, que fou representat al Teatre del Foment de Sant Andreu el 10 d'octubre de 1910<sup>364</sup> i era una emulació del que havien dut a escena Margarida Xirgu i Ramon Tor el mateix any.<sup>365</sup> En la satírica recepció que *El Papitu* féu del muntatge, el nostre dramaturg hi és titllat de poeta *eròtic i xardorós*, dins una lectura *maleïda* de l'autor de *L'ardenta cavalcada*. <sup>366</sup> Aquest vessant sembla contradir el replegament místic apuntat en algun poema dels comentats. No destaquem que Vinyes patís una crisi religiosa<sup>367</sup> o que se situés en un camp espiritualista obert a interpretacions diverses, però en tot cas és evident era la seva inquietud literària que no

---

<sup>360</sup> Les obres de Carrion ratllen el paganisme dannunzià atacat per plomes de la publicació anys abans, però hi són ben acollides, com l'estrena madrilenya de *Clitemnestra*, amb comentaris de J. D[raper], (*ECC*, 13.632, 15-VI-1916), on lloa la "grapa guimeriana, la seva visió ampla, formidable i la seva concepció única entre els nostres dramaturgs". El to llunyà del teatre realista o psicològic, plau al crític. Això explica -ultra raons d'amistat- que Vinyes hi sigui ben considerat, per molt heterodoxa que fos *L'ardenta cavalcada*.

<sup>361</sup> "Página literària", *ECC*, 1-I-1915.

<sup>362</sup> Disposem al fons familiar de dues postals escrites als germans Jacint i Elena Vilardaga de Berga amb data de 9-VIII-1911 amb domicili barceloní.

<sup>363</sup> *Elena Jordi*, op. cit. pags. 17 i 54-55. Vegeu també: Enric GALLÉN: "El teatre ("La literatura popular i de consum"*HLC*, op. cit., XI, 315-316, que història l'arrencada del vodevil català el 1910 en adaptacions de peces franceses per la companyia de Josep Santpere, Elena Jordi i Margarida Xirgu: els dos primers amb llurs respectives companyies monopolitzaran el gènere en la segona dècada del segle.

<sup>364</sup> *Elena Jordi*, op. cit, pags. 54-55. N'hi ha una referència breu a *De tots colors*, III, 146, 21-X-1910, p. 666, que considera "no gaire ben representat el gran poema bíblic de Oscar Wilde *Salomé*, en el que s'hi lluhí forsa la sra Jordi".

<sup>365</sup> *Teatralia*, III, 58, 12-II-1910. Vegeu la portada amb caricatura de Ramon Tor en el rol de Jokanaan. Wilde era conegut a Catalunya feia temps i molt comentat a *Juventut* i *El Poble Català*, on Montoliu li traduí contes. *Salomé* fou estrenada a Barcelona el 5-II-1910 al Teatre Principal i la versió operística d'Strauss (1905), representada al Liceu el mateix any. Quant a l'amistat amb Tor destaquem una postal escrita a Vinyes per l'escriptor de Borredà ("Ramon Tor a Ramon Vinyes. Barcelona, 5-X-1913, Fons Ramon Vinyes).

<sup>366</sup> Cunill indica una coneixença entre Jordi i Vinyes a Berga el 1901 en un recital poètic i esmenta el viatge a París amb Maseras. Tor, Vinyes i les germanes Casals que regentaven l'estanc semblen gaudir el 1910 de gran amistat. Per a la ridiculització dels assajos d'aquesta versió de *Salomé* a l'estanc, Cunill es basa en l'obra de Luis Cabañas Guevara *Biografía del Paralelo*. (Ediciones Menphis, Barcelona, 1945). A la colla de Papitu hi figuraven entre d'altres Ramon Casas, Isidre Nonell, Feliu Elies, "Apa", Lluís Elías, Ismael Smith, Jandro Soler, Lluís Capdevila, Maseras i Francesc Pujols. Recordem també l'amistat amb Carme Roldán, actriu de gran cultura (*El Teatre Català*, I, 32, 5-X-1912, p. 12).

<sup>367</sup> Diversos testimonis berguedans han recalcat l'emoció dels actes de Queralt el 1950. En alguns moments dels seus dietaris de 1939 i 1940 mostra els dos vessants del seu sentiment religiós: un menyspreu vers les actituds hipòcrites i el conservadorisme de l'església i el clergat er una banda; l'emoció estètica i personal del catolicisme, per l'altra lligada a la seva experiència infantil i juvenil, i-indubtablement.- a bona part de la seva literatura.

menyspreava cap plataforma.<sup>368</sup> I podem afirmar que de 1907 en endavant vorejà en ocasions una línia que ell mateix definí anys endavant com a *perversista*, que ja comptava una tradició en la literatura modernista catalana.

---

<sup>368</sup> Entre les escasses activitats d'aquests anys finals recalquem que el 1911 publicà un "pòrtic" al llibre de Joan Fígols i Pujolà: *Llumíniques*, (Barcelona, 1911).

## 3.2. Les boires(1906), transició entre el drama catòlic i el simbolisme.

### 3.2.1. Gestació, estructura i contingut.

*Les boires*, drama en tres actes, fou premiada als Jocs Florals d'Olot de 1906, com consta en la versió editada a la biblioteca de *L'Escon* el mateix any<sup>369</sup> i la publicació la divulgà en fulletó entre desembre de 1906 i maig de 1907. L'autor la qualificà de "drama íntim en tres actes y en prosa", i la dedicà a Josep Espel. Fou estrenada el 19-VIII-1906 al teatre *La Perla del Llobregat* de Gironella i l'11-XI-1906 es representà al *Círcol Catòlic* de Gràcia.<sup>370</sup> El director del muntatge de Gironella fou el poeta i actor Rafael Riba Canadell, molt citat a *L'Escon*.<sup>371</sup> Vinyes n'aprofità algun element per a *Llegenda de boires* (1926) que serà, com veurem, una obra diferent.

L'autor hi mostra com a *El calvari de la vida* un drama familiar. L'hereu bondadós d'una masia (Marc) s'enfronta al germà (Quirze) que vol arrabassar-li casa i cabals a punta de pistola: Marc signa a la força la renúncia a l'herència en favor del germà, que no té pietat per la seva debilitat ni per la ceguesa del nebot[*Jan, fill de Marc*], i es dibuixa per a tots dos un horitzó de privacions. Però Quirze té vora seu un altre avar que li disputa les riqueses: el seu fill Climent, "el cástich" (II, 53). Marc i Jan abandonen al final la casa feliços de llur puresa, acompanyats d'un jove pastor (Llorençó) que remet al sagristà d'*El calvari de la vida*. Quirze i Climent, atíats per uns pobletans egoistes, clouen l'obra barallant-se a mort pels diners. És un desenllaç obert, xocant per a l'entorn on es representava el drama, com palesà el crític de *L'Escon* "Clarinet", en afirmar que "el final és, teatralment, un xic obscur"<sup>372</sup> com es veu a la darrera acotació lliardar: "*La fosca sembla s'hagi espersit sobre l'escena*" (III, 83).

Huch situà *Les boires* dins el teatre catòlic tot i remarcar que preluïava el teatre posterior. Constatem coincidències amb *El calvari de la vida*: convencionalitat estructural, cops d'efecte climàtics, numeració d'escenes al text editat,<sup>373</sup> exclusivitat de figures masculines i contrast

---

<sup>369</sup> *Les boyres*, Bib. L'Escon, 17, Barcelona, 1906, 85 pags.

<sup>370</sup> La data consta a l'edició, però una notícia afirma que l'estrena fou el 2 del mateix mes al Centre Catòlic d'Obrers de la Colònia Rosal –amb el terme municipal partit entre Berga, Olvan i Gironella,-, dirigida també per Riba (*L'Escon*, I, 9, IX-1906, p. 35), la qual cosa indicaria una preestrena. El llibre informa de la presència de l'autor i els premis d'Olot concedits a Vinyes i Espel. A l'edició consta el repartiment de les dues representacions (uso les abreviatures GI -Gironella- i GR-Gràcia.): Marc: J. Serra (Gi)/J. Fernández (Gr); Quirze: M. Casòliva (Gi)/J. Calmell (Gr); Jan: R. Riba(Gi)/R. Pàmies (Gr); Climent: R. Macià (Gi)/ J. Nicolau (Gr); Llorençó: R. Ricart (Gi)/ F. Marín (Gr); Noi Maco: F. Bartrina (Gi)/R. Pairó (Gr); El Mosques: J. Font (Gi)/J. Prats(Gr); El Ronya: J. Pons (Gi)/ S. Martínez (Gr); L'avi Gairell: A. Guix (Gi)/ C. Pi (Gr).

<sup>371</sup> Riba i Canadell era l'ànima de la companyia de Gironella, (Rafel RIBA: "Records de Joventut", *Berguedà*, març de 1971) i recordà Vinyes com a ànima del grup teatral i company inseparable de Ramon Obiols i Jaume Huch i Guixé. Com a representacions tardanes, destaco la de La Pobla de Lillet el 1919 per un grup local, (*La Bandera Regional*, 171, 3-V-1919) o la reestrena berguedana l'1-I-1925 al teatre Quevedo que m'ha constatat la informació documentada de Rosa Maria Serra. Per a la poesia de Riba i Canadell vegeu, *Hora d'argent*, op. cit., pags.311-318.

<sup>372</sup> CLARINET, *Les Boyres L'Escon*, X, 1906.

<sup>373</sup> A diferència de la semblança d'extensió entre els 3 actes d'*El calvari de la vida*, a *Les boires*, el tercer és més breu: set planes menys que els dos anteriors.

entre un nucli reduït de personatges positius i el *poblot* (II, 59). Però *Les boires* és un drama més passional que ideològic, malgrat el dualisme similar a la peça precedent. L'obra es laïcitzava en l'exaltació d'un món natural, que ens la separa de l'apologia d'*El calvari de la vida*, tot i alguna referència catòlica.<sup>374</sup> La masia-taverna permet als visitants de beure i jugar amb un egoisme gens ideològic: més que un drama catòlic hi ha un *drama íntim* o passional on -com a *El calvari de la vida*- s'idealitza la muntanya enfront la *terra baixa* (I, 24-25) de ressò guimeranià en una cita on s'al.ludeix a un rector semblant al d'aquella peça:

LLORENÇ (*Obrint els ulls extraordinàriament.*) ¿El món? ¡Quina pregunta'm fas tu are! Sempre demanes unes coses...

JAN Deu ser molt gran ¿quibá?

LLO. Molt deu serne. Desde'l pich de l'afrau, es vehuen més torrents, més plans, més cases, més montanyes enyá...jo ja'm pensava que ho havia vist tot, y, ¿qué vaich fer? un día dich al senyor Rector: "Sinyor Rector avuy hi pujat als cims y quanta terra he vista!" Ayavores, ey, va contestarme "y lo que't manca veure; n'hi ha més de cinchcentes voltes més encare de la que's veu! ya dalt"... ¡Renoy, jo vaich pensar, mentres cayava!...(Petit silenci.) Ja veus si deu ser gran'queix móm per qui'm demanes.

JAN (*Ab condol*). Sí, molt gran; emprò també deu ser molt trist rodar per ey, sens pá ni auberch, hont xoplugarse.<sup>375</sup>

A *Les boires*, dos entorns s'intercalen: el muntanyenc en la figura de Llorençó i Jan en evocar les boires, i el dels vilatans -mostrats de mode degradatori i sense la sàtira amable d'*El calvari de la vida*. El contrast hi és accentuat, amb personatges lloids subratllats pel motiu (Mosques, Ronya, Noi Maco, etc.). Vinyes hi seguia una tendència intrínseca al drama catòlic, però la pagesia degradada també l'expliquem per *Joventut* i el seu entorn. En aquest aspecte l'admirada lectura per entregues de *Solitud* a la revista citada, anys després evocada al costat d'autors com Morató, Pous i Pagès o Casellas degué ser bàsica.<sup>376</sup> Per contra d'aquest medi recarregat, Vinyes situa un pastor incontaminat i un cec lúcid que llegeix en la boira la foscor moral dels personatges degradats: la connexió dels dos tipus amb la tradició recent - Maeterlinck, Guimerà i la Víctor Català que es convertí per a Vinyes en el principal reclam de *Joventut* durant 1905-1906,<sup>377</sup> és clara. El contrast *modernista* o *naturalista* entre violència i

---

<sup>374</sup> L'al.lusió de Llorençó al senyor rector, força neutra (II, 37) o la murrieria dels que no van a la missa dominical (II, 45).

<sup>375</sup> II, 37

<sup>376</sup> R. VINYES: "Víctor Català", "Record de *Solitud*", "Una tercera fitxa de Víctor Català", "Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, I, 11, 15-XI-1946, ps 411-412. Hi evoca la lectura juvenil febrera de *Solitud* i comenta el context: "Un ruralisme agre actuava contra el realisme eglògic" (...) "Josep Morató el va portar al teatre. Raimon Caselles va fer-se'l seu en *Els sots feréstecs*. Pous i Pagès s'hi decantava en *Per la vida*. Víctor Català el va espremer en *Ombrívols*, *Caires vius* i *Drames rurals*. Se'n sortí amb *Solitud*. El seu ja no era ruralisme de cap mena; era la muntanya i els muntanyencs de la nostra terra". El pretext de l'escrit fou el propòsit d'Avel.lí Artís a Mèxic per reeditar *Solitud*.

<sup>377</sup> Ibid. Contrasta les obres anteriors amb la decepció posterior que li produïren *El cant dels mesos* i *Mare Balena*.

poeticitat esclata al desenllaç(III, 82-85): Quirze es tanca a casa i sent crits i pedregades del fill abans que els amics esberlin la porta. L'escena final és el caos: els companys ho roben tot, el pare i fill avars lluiten a mort -un ganivet ho suggereix-, i els personatges purs s'encaminen "cap al cim", mentre les boires es fan "mestresses del hostal" (III, 85): l'avarícia ha estat inútil, car ara "cuyen el gram sembrat", en acompliment de la justícia divina i poètica. ¿Drama rural, doncs –en paral·lel a Víctor Català o Casellas, o seguiment d'una línia guimeraniana? Potser les dues coses alhora. L'atenció als aspectes lingüístics de l'obra, que tot seguit recalquem, situa aquest viratge notable del nostre autor.

### 3.2.2. Les boires com a exercici d'experimentació formal.

Com a *El calvari de la vida*, l'estil de *Les boires* és en funció d'una comprensió directa, amb rèpliques breus i dosificació dels passatges lírics. En aquest predomini del *drama* per damunt la *poesia*, el nostre escriptor encara es manté fidel a la seva formació en Soler i Guimerà. El canvi lingüístic de l'obra, però, ve justificat pel nou tractament dels personatges. Per accentuar el contrast entre taverna i lirisme, recorre a un llenguatge dialectal -subratllat en una iodització radical-,<sup>378</sup> poat en el Berguedà però amb trets no propis de la comarca com la primera persona del perfet simple ("estrení", I, 18), el subjuntiu nordoccidental ("m'escalfu", I, 8, "duptus", I, 22), solucions nordorientals ("pás" com a única negació I, 22, "molesti", I, 24), etc. El pandialectalisme es combina amb l'expressivitat dels malnoms. ¿Influència de la "llengua mascle" fruit de les noves lectures a *Joventut* i de Caterina Albert en particular? Tal vegada. Vegem un fragment del que un crític anomenà "carn viva":

MOSQUES (*Après d'una gran pausa al Gayrell*). ¡Reyampus! Veyám si jugues be.

JAN. Tinch un fret més fonç...més fonç. Poseuhi yenya al foch perque m'escalfu,pare.

MARCH ¿Vos portarne un xich Yorençó? (*Al Jan*) No'n gusta'l Quirse que'n gastem de yenya.

LLORENÇ (*Per alegrarlos*). ¡Ja'n porto, ja; si es més coqui'l nostramo!...Per un brassat d'esteyes! Ja'n porto, ja...Pobrich Jan seguit t'enfredoriques. (*Surt. Pausa.*)

MOS. ¿Tens mistos, Ronya?

RONYA. M'he jicat l'esca á casa. Una brasota de la yar; píscala ab amoyes.<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> La nostra actual grafia "ll" i els sons semivocàlics i semiconsonàntics es corresponen en tots els casos a la "y" del text, independentment que n'hi hagués un ús dialectal. Així, trobem "boyres" al costat de "yar", (I,8), mentre que en les acotacions es manté "llar", (I, 7). Això remarca la voluntat d'estilitzar el registre dins el diàleg i mantenir les convencions de l'època en les acotacions.

<sup>379</sup> I, 7-8



En aquesta experimentació compta la toponímia, amb referents muntanyencs ("Fontromeu", I, 18-19), "la fira de Congost", I, 19) o visió organicollegendària de la natura: la fada de Gombreny, -de ressonàncies arnaldianes- i els tornaveus, (II, 35) l'avenc de l'Home Mort o el gorg de les Grulles (II, 42.) També s'aparta del paradigma dramàtic<sup>380</sup>, a través d'un intervencionisme didascàlic, que preludeix *Al florir els pomers* (1910). És il·lustrativa una escena muda gestual (I, 9 26-27), però sobretot la llarga acotació de l'escena X del tercer acte, (III, 82), on barreja lirisme i indicació per a l'actor/director de l'obra:

*Té de sentirse'l silenci de les montanyes y la nit traspuar en la cambra, silenci sols interromput pel Climent qui crida de tant en tant á fora. L'actor encarregat del paper de Quirse té de tenir molt compte ab aquesta escena. En el seu interior s'hi lliura una gran batalla, batalla de l'avaricia y del temor de perdre lo que ha conquerit ab greus afanys. Lluyta, vacila, escolta les més lleus remors que de fora venen; en son rostre á voltes s'hi reflexa l'esperança, altres l'odi, altres la por; lo que pot marcar ab gestes, contraccions de rostre y paraules mitg pronunciades. Essent impossible descriure gest per gest lo que aquesta escena marca queda al bon gust del actor interpretar-la. Per altre part els de fora l'han d'aydar molt, de primer en crits forts y no gayre propers, après el Climent els sovinteja, après s'ou que contesten els de baix feblement, crit de joya del Climent y d'angoixa del Quirse, après s'ouen enrahonaments y per fi gran cridoria dels del poble y grans colps qui fan trontollar la porta.*

Textos com aquests que conceben una representació del crit o la mitja paraula, i demanen una interacció adequada entre gest, efecte extraescènic i diàleg revelen l'aproximació a uns plantejaments innovadors inèdits dins la dramaturgia catòlica, sense deixar de traïr el lirisme dels seus pomes i proses líriques. *Les boires* constitueix, doncs, el primer text dramàtic de Vinyes que atorga importància a l'acotació lírica, qüestionada per la crítica a la següent estrena (*Al florir els pomers*) i característica de moltes peces posteriors seves, començant per les dels anys 1907-1912.

### **3.2.3. Recepció, valoració i relació amb obres posteriors.**

Una comparació entre el divers ressò d'*El calvari de la vida* i *Les boires* il·lustra el viratge, i serveixen d'exemple les valoracions de "Clarinet", entre l'admiració i la reticència: davant el desenllaç fosc situa l'obra com a "genre nou" que obre "nous viarany" al teatre catòlic i afirma que "el fons de l'obra es altament suggestiu". El crític parlà de "llenguatge sincer y sobri, desfullat de tot artifici escènic més o menys convencional" que s'adiu als "personatges *vritat*".

---

<sup>380</sup> Peter SZONDI (*Teoria del drama modern*, 1880-1950 Trad. Mercè Figueras, Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, 27, Barcelona, 1988, p. 14) defineix com a tret essencial del drama l'absència del dramaturg dins la situació.

Els mots no poden ser més clars i la qualificació *drama íntim* fa pensar en el grup d'Adrià Gual. *Les boires*, en tot cas, gaudí d'un èxit estimable dins l'entorn a què anà destinada i provocà alguna emulació.<sup>381</sup> Hi ha una voluntat de colpir amb un ambient feixuc, llenguatge cru i tòpics cars al simbolisme i a l'entorn de Vinyes.<sup>382</sup> Ens situem davant un fet que Jordi Castellanos remarcà a propòsit de la revista gironina *Vida*<sup>383</sup>, i que també ha estudiat quant a les relacions entre Gaudí i Torras i Bages, o el Cercle Artístic de Sant Lluç<sup>384</sup>. amb el canvi de segle: hi ha un reaprofitament d'estètiques modernistes en cercles confessionals, hereus del catalanisme de la Renaixença; això permeté renovar l'art religiós i l'aixopluc d'autors que sense manifestar una explícita confessionalitat, se'n serviren per catapultar-se vers mercats amplis. Aquest fou –en el modest camp de l'escena parroquial- el cas de Vinyes i *L'Escon*.

Dins l'obra l'autor consolidà un cosmos líric que mantindrà fins a *Llegenda de boires* (1926): els pastors de la seva producció lírica,<sup>385</sup> ( presents dins *Al florir els pomers* i *Rondalla al clar de lluna*), la ceguesa transcendent (*Al florir els pomers*, *Llegenda de boires* o *Racó de xiprers*), i trets llegendaris. Vinyes se situa en la paradoxal contribució "rural" i *mascle* d'aquests autors remarcada per Joan Lluís Marfany<sup>386</sup> que acarem a la tasca d'experimentador líric,<sup>387</sup> més *urbana*. Jan és el punt de partida del cec homònim de *Llegenda de boires* i encarna la clarividència(II, 55-56), quan en exaltació simbolicodecadent llunyana al drama catòlic, interioritza la boira (I, 29-30):

No les veich [*les boires*] pró les sento, cobsant-ho tot, entrant al dintre nostre,  
amortayantnos; fentnos morts en vida que res més som que morts. A mí les forces'm

---

<sup>381</sup> Les representacions referides per *L'Escon* entre 1906 i 1909 no arriben a la desena, la meitat que *El calvari de la vida*. És simptomàtic el comentari d'una mala imitació de l'obra (EN RUS: "Teatre Catòlic" *L'Escon*, IV, 62, 15-VII-1909, p. 234), En sabem de representacions molt posteriors com la de la Secció Dramàtica del Centre Catòlic de Blanes el 22-XI-1931. (Programa de mà, Fons Ramon Vinyes).

<sup>382</sup> Sobre la boira, remarcuem *Oracions* de Rusiñol o *Boires baixes* de Josep Maria Roviralta (1902). Quant a la ceguesa, molt maeterlinckiana, també hi va recórrer Carrion a *La filla del cec Nathan* (1908) i *El fill de Crist* (1912).

<sup>383</sup> "Miquel de Palol i el modernisme", art. cit.

<sup>384</sup> Jordi CASTELLANOS: "Gaudí, arquitecte de Déu", *Intel.lectuals, cultura i poder*, La Magrana, Barcelona, 1998, pags. 9-71. Aquesta ductilització que els estaments dirigents (amb Torras i Bages al davant) havien orientat respecte dels extrems modernistes, fins assimilar-los des de postures burgeses, també foren destacats per Castellanos dins "Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme", *Els Marges*, 14, 1978, pags. 31-49.

<sup>385</sup> I, 34. La "*cançó del pastorich*" remet a peces posteriors (*Al florir els pomers*, *Rondalla al clar de lluna*) Trobem aquests personatges en composicions coetànies com recalca Huch: "Per las serras" (1904), idil.li bucòlic, "La capelleta del bosc" (1905), "Clarors de l'alta cima" (1906), o "Impressió otomnal" (1909). Entre els volums en possessió del nostre autor sobre la temàtica, destaco: *En Rupit* de Joan Rosselló (L'Avenç, Barcelona, 1904, Fons Ramon Vinyes).

<sup>386</sup> Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del modernisme*, op. cit., pags. 29-31. Tal posició rural encaixa amb la ubicació berguedana (R. VINYES: "La joventut y el Teatre Municipal". Opinió de D. Ramon Vinyes, *La Veu de Catalunya*, 3091, 29-XI-1907.), on notem acomplexament en el berguedà de sensibilitat moderna i urbana.

<sup>387</sup> Castellanos posa el Vinyes de "Dalila" com a extrem de la renovació poada en arcaïsmes i mots-clau de la poesia decadentista francesa, en el que representa "un llenguatge literari antitètic al natural que cerca els efectes de l'artifici decorativista" (...) "en un autèntic repte per forçar l'expressivitat de la llengua" (*Antologia de la poesia modernista*. Ed. 62. Barcelona, 1995, p. 70) Recordem la inspiració dannunziana en aquest camp, al pròleg d'*Il Trionfo della morte*, quant a una "lingua, rampollata dal denso tronco latino" que "non ressite mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e dad intesserla pur nelle ghirlande piú agili e nei festoni piú sinuosi (Gabriele D'ANNUNZIO: *Il trionfo della morte*(1894)*Prose di romanzi*, Vol. I, Mondadori, Ed., Milano, 1988, pags. 640-641).

manquen, a á vosaltres us manca l'esperit; jo soch cego d'uys, vosaltros d'ànima. ¡Morts!  
Ben morts y les boires ens abracen dintre dels fondals servintnos de mortaya!

El llenguatge cru o retoritzat cobra gran protagonisme, com en composicions religioses o místiques ("Bíblicas<sup>388</sup> o "Els monjos passen"),<sup>389</sup>. on es servia de la temàtica per al propi artifici, fita que apunta al camí d'estetització del seu teatre posterior. Aquest lirisme, però, encara no predomina per damunt de la tensió dramàtica, com s'esdevindrà dins *Al florir els pomers* o *Rondalla al clar de lluna*, de les quals *Les boires* pot considerar-se precedent.

---

<sup>388</sup> Publicades a *El Cim d'Estela* el 15-XI-1905, i reproduïdes parcialment a *L'Escon* com remarca Huch (*Ramon Vinyes jove*, op. cit, p. 24).

<sup>389</sup> Així consta a *L'Escon*, I, 10, X-1906, p. 38 o als tres poemes aplegats a *El Poble Català* amb el títol "Del blanch convent vora'l mar".

### 3.3. Dues peces extraviades: *Blancaneus dorm*, *En plena fosca*.

Poc sabem de *Blancaneus dorm*. Elies afirma que és una rondalla escènica en vers escrita el 1907,<sup>390</sup> i estrenada a la ciutat natat per l'Elenc de l'Orfeó Berguedà a finals de 1922, en homenatge per la vinguda del matrimoni Vinyes a Berga, on l'autor hauria interpretat el paper de Príncep.<sup>391</sup> Peça, doncs, cenyida al conte, (anecedent si la datació és certa, de *Rondalla al clar de lluna*) amb escasses al·lusions a la postguerra.<sup>392</sup> L'autor la considera curiosament novetat el 1949, però es pot tractar d'una revisió.<sup>393</sup>

També cal considerar l'obra extraviada *En plena fosca*, que segons *L'Escon* intentà dur a les taules a Berga el desembre de 1907.<sup>394</sup> El biògraf, que l'havia situat en un període anterior, ens en diu únicament que és "una obra d'escenes tràgiques", i remet, com l'anterior, al tarannà dels drames vistos i a la propera reivindicació i formulació del gènere tràgic el 1908.

---

<sup>390</sup> *Un literat de gran volada*, p 38. La fa coincidir amb els actes de la Solidaritat Catalana comentats.

<sup>391</sup> *Ibid*, pags. 69-70: "A darreries de 1922", (...)L'elenc de l'Orfeó Berguedà compost pels esmentats i germans Agelet, senyoretas Manuela Obiols, Serafina Camps i d'altres li estrenaren l'obra de rondalla que escriví en la seva joventut *Blancaneus, dorm*". Elies assigna el paper de Blancaneus a Serafina Camps i el del Príncep al propi Vinyes. La representació pot haver-se efectuat privadament i no la recorda un testimoni berguedà com Climent Peix quan evoca també la vinguda del matrimoni Vinyes ("Recordant Ramon Vinyes...", art. cit.).

<sup>392</sup> *Quadern Teatre 21*, doc. cit., p. 98. La referència és breu i a propòsit de René Laporte.

<sup>393</sup> "Ramon Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura", art. cit. (Afirma que és la seva peça més recent al costat de *La nit divuitena*).

<sup>394</sup> La representació estava prevista per al 10-XII-1907 com vam veure a propòsit de *Les boires* (*L'Escon*, XII-1907, i I-II-1908, respectivament).

### 3.4. Posicionaments teòrics a Barcelona. 1907-1908. Context.

El novembre de 1908 es publicaren 2 textos de Vinyes sobre teatre, emmarcats en la campanya de *Teatralia* per la Nova Empresa de Teatre Català, on confluen anhels diversos: un teatre ciutadà sota el prisma de Carner en el pròleg a *El somni d'una nit d'estiu*, representada el 17-X-1908, en què feia una crida pel teatre en vers com a pas a la dramaturgia clàssica que la literatura catalana no havia tingut.<sup>395</sup> Per altra banda, es configurava la concepció educadora i messiànica del gènere en Montoliu i Alomar a *El Poble Català*, dins un classicisme eclèctic entre el regeneracionisme i l'esteticisme simbolicodecadentista.<sup>396</sup> I en tercer lloc, la reformulació simbolista de Gual, al capdavant de la dita Empresa, que bandejà el decadentisme per situar-se en un diàleg entre diverses vies (clàssica, simbolista, regeneracionista, miticopopular, etc.)

Aquesta confluència coincidia amb la superació del drama ideologicopassional en favor d'altres formes: tragèdia, rondalla, *gran teatre*, etc. És l'hora del rebuig a la línia nòrdica (Maeterlinck i Ibsen) en favor d'un llatinisme que posa èmfasi en la ciutadanització. En aquesta cruïlla, es confia en joves ambiciosos com Vinyes, que el 1907 a *La Veu*<sup>397</sup> fou invitat a opinar sobre el projecte de teatre municipal comandat pel regidor de l'ajuntament de Barcelona, Lluís Duran i Ventosa.<sup>398</sup> L'opinió procívica del berguedà (que com la d'altres literats incipients complementava la d'autors consolidats com Gual o Guimerà) és antecedent dels textos de 1908, en clau noucentista i culturalista esquerrana:

La ciutat se desborda del seu vell y estret caos...Crech jo que la creació d'un Teatre Municipal, ànima seva es necessària.

Avuy no'l té un un teatre per ella la ciutat; en cap dels nostres teatres existents s'hi sent vibrar per complet la seva vida...Té de férsel la ciutat, y, en aquest teatre nou, s'hi ha de sentir tota ella, potentia, forta, ab tota l'energia ab que's veu creixent, ab totes les forces de sa constant pujada. Té de ferlo ella y ha d'ésser ella son teatre. Tot lo bell, art pur -sigui lo que sigui-, s'hi ha d'escoltar...Pel seu sí n'ha de sortir una onada serena de cultura que fortifiqui la ciutat al créixer, per que demà pugui ella, la ciutat mateixa, ésser dipositària d'un futur teatre més gran

---

<sup>395</sup> Carner desconfiava del teatre vigent (Joseph CARNER: "Lletra a Don Narcís Oller, *Empori*, 7, gener 1908, pags. 5-7). La seva postura (com la D'Ors o Farran i Mayoral) s'entén dins l'atenció noucentista a la poesia com a pas previ a la millora d'altres gèneres: el teatre en vers o líric hi esdevé el paradigma. Oller experimentava recels envers Gual i la dramaturgia modernista, com queda mostrat en els seus escrits (Narcís OLLER: *Memòries teatrals*, a cura d'Enric Gallén, La Magrana, Els Orígens, 56, Barcelona, 2001, amb "Estudi Introductor" d'Enric Gallén (Ibid, pags. 7-50).

<sup>396</sup> M. SIGUÁN, *La recepció de Ibsen y Hauptmann*, op. cit., pags. 175-177 i en general l'apartat "La crisis del drama de ideas", Ibid, pags. 175-197.

<sup>397</sup> R. VINYES: "La joventut y el Teatre Municipal", art. cit.

<sup>398</sup> Vegeu "La crisi del teatre català", E. GALLÉN: "El Teatre", *HLC*, 8, op. cit., pags. 390-391 i n. 51. on es comenten les respostes de Guimerà, Gual, Maragall, amb menció a la proposta de López Picó perquè el Teatre Intim s'institucionalitzés. Foren els inicis d'una reivindicació que sorgiria en períodes molt posteriors.

En aquest disseny hi ha un reflex de l'ideal meridionalista de D'Annunzio a *Il fuoco* (1900) o *Più che l'amore* (1906), per bé que l'arquitecte proposat per Vinyes és Gaudí, integrador d'elements nòrdics i mediterranis.<sup>399</sup> L'aparició del teatre clàssic a "una de les vies noves" de la ciutat és en sintonia amb el *futurisme* alomarià i la recuperació de la tragèdia que empenyé Bayreuth o el frustrat Albano de D'Annunzio. Així, efectua una crida perquè "els Mestres -ben traduïts- se fassin sentir intensament en el traüt de ciutat que avença".<sup>400</sup> Un altre aspecte remarcable n'és el cànon: Guimerà, Iglésias, Pompeu Crehuet i Puig i Ferrer. Marquem l'esment al Crehuet tràgic, autor recent de *La morta* i *Claror de posta* (de títol coincident amb un tòpic car a Vinyes) i a Puig i Ferrer, que per la desmitificació rural i la ideologia, podia semblar lluny del Vinyes procatòlic. Notem també absències (Rusiñol i Gual) o la llista comprensiva dels forans, amb preeminència dels tràgics: Ibsen, Esquil, Hauptmann, Sófocles, Schiller, D'Annunzio, Molière, (l'excepció) Shakespeare, Sudermann, Eurípides, Racine, Maeterlinck.

L'escrit ja mostra postures que esdevindran constants en l'autor com l'eclecticisme i esteticisme selectius de l'autor ("Tot lo bell, tot lo que sia art, en el teatre nou ha de tenir vida i tot lo imperfecte -sense contemplacions d'autor- ha d'allunyarsen"), o el rebuig a solucions comercials ("sense mires d'afalagar el gust del públich, ni d'anar a fer entrades"). Genèricament, advoca per la cura quant a l'organisme executiu, preparació d'actors, creació d'un conservatori, contactes amb escenes estrangeres, etc. La fita fóra "sentirhi dir altíssimes paraules", on besllumem la dramaturgia del *mot* en afirmar que "els nostres poetes -poetes precisament- no poden excusarse de contribuirhi". Vinyes s'hi feia ressò de Montoliu en pressuposar que per bastir el nou teatre calia "una societat perfecta, exemplar", amb "una veritable aristarquia" (...) "qui imposi y fixi aquest element heroic de la missió de la rassa".<sup>401</sup> Al capdavant, un teatre de lírics i herois que commoguin i eduquin el poble, i al qual es veia destinat a contribuir.

### **3.4.1. L'Enquesta sobre'l teatre en vers(1908).**

Segons Assumpta Camps, la resposta de Vinyes a l'enquesta sobre el teatre en vers a *Teatralia*,<sup>402</sup> reflecteix la concepció dramàtica de D'Annunzio a *Più che l'amore* (1906), estrenada a Barcelona el 1908, i citada pel nostre dramaturg a la conferència posterior: l'Egregio

---

<sup>399</sup> Pensem en el reaprofitament de Gaudí per Torras i Bages, que fa de l'arquitecte una figura vàlida en tant que geni excepcional dins una visió consolidada i comercial de la cultura. Vegeu: "Gaudí, arquitecte de Déu", text cit.

<sup>400</sup> Destaquem l'article de M. de Montoliu, "Les traduccions", *El Poble Català*, 104, 28-V-1906.

<sup>401</sup> Extrec la cita de *La recepción de Ibsen y Hauptmann*, op. cit., p. 195.

<sup>402</sup> R. VINYES: "Enquesta sobre'l teatre en vers", *Teatralia*, I, 5, 15-XI-1908, pags. 146-148. També hi respongueren Rafael Marquina, Pere Prat i Gaballí, Josep Carner, Josep Maria López-Picó, Emili Vallès, Jaume Bofill i Mates, Narcii Oller, Apel.les Mestres, Enrique Díaz Canedo i Federico García Sanchiz (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit. I, 66). Com veiem, s'hi apleguen escriptors joves i veterans de diverses tendències.

acotà l'obra com a "Tragedia moderna". A l'enquesta, el berguedà vindica el "Teatre musical, mots rítmics, ona armònica" per sobre del "sencill teatre", xifra la recreació clàssica en forma de *modern* amoralisme dionisiac i nietzschia, de la "super vida" amb "héroes llegendaris, reys, noblesa, gent humil, poble, dihent ses ires, dihent sos goigs, mentres una font oculta riu o plora amb son caure etern a dintre ses paraules, mentres una cansó sencilla acompanya internament els seus sencills col.loquis o un himne triomfal vibra en l'esclat de les seves passions triomfals". D'Annunzio s'autoconsiderava "il poeta che da anni si sforza di rivendicare nel teatro latino le potenze del Ritmo e di restituire su l'altura scenica il dominio della Vita ideale"<sup>403</sup> i afirmà: "l'arte del tragedo, come quella dello statuario, ha per oggetto il nudo. Obbedendo alla legge della mia arte, con non timida mano io ho spogliato di ciò ch'era vile e fugace l'anima dei miei simulacri e ho potuto talvolta sollevarla fino alla regione del canto".<sup>404</sup> La idea de despullament és també exposada a *Il fuoco* (1900), citada per Vinyes després a propòsit d'Eleonora Duse.<sup>405</sup> Si Nietzsche beneí la dramatització *global* wagneriana, *Il fuoco* narra fictíciament els darrers dies del músic a Venècia<sup>406</sup> per bastir-ne una rèplica meridional: en un sentit similar, Vinyes es pronunciaria anys més tard sobre la transformació operada per Wagner en certs mites.<sup>407</sup>

El nostre dramaturg no sols adapta el pensament de l'esteta italià sinó un ventall ampli de lectures i experiència: poetes francesos, Maeterlinck, les pròpies taules berguedanes, o la visió dels muntatges de Gual amb Shakespeare, Hauptmann o D'Annunzio.<sup>408</sup> D'acord amb l'atenció al silenci i al gest demanada a *Les boires* (1906), exigeix "una música exclatant lligada a l'acció, al mot, una compenetració perfecta entre'l ritme musical y la forsa de la paraula", en semblança amb *Il fuoco*:

Jo crec en un teatre que al oyen li porti un bell moment complert, y tota la música que'l bell moment porta tancada...Als ulls de les multituds, les opulencies han de descobrirse com les ciutats del or als ulls atònits de Casandra; els ritmes nous, la fússió sencera de l'armonía del parlar ab l'ambient ab l'ànima resorgida dels quins foren, s'ha de mostrar una musicalisació potent, sols assequible en un teatre de música parlada.

Teatre musical, has d'imperar...jo t'espero orquestrat en mots, sent una inmensa sinfonía ahont les passions y les follies, en riures, en udolars, en plors, en tempesta, passin.

---

<sup>403</sup> Gabriele D'ANNUNZIO: *Più che l'amore*. Fratelli Treves, Ed. Milano, 1921 (1ra ed.: 1906), p. V. Remarquem-hi la importància del *ritme*, una de les bases de la prosa lírica de Vinyes i de les seves concepcions teatrals.

<sup>404</sup> Ibid., p. XXXII. Aquest "canto", es correspon a la vinyesiana "música del mot".

<sup>405</sup> *De la tragèdia*, op. cit. pags. 45-46. La cita al.ludeix a un coneixement anterior al que Camps aporta de 1909 en carta a Tharrats. (*La recepció de Gabriele D'Annunzio*, op. cit., p. 151).

<sup>406</sup> Pietro GIBELLINI: "Introduzione" a Gabriele D'ANNUNZIO: *Fedra*, Mondadori Editori, Milano, 1986, p. 17.

<sup>407</sup> R. VINYES: "Tres poemas primitivos", *Voces*, III, 24, 31-V-1918, pags. 164-171.

<sup>408</sup> Carles BATLLE: "La Nova Empresa de Teatre Català", *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, op. cit., pags. 124-127. Gual esdevé un "fill pròdig" en expressió de Batlle, el qual s'arriba a preguntar: "¿Fins a quin punt aquesta nova empresa no era una extensió de l'Intim?" (Ibid., p. 124). El teatre poètic d'abans, s'obria a a nous horitzons, dins les esperances del noucentisme o el tardomodernisme.

El teatre ha de ser, doncs, poesia, (com preconitzà Maeterlinck) o Montoliu el mateix 1908 en afirmar que "aquest [el poeta] y no'l poble, es per dret propi l'inventor del llenguatge".<sup>409</sup> La frase revalida l'activitat liricoteatral de Vinyes, i es correspon al principi d'Stelio Effrena a *Il Fuoco*: "Su le scene non può aver vita se non un mondo ideale".<sup>410</sup> Tot plegat corrobora l'adhesió a l'antiespontaneisme elitista de Montoliu vers una *aristarquia* i si el teatre conté "altíssimes paraules" (com diu Vinyes el 1907), el poeta les materialitza a escena en un "un bell moment complert" *musical* com a mitjà de commoció col·lectiva.<sup>411</sup> La idea raïa en el model de 1907, reivindicat idealment a l'*Enquesta*:

Per la seva educació al poble li manquen els alts exemples y vosaltres, els quins els foren els alts exemples, els alts moments, -nomenats musicals com a bells que foren, -únicament evocats per un cant podeu sorgir, heu de sorgir, y podeu tornar, y heu de tornar a vostres tombes, únicament també al sò del màgic llampegar de les brillants paraules, paraules fetes foc, harmonia de foc sobre les multituds.

L'autor (en els inicis de redactar *L'arca i la serp*, sobre la qual es dubta si usà la prosa lírica),<sup>412</sup> eludí la qüestió de la conveniència del vers en el teatre en favor de la defensa de termes com *música* i *ritmes*.<sup>413</sup> Carner lloà el mateix setembre Vinyes, Eduard Marquina, Alomar i Prat i Gaballí, per escriure tragèdies similars a les "mantes obres escrites en una prosa aparent [de Maeterlinck, D'Annunzio], però saturades de ritme" i assimilades al *vers libre* francès.<sup>414</sup> El propi Carner, anys després, denuncià en Rostand el teatre en vers com a "una mala cosa que ell va posar de moda".<sup>415</sup> És el rebuig a un metre aparatós allunyat del que els poetes de Kal.ligeneia (noucentistes o no), conceben en aquests anys per lírica dramàtica, expressada en una obra de forta càrrega retòrica que el nostre autor estava escrivint: *L'arca i la serp*.

---

<sup>409</sup> M DE MONTOLIU: "Els rudes intellectuals". *El Poble Català*, 766, 23-III-1908.

<sup>410</sup> Vegeu l'anàlisi de Pietro Gibellini ("Introduzione" a *Fedra*, op. cit., p. 16).

<sup>411</sup> Afirmà D'Annunzio sobre el teatre projectat. "Si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti i quali considerano i drama come una rivelazione di bellezza comunicata alle moltitudini, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita" ("Introduzione" a *Fedra*, op. cit., 15).

<sup>412</sup> A *Teatralia* del 15-IX-1908 s'informa que escriví *L'Arca i la Carn*, com veurem.

<sup>413</sup> El 1920 afirmà que a la cultura "hay que agregar el ritmo que serpentea por sus poemas, la música que corre por sus estrofas." (R. VINYES: "De un ensayo sobre el ritmo de Joachim Gaschet", *Voces*, VI, 55, 10-II-1920, p. 26).

<sup>414</sup> *Teatralia*, IX, 1908 (V., Ramon Vinyes, jove, op. cit.I, 67, n4.) Aquests anys es produïren els dos primers èxits d'Eduard Marquina en la restauració d'un teatre en vers hispanopatriòtic: *Las hijas del Cid* (1908) i *En Flandes se ha puesto el sol* (1910). Sembla paradoxal que aquest autor que sublima dins el tràgic la visió conservadora del regeneracionisme espanyol del 98 sigui model o company d'escriptors catalanistes. De fet, constituí el model llunyà de Sagarra, però també d'innovadors com García Lorca.

<sup>415</sup> Josep CARNER: "Rostand", *La Publicitat*, 17.057, 7-XII-1928. Aquest autor tampoc no fou mai del gust de Vinyes i per Carner esdevé sempre un antimodel.



### 3.4.2. De la tragèdia (1908): entorn proper.

Set dies més tard de enquesta, Vinyes pronuncià la conferència *De la tragèdia*, editada per *Teatràlia* amb la resta de parlaments.<sup>416</sup> Cada autor exposà dins aquest cicle la pròpia visió, que oscil·lava des del diàleg amb el classicisme (Josep Bernat i Duran), la defensa de l'obra vitalista (Emili Tintorer, Puig i Ferrer, Maseras) o els plantejaments neotràgics, simbolistes i dannunzians (Vinyes, Prat i Gaballí). Cal remarcar el text de Maseras (*La manifestació de les passions en el teatre*), on s'equiparà el dramaturg al poeta, i *L'art dramàtica i la vida* de Puig i Ferrer, que comparteix amb Vinyes el relleu d'Ibsen i Hauptmann sota diferent prisma. Però tant per l'amistat amb l'autor com per l'afinitat de fons, és aclaridora una mirada prèvia al text de Prat i Gaballí *La llegenda en el Teatre*, pronunciat sols una setmana abans que *De la tragèdia*.

Prat aplicà el mot *llegenda* al col·lectiu mític i proposà poar en la tradició, en un modernisme maragallà passat pel sedàs culturitzador. Així, esdevé seguidor d'aquell Gual admirat al París de principis de segle per la nova voga de la tragèdia grega<sup>417</sup> i, per torna, dels models hauptmanians en voga: com a *La joventut y el Teatre Municipal* el mot clau és *ciutat o ciutadanització* i el teatre n'és vehicle. Entre els models, destaca Maeterlinck com a espiritualitzador<sup>418</sup> i D'Annunzio<sup>419</sup> a *La figlia de Iorio* i *La Nave*, "dramatisació de tot un tresor de tradicions populars".<sup>420</sup> L'autor s'hi fa ressò de la definició de teatre efectuada per Alomar ("la divinissació de la poesia nacional y la ciutadanissació de la religió nacional") i contempla el gènere com a "un dels elements que més han de contribuir al enrobustiment de la cultura catalana". És significatiu l'esment a dues representacions, dins la lectura nietzschiana/dannunziana de "commoció de l'espectador":

---

<sup>416</sup> El cicle, desenvolupat al Teatre Novetats, s'inicia el 8-XI-1908 i s'acabà el 17-I-1909: *L'art dramàtica i la vida* de Joan Puig i Ferrer, 8-XI-1908, precedida d'uns mots d'Adrià Gual -*Les nostres conferències*-, *La manifestació de les passions en el teatre* d'Alfons Maseras, 15-XI-1908, *De la tragèdia* de Ramon Vinyes, 22-XI-1908, *La llegenda en el Teatre*, de Pere Prat i Gaballí, 29-XI-98, *La dansa en el Teatre*, de Marc Jesús Bertran, 5-XII-1908, *Expressió social del Teatre*, de J. Bernat i Duran, 20-XII-1908, i *De la convenció en el teatre i en la vida*, d'Emili Tintorer, 17-I-1909.

<sup>417</sup> Vegeu: Jaume MEDINA: "Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba", *Els Marges*, 13, 1978, pags. 102-110. Medina traça el lligam entre Gual, D'Ors i Riba i cita la conferència de Vinyes dins l'assumpció neotràgica de Gual (Ibid., pags. 104-105).

<sup>418</sup> Sobre la recepció de Maeterlinck, vegeu: Lily LITVAK: "Maeterlinck en Cataluña", *Revue des langues vivantes*, 1968, pags. 184-198. Idem: Lidia ANOLL: "Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa", *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1996. Francisco Lafarga, Roberto Dengler, Ed. De la mateixa autora: "A manera d'introducció" (Maurice MAETERLINCK: *Pelleàs i Melisanda*, Introducció, lectura i traducció de Lídia Anoll, Pagès Editors, El fil d'Ariadna, 33, Lleida, 1999, pags. 11-27.). Anoll cita articles de Litvak, Rafael Pérez de la Dehesa, Graziela Palau de Nemes i la tesi doctoral de Jean Pierre Simon Pierret "Mauricio Maeterlinck y España", (*Teatro y traducción*, op. cit., p. 180), i tracta les traduccions al català i castellà, amb ús ampli del terme "simbolista": Maeterlinck representa un cim d'aquesta dramàtica amb precursors belgues (Rondebach, Verhaeren), i perllongament a Claudel, Gide, Francis Jammes i Alfred Jarry. També registra el matis entre teatre simbolista i el que transita en un idealisme metafísic que recorre als símbols (Jammes o Claudel).

<sup>419</sup> A diferència de Puig i Ferrer o Vinyes, Prat no esmenta el Hauptmann *social* ni Ibsen, mentre que Puig no citava D'Annunzio ni Maeterlinck. El tarannà de cadascun es defineix en aquests models que aplegà comprensivament Vinyes.

<sup>420</sup> Batlle (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., p. 78) valora que Prat (i Carrion) optin per les vies tràgiques menys místicosensòrials de D'Annunzio en el llatíisme que l'italià representa en aquest moment, lluny de deliquescències nòrdiques.

A la sortida d'una representació de la encantadora fantasia shakesperiana *El somni d'una nit d'estiu*, varem sorprendre en llavis d'un home del poble aquestes paraules ingènues: -Avui hem vist poesia pura.- Y també, quan l'any passat el nostre Adrià Gual va donar una representació popular gratuïta de *La Campana Submergida*, fou també un home del poble qui va pronunciar aquestes mateixes paraules.- Que n'hi deuen haver de coses en aquet drama! Y tan l'un com l'altre parlaven conmoguts per una forsa emocional que no haurien sabut explicar ab paraules més concretes. (...) Això vol dir que per unes hores s'havien trovat, a moments, en presencia del infinit y que s'havien despertat a les seves ànimes riqueses ignorades.

Les posades en escena gualianes del Shakespeare traduït per Carner, el D'Annunzio rural i el Hauptmann llegendari són, doncs, una fïta en Vinyes i Prat. Dos mesos abans, Gual havia fet una crida ("Sortiu oh! joves, dels caus de la vostra modestia o del vostre espant, y formeu una compacta massa plena d'entusiasme apostòlich per dignificar l'art del teatre")<sup>421</sup> i ara, en el parlament de presentació al cicle de conferències<sup>422</sup> declarava que la Nova Empresa "no [cerca] pas públich, sino un públich, y per la conquesta y edificació de aquet públich, alsem creuada ab tota la magnificencia dels convensuts." Gual es mostra en comunió amb el messianisme d'*El Poble Català*: "l'art del teatre se'ns representa com un magnànim pretext de concordia, de afinitat de sentiments, de investigació d'emocions fortificants, de orientació positiva, y de aquestes y altres meravelloses bondats que per nosaltres enclou el concepte teatre, si elaborem en nostra pensa una corona lluminosa que li escauria el nom de *flama social*, [cursiva de l'autor]." Per a tal tasca, les conferències [la *paraula*], estimularien "un nucli disposat a l'admiració", la *massa plena d'entusiasme apostòlich*, que calarà en Vinyes el sentit tutelador que el caracteritzarà des d'ara en endavant. Des d'*El Poble Català*, el nostre conferenciant va ser presentat com a "l'erudit, l'elegant poeta",<sup>423</sup> i la seva conferència fou aplaudida des de les posicions proclàssiques de López Picó o Rafael Marquina, que en destacaren la capacitat definidora i el lirisme en l'exposició del fet tràgic.<sup>424</sup> El poeta, s'incorpora, doncs, a la tribuna ciutadana, en una concepció que compartia ja per aquests temps el naixent expressionisme en què vint anys més tard Vinyes emmirallà part dels posicionaments teòrics i la pròpia obra de creació.<sup>425</sup>

---

<sup>421</sup> Adrià GUAL: "Regenerem", *Teatralia*, I, 1, 15-IX-1908.

<sup>422</sup> Adrià GUAL: "Les nostres conferències" [presentació prèvia a la conferència *L'art dramàtica y la vida*, op. cit.]

<sup>423</sup> *El Poble Català*, 1012, 22-XI-1908 (Ramon Vinyes, jove, op. cit., 68, n8).

<sup>424</sup> Rafael Marquina considera "curioso, significativo y ejemplar el que se hayan tácitamente encargado de iniciar y llevar adelante el cumplimiento de esta generosa obra los joves poetas modernismos" (F[arfarello]: "Conferencias populares", "Teatros", *La Cataluña*, II, 61, 28-XI-1908, p. 763), amb visió abrandada de Vinyes, "sacerdote que entra en el templo elevando con las manos litúrgicas la lámpara luminosa" (...) "con la magia de su estilo aurífero" (...) "con toda la vehemencia de un lírico y toda la justicia de un definidor" (Ibid.). López Picó s'adherí a la iniciativa generacional i lloà de l'autor "la riqueza de su alma de poeta y su elevada y segura concepción de lo trágico", (*De la Tragèdia*, "Notas al margen", "Libros catalanes", *La Cataluña*, III, 66, 2-I-1909, p. 4).

<sup>425</sup> INFRA Cap. 5. Sobre aquest aspecte i l'eclecticisme expressionista, que acull l'home "reïficat" davant la deshumanització moderna i un regeneracionisme heroic, vegeu: Marisa SIGUÁN: "Introducció" a *L'expressionisme i el teatre*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Materials pedagògics, 4, pags. 7-29, Barcelona, 1988.

### 3.4.2.1. *Contingut: cap a la definició del gènere.*

Interrompuda per exemples de la tradició grega, l'autor efectuà una definició retòrica de la tragèdia, poada en Nietzsche i D'Annunzio:

La gran tragedia es la concreció d'innúmeres accions cristallisades en un instant suprem d'horror, el caure d'un poble, l'extinció d'una rassa, lo que'ns fa tremir y'ns esglaya, lo que'ns obre'ls parpres a un mon d'horrors y de misteris. (...) Y tot això, jo ho veig y ho sento, no com a moments determinats tràgics, com a imitació d'una simple acció greu, sino com un conjunt de guspises tràgiques, que no coneixem nosaltres, cristallisades en un gran acte pahorós, resum dels altres actes, símbol representatiu dels altres actes, actes isolats, encarnació en un personatge únic, de les passions y els crims d'altres personatjes morts en el silenci y en el olvit dels segles, sacrificats tràgicament, si així's pot dir, per donar vida al *únic* que al enfront nostre podia viure. (...) Avuy, exemplarissant, vinc a dir de tu que fores tan perfeta perque resumires una vida y ets un passat sencer, perque ets la font aont han begut tots els autors tràgics y per que en tu's llegeix l'història, ànima del passat.

La coincidència de l'exposició anterior amb *Il Fuoco* fa pensar en un deute, però Vinyes declarà l'influx d'Aristòtil i Lèssing en el convenciment que "és posició contrària a l'art la dels copistes del quotidià".<sup>426</sup> El tràgic dannunzià és informat de l'etern retorn nietzschia: "Che cosa significa la nostra grande fame per la storia, l'assimilare intorno a noi innuverevoli altre culture, il nostro insaziabile desiderio de cultura, se non la perdita del mito, di una patria mitica, di un materno gremio mitico?".<sup>427</sup> Vegem la teoria de l'*alter ego* de l'italià a *Il fuoco*, en fragment de l'edició en castellà de 1900 que segurament llegí Vinyes:

Las multitudes en cenizas, los fastos dispersos, las grandezas caídas, los innumerables días de nacimiento y de muerte, las conmemoraba ella con su canto sin lira, con su lamentación sin esperanza<sup>428</sup> (...) Por un momento el alma ha cruzado los siglos y los milenios, ha respirado en la leyenda espantosa, ha palpitado en el horror de los antiguos estragos;<sup>429</sup> (...) La Tragedia ya no tiene su máscara inmóvil, sino que enseña su rostro desnudo. Y el libro que leía la virgen ignorante, no puede volver á ser abierto sin estremecimiento, porque las almas sienten que aquel horror lejano se ha hecho presente y viviente, y que allí respiran y deliran como en una realidad inevitable. La ilusión del Tiempo ha desaparecido. La Vida es una.<sup>430</sup>

---

<sup>426</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 79.

<sup>427</sup> V., Pietro GIBELLINI: "Introduzione" a *Fedra*, op. cit., p. 15.

<sup>428</sup> Gabriele D'ANNUNZIO: *El Fuego*. Trad. Tomás Orts-Ramos. Maucci. BARCELONA, 1900, II vol. p. 9

<sup>429</sup> *Ibid.*, pags. 16-17.

<sup>430</sup> *Ibid.*, pags. 166-167.

L'acarament mostra coincidències: l'italià qualifica l'obra d'Esquil i Sòfocles com a "un mundo con fragmentos colosales" (28) que remet a les *guspìres tràgiques* o "innúmeres accions cristallisades" del berguedà. Vinyes cita *El naixement de la tragèdia*: "Del somríu de Dionisus han sortit els Deus olímpics, de ses llàgrimes els homens"<sup>431</sup>, i Schopenhauer a *El món com a voluntat i representació*, en un pessimisme tràgic assumit:

"L'hèroe tràgic, -diu Schopenhauer, -expía, no els seus delictes personals sino les faltes hereditaries, el crim de l'existencia mateixa." En la tragedia grega qu'es aont víu el mon heroic, ab tota l'amplitud de la paraula, els hèroes, els veritables hèroes tràgics, expíen faltes que no han pas comès, un misteri pesant els volta, naveguen en mar d'esculls, una divinitat juga ab ells, cau ab ells, a voltes, vensuda per la venjansa d'un altre divinitat.<sup>432</sup>

Aquesta tirada pel carès terrible de la culpa colectiva (el *peccat original* de Schopenhauer) el singularitza respecte de l'etern retorn de Nietzsche<sup>433</sup> o D'Annunzio. Fóra, doncs, una lectura més aviat romàntica o decadent, amb un rerefons d'interès metafísic insinuat en altres lectures del nostre autor.<sup>434</sup> Per a Vinyes la tragèdia és "l'encarnació complerta de l'ànima tenebrosa d'una època, d'un moment determinat si's vol, en el quin molt moments s'hi reuneixen, en un personatge que'l porti, que'l mostri, que'l digui viu, sencer, evocador, davant les multituds" (44) La visió *paorosa* predomina:

Serem hèroes nosaltres; no serem deformats pel vinent tràgic y seràn els nostres esquelets, les nostres lletjeses les que sobre un fons de misteri y d'or diràn les nostres

---

<sup>431</sup> V., Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza. Ed., El libro de bolsillo, 773, Barcelona, 1994, p. 97

<sup>432</sup> Vegeu Arthur SCHOPENHAUER: *El mundo como voluntad de representación*, Libro III, Ed. Orbis, Barcelona, 1985, vol. II, p. 81, "La verdadera significación de la tragedia es que lo que expía el héroe no son sus pecados individuales, sino el pecado original, el crimen de la existencia misma." En aquesta obra de 1818, es projecta una visió romàntica aprofitada per Nietzsche: "Esa obra suprema del genio poético tiene el fin de mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder sarcástico del azar y la infalible pérdida del justo y del inocente." (Ibid, p. 80). Dins el fons Vinyes es conserva una obra de l'autor editada en francès (Artur SCHOPENHAUER: *Metaphisique et esthétique*, F. Algan Ed., Paris, 1909).

<sup>433</sup> Sobre el concepte de tràgic i el contrast entre Schopenhauer i Nietzsche, vegeu: Peter SZONDI: *Saggio sul Tragico*. A cura di Federico Vercellone. Introduzione di Sergio Givone, Piccola Biblioteca Einaudi, 631, Giulio Einaudi, Ed. Torino, 1996, pags. 36-39 i 54-57. Afirmar Szondi: "Mentre per Schopenhauer il massimo grado di obiettivazione della volontà è la tragedia, Nietzsche caratterizza il dialogo drammatico come 'oggettivazione di uno stato dionisiaco'" (56). Quant a l'*uebermensch* nietzscheà, Luisella Bataglia mostra la manipulació general del filòsof, on enclouem a Catalunya des de Maragall a l'anarquisme, passant per Puig i Ferreter i els dannunzians ("Un superuomo troppo umano", *D'Annunzio e il suo tempo* vol. 2, a cura di Francesco Perfetti, Sagep Editrice, Atti del Convegno di Studi, Rapallo, 21 settembre 1989, Genova, 19-20-22-23 settembre 1989, pags. 97-112). Vegeu: "Del nietzscheanism, D'Annunzio valorizza lo spirito antiborghese, anticristiano, antipopolare, nel quadro di un'etica aristocratica che aspira a tradursi immediatamente in programma politico." Sobre aquesta qüestió vegeu també: Giovanni ANTONUCCI: "Il linguaggio politico nel teatro di Gabrielle D'Annunzio", (*D'Annunzio e il suo tempo*, op. cit, pags.157-167) que relativitza el contingut nacionalista de *La nave* emfatitzat per la recepció, però on la tragèdia predomina sobre el patriotisme.

<sup>434</sup> A banda de *Metaphisique et esthétique* s'han conservat a l'arxiu Vinyes altres volums de la mateixa temàtica: alguns podien pertànyer a Pere Vinyes com el de José Daurella y Rull (*Instituciones de Metafisica*, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodriguez, Valladolid, 1891) però d'altres poden ser adquirits per ell, com el de Herbert Spencer (*L'home contra l'estat*. Trad. catalana. Pròleg de Trinitat Monegal: "Herbert Spencer y sa obra", Fidel Giró, Joventut, Barcelona, 1905). La cosmovisió d'Spencer -basada en l'existència d'un absolut misteriós compatible amb una visió liberal i optimista dins la llei de l'evolució, s'ajusta als posicionaments políticoestètics de l'entorn de Vinyes.

gestes, les nostres ànimes, enlloc d'aixecarnos triomfants brandant l'espasa. (...)..Tragedia paorosa y, Deu! potser hi crec.

Un darrer element nietzschianodannunzià és el concepte de cor, en deute amb *El naixement de la tragèdia*: "En la tragedia grega, el chor es l'esperit, la multitud qui parla" (44) I aporta exemples hel·lènics d'"imprecacions fondíssimes, ànimes d'un poble" (44-45). La dimensió col·lectiva que veu desaparèixer en Shakespeare la retroba en Hauptmann, amb "chors de la tragèdia grega que imprecen eternalment" (55). El coralisme sensorial ja era plasmat en composicions com "Les Dyonisieques" (1905)<sup>435</sup> i no cal oblidar l'influx del Maragall nietzschia: de *les veus de la terra* a la *multitud qui parla* no hi ha ni un pas, per no parlar del fenomen a la narrativa simbolista, evident des d'*Els sots feréstecs*. Sense desmerèixer D'Annunzio,<sup>436</sup> la concepció que proposa Vinyes arrenca de la visió que els romàntics -sobretot alemanys- hi aportaren: èmfasi, dialèctica, lirisme, identificació de l'heroi amb un col·lectiu social, restauració del cor, etc., que sotragaren la rígida tragèdia francesa dels segles XVII-XVIII.<sup>437</sup> I no hem d'oblidar, finalment la petja de les tragèdies romàntiques franceses i catalanes del s. XIX, singularment les de Guimerà i Victor Hugo.

### **3.4.2.2. Dels grecs a la nova tragèdia: una lectura diacrònica.**

Si la tragèdia era per a Vinyes, l'encarnació de l'ànima d'una època, en calia una plasmació actual. Després de la Grècia antiga, els romans s'haurien limitat al "desdobleament" (47) i a l'Edat Mitjana s'hauria diluït en un magma fins que el gran *vident* i *màgic* (Shakespeare) el

---

<sup>435</sup> Poema que forma part de la sèrie "Planes mitològiques", publicat a *El Cim d'Estela*, 30-XII-1905. (Vegeu-ne el comentari d'Huch a *Ramon Vinyes jove*, op cit, p. 24). Preludia el to d'anys posteriors, amb presència de roses, cabelleres, flors, ditirambes, "nacrenina albó", festes de fecundació o el crit "¡Evohé!" que en un article de Carrion els anys 20 serà recordat com a contrasenya dionisiaca del grup vora el berguedà. (INFRA Cap. 5).

<sup>436</sup> Sobre la bibliografia de D'Annunzio (per a la qual m'he orientat en el complet estudi de Camps), destaco el llibre de Piero CHIARA: *Vita di Gabrielle D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1978, que mostra la relació amb Wilde i la bona recepció de dues peces de referència per a Vinyes: *La figlia di Iorio* (1904) i *La Nave* (1908). (148-154 i 184-191); Giuseppe PETRONIO: "Gabrielle D'Annunzio", *Historia de la literatura italiana*. Trad. de Manuel Carrera y M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz. Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, Madrid, 1990, pags. 827-838, que subratlla la fe en l'Art com a potència suprema, o el teatre poètic "capaz de fascinar a grandes multitudes"; Niva LORENZINI: *D'Annunzio*, Palumbo, Palermo, 1993, "La scrittura e l'interpretazione", 4 (especialment l'apartat "Il teatro", pags. 63-67; Idem: Pietro GIBELLINI: *D'Annunzio o dal gesto al testo*. Civiltà Letteraria. Ugo Mursia, Milano, 1995, especialment les pàgines 89-168, on subratlla la importància de les didascàlies, que, com a *Les boires*- "svolgono anche la funzione di note di regia: suggeriscono agli attori pose, movenze, espressioni". L'autor recull el parer de Gianfranco Contini (1968, *Ibid.*, p. 103) segons el qual les peces dannunzianes eren "divulgazioni sceniche dei teme della narrativa o delle Laudi più parnassiane", en decorativisme o contaminació tragèdia/epos (*Ibid.*, pags. 131-133). És interessant la visió de *La Nave* (*Ibid.*, 109) en referir-se a un tragediògraf "di superuomini e superdonne possi al di là della morale comune" i *La Figlia di Iorio*, que destaca positivament (INFRA Cap. 4). Per a la recepció, vegeu, ultra el treball de Camps: Loreta FRATTALE: "La ricezione di D'Annunzio nella Spagna Modernista", *D'Annunzio e il suo tempo*, op. cit., pags. 129-142. Lidia BONZI: *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920*, Milano, Cisalpino. Istituto editoriales universitario, 1984.

<sup>437</sup> George STEINER: *La mort de la tragédie*. [1961]. Trad. de l'anglès: Rose Celli. Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1993. Vegeu-ne especialment la concepció del gènere (pags. 17-19) i la restauració del cor (p. 230).

reprengué, amb paral·lels entre Edip i Lear, Orestes i Hamlet,<sup>438</sup> Antígona i Cordèlia, etc.<sup>439</sup> En canvi, els francesos dels segles XVII-XVIII i els castellans del segle d'or o Goethe no li mereixen atenció i sols afirma de Racine: "La seva tragedia no marca cap nova fas en l'ànima humana".(54) Hi llegim el rebuig a l'aspecte *apol·lini* i *marmori* del classicisme, (uso termes de Nietzsche, gran referència de fons). És revelador que un autor feia poc paracatòlic com el nostre, objectés a un autor que mediatitzés l'essència tràgica des d'una visió cristiana(54): hi ha coincidència amb el rebuig dannunzià pel tràgic francès, i l'admiració per Shakespeare i el distanciament envers Racine que havia aportat el romanticisme al moviment finisecular.<sup>440</sup>

En la línia de Vinyes, hi havia un període recent que preludiava la nova època daurada: Hugo, Guimerà i sobretot Schiller, que cita en referir-se a l'objectiu de "portar en el camp de les Arts Belles veritats que haurien de ser les més sagrades per quantse vulga qu'estimi verament a la humanitat," (...) "dàlshi color, llum y presentarles com a mòvils víus y actius en l'ànima humana sostenint enèrgica lluita ab la passió." (53). No és, doncs, el Schiller romàntic sinó el que permet una lectura alomariana, educativa,<sup>441</sup> que concorda amb una afirmació del berguedà molts anys més tard que explica la seva primera estètica del tràgic: "Jo no volia pas anar a l'heroi guimeranià, enamorat frenètic, tancat en la solitud del seu egoisme apassionat. Jo volia un nou romanticisme socialment quixotes".<sup>442</sup> La línia tràgica hauria evolucionat, doncs: en els grecs, els herois eren víctimes del fat; en Shakespeare, l'home resulta determinant; i en Schiller Vinyes llegeix una rebel·lia de l'heroi i la multitud en lluita, adient al context *futurista* d'*El Poble Català* (54):

En *Els Lladres*, a Carles Moor, -qui segons Enrico Ferri- es una creació que sent l'època inquieta y tormentosa aont ha estat concebut, els terratrémols precursors de la revolució, Schiller fa serlo el bras armat contra la societat corrupta per realisar un acte de justicia y d'humanitat...y aixís sempre, els seus hèroes, lligats per lo terré, es divinisen y son ells, els homes, els qui fan sentir als homes el mot alt que marca la vía que han de fer, al revés de la tragedia grega aont l'hèroe, sens forsa ni voler, camina sempre sota'ls foscós designis dels immortals Deus, diferent del drama de Shakespeare aont encar ningú pot rebelarse a l'expiació dels seus pecats.

---

<sup>438</sup> Les dues comparacions coincideixen amb les d'Steiner a *La mort de la tragédie*, (op. cit., pags. 191-192), on traça semblances entre els grecs i Shakespeare.

<sup>439</sup> El gust per la comparació entre autors i/o personatges diferents serà des d'aquesta conferència una constant de la crítica vinyesiana.

<sup>440</sup> Sobre la connexió dels romàntics i Shakespeare, vegeu: *La mort de la tragédie*, op. cit. pags. 141 i 150-151, on Steiner contrasta la veneració superficial de Victor Hugo enfront de la penetració del seu esperit tràgic dins el romanticisme alemany. D'Annunzio, afirmà que la *Fedra* de Racine era "un peplo di stile Louis XIV" (Gabriele D'ANNUNZIO: "Intervista a Renato Simoni, *Il Corriere della Sera*, 9-IV-1909," "Introduzione" a *Fedra*, op. cit., 12), dins el rebuig que Nietzsche i els alemanys experimentaren pel classicisme francès. Molts anys després Vinyes confirmava el seu distanciament envers Racine i Goethe (R. VINYES: "Francia festejó", *El Heraldo*, 17-VI-1949, *Selección de textos*, I, op. cit., 499-501).

<sup>441</sup> Així, ho considera Javier Orduña: "L'evolució cap al classicisme dins els escrits dramàtics de Schiller", dins: Javier ORDUÑA: *Schiller, escrits dramàtics*, Institut del Teatre. Diputació de Barcelona., BARCELONA, 1986, pags. 7-28.

<sup>442</sup> Com veig avui l'Ignasi Iglésias, op. cit., p. 79.

Calia, doncs, donar solidesa a aquest panteisme de ressò nacionalista que encarnen Schiller o Guimerà: "Un sol hèroe en la tragedia grega s'atreveix a robar el foc sagrat dels Deus y el seu càstich es etern sense que'ls homes hagin tingut l'intent de lliberarlo...Tots son rebels en la tragedia de Schiller y sobre'ls homes, sobre tot lo que'ls volta, cauen a trossos els lligams humans".(54) Una postura que defensa també el 1912 Alexandre Plana en remarcar que "en l'evolució de l'art dramàtic serà arribada una nova edat en la qual serà una ciutat, una agrupació d'homes, un exèrcit de soldats o de treballadors la que es mourà."<sup>443</sup> Una obra coral com *Els bandits* (potser la més emblemàticament *desmesurada* de l'autor alemany)<sup>444</sup> és punt de referència per a Vinyes i Plana: la seva importància explicable dins el context alomarià-, és destacada en l'anàlisi de George Steiner.<sup>445</sup> El berguedà es refereix al pes de Rousseau i Kant en determinar Schiller a donar "el primer pas"(54)<sup>446</sup> cap a aquest camí d'alliberament i hi veu la irreverència i l'horror del coneixement (també shakesperià o ibsenià). La frase "cauen a trossos els lligams humans" sembla adient a l'exaltació de Vinyes el 1908, tant en l'emancipació individual evocada anys després,<sup>447</sup> com en la col.lectiva. En la lectura diacrònica del tràgic, hi ha també la voluntat selecta del Gual posterior a 1900,<sup>448</sup> que el 1911 demanà als poetes la inspiració per un costat de "les arrels clàssiques, font de tot procés eminentment artístic-cultural" i de l'altre "el reconeixement de les belleses populars vestides d'història, element essencial pera avivar l'espirit de les rasses, agonisantes en el bat-y-bull d'una civilització enfarfegada".<sup>449</sup>

Com el Gual d'aquests anys i com els noucentistes proclamen, Vinyes s'encara al tràgic grec evolucionat de la manera exposada i concordant amb lectura hauptmanniana dels mites populars. La Bíblia (clàssic tràgic) i el món muntanyenc llegendari seran les bases de la dramaturgia mitològica del nostre autor, com ja ho eren de feia anys en la seva lírica.

---

<sup>443</sup> Alexandre PLANA: *Les orientacions modernes en el teatre*, Conferència a l'Ateneu d'UFNR de Gràcia, 23-V-1912, A. PLANA: *Teoria i crítica del teatre*, a cura de Iolanda Pelegrí, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ed. 62, "Monografies de Teatre", 5, Barcelona, 1976, p. 128.

<sup>444</sup> V., Robert PIGNARRE: *Histoire du théâtre*. Presses Universitaires de France, 1945, Que sais-je, 160, p. 90. L'atenció per Schiller es basa en la faceta de restaurador del gènere sublim (educador i emocional), en la prevenció contra el drama, la reivindicació del cor, i un efectisme patètic i verbal més present a *Els bandits* que en obres posteriors. La tria d'aquest vessant coincideix amb vista respecte de Guimerà (SUPRA Cap.2).

<sup>445</sup> "[Schiller] commença ouvertement la recherche de formes tragiques appropriées au temperament rationnel, optimiste et sentimental de l'home post-pascalien" (*La mort de la tragédie*, op. cit., p. 171). Steiner remarca com transformà les crisis del melodrama en conflictes de l'ànima i hi veu l'enllaç amb el tràgic grec i shakesperià (Ibid., p. 187).

<sup>446</sup> V., "L'evolució cap al classicisme", *Schiller, escrits dramàtics*, op. cit., pags. 15-18. Orduña sosté que les nocions kantianes de 'sublim' i 'patètic' sostenen l'edifici tràgic de Schiller.

<sup>447</sup> SUPRA Cap. 1.

<sup>448</sup> *Mitja vida de teatre*, op. cit., p. 158.

<sup>449</sup> A. GUAL: *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Folletos Regional, 62, Foll nº 15. Barcelona, 1911, p. 40.

### 3.4.2.3. Els pilars del moderníssim drama: Ibsen, Hauptman, Maeterlinck, D'Annunzio.

Huch remarcà la capacitat comprensiva en aquest text dels referents essencials del teatre modernista, i així fou vist en alguna crítica.<sup>450</sup> L'autor no es proposà descobrir valors sinó reinterpretar-ne la recepció dins el context de la Nova Empresa i les expectatives pròpies o grupals que evoca Miquel de Palol: "Cada u tenia el seu petit ídol i el defensava contra tot altre rival; eren ídols exòtics, en contraposició als vells de casa nostra".<sup>451</sup> L'objectiu era mostrar la tragèdia com a modalitat superior recolzada en *quatre pilars*: Ibsen com a "columna forta" (55), Hauptmann, "segon puntal" amb personatges que "tenen d'humana, l'etern deix romàntic que la forsa de les idees treu a les concepcions grandioses del primer", (55) Maeterlinck, "tercer puntal" que aporta "l'ambient, com a fondàries" (56) i D'Annunzio, "música del parlar" del "primer poeta mundial".<sup>(57)</sup>

L'autor berguedà imagina figures d'Ibsen en Hauptmann o Maeterlinck<sup>(55-57)</sup><sup>452</sup> però enllà d'aquests exercicis, cal considerar la trajectòria i recepció catalana d'aquests escriptors.<sup>453</sup> L'autor belga conservava el prestigi d'haver estat el referent de Gual, Casellas, Rusiñol, etc. però ara eren joves com Vinyes o Prat els que li rendien culte. En canvi, D'Annunzio i el Hauptmann més simbolista estaven en puixança. L'italià, patum dels amics del berguedà d'ençà el 1901, havia estat escenificat al teatre Romea per Gual amb *La llàntia d'odi*, un any després que la companyia de Giovanni Grasso hagués desvetllat admiració amb *La figlia di Iorio*.<sup>454</sup> Semblantment s'havia esdevingut amb Hauptmann (*La campana submergida*, *L'assumpció de Hannelle Mattern* o *El Pobre Enric*, feia poc donades a conèixer en forma escrita o representada.<sup>455</sup>

---

<sup>450</sup> Vegeu-ho dins la recensió d'*El Poble Català* (1013, 23-XI-1908, Ramon Vinyes, jove, op. cit., Ap. I, pags. 6-7).

<sup>451</sup> Miquel DE PALOL: *Girona i jo*, Pòrtic, Barcelona, 1972, p. 88. L'autor gironí es considera part del "nucli d'imaginatius" on situa Prat i Gaballí, Maseras, Vinyes, Pere Bohigas Tarragó i Puig i Ferrer. Palol detalla alguns ídols: Gaballí (neoclàssics francesos), Puig i Ferrer (Ibsen i Gorki) i Maseras (Flaubert). Jordi Castellanos ("Miquel de Palol i el modernisme", art. cit.) suggereix que l'ídol de Vinyes és D'Annunzio com queda demostrat en la carta a Tharrats: "M'entusiasma la idea vostre de dedicar les *Orles* a D'Annunzio". (...) "Als quins aimem al Mestre, ens serà grata una veu nova en el cenacle de les nostres fervents admiracions" (Ramon Vinyes a Josep Tharrats, Barcelona, 18-III-1909, *La recepció de Gabrielle D'Annunzio... Traduccions i textos inèdits*, op. cit., p. 190). S'està referint al llibre del gironí *Orles* ("Amb paraules de Ramon Vinyes i Miquel de Palol i una il·lustració de l'Ismael Smith", Girona, 1909). Vidal (*L'assaig de la vida*, op. cit., pags. 250-260), situa el grup Vinyes-Prat i Gaballí-Maseras enfrontat cap a 1909 amb Plàcid Vidal i al berguedà Calderer i Morales, impulsor de la biblioteca "Amor i lletres" i autor del volum *Dones i roses* que Ràfols atribuï a Vinyes, (*Modernismo y modernistas*, op. cit., p. 413), com ja destacà Jaume Huch.

<sup>452</sup> Destaquem també la importància que atorgà Puig i Ferrer a Shakespeare i Ibsen dins *L'art dramàtica i la vida*.

<sup>453</sup> Per a una visió global vegeu E. GALLÉN: "La recepció del teatre estranger", *El Teatre, HLC*, op. cit. 8, pags. 386-390, ultra els treballs esmentats de Siguán (Ibsen, Hauptmann) i Camps (D'Annunzio), i l'article de Litvak sobre Maeterlinck.

<sup>454</sup> Per a les estrenes d'annunzianes durant el període vegeu: "Estrenes de D'Annunzio a Catalunya", *La recepció de Gabrielle D'Annunzio*, op. cit., pags. 193-207.

<sup>455</sup> La devoció de Vinyes i el seu cenacle per aquestes escenificacions i/o lectures, són paleses en el testimoni de Palol, i remeto a Camps quant a les traduccions de l'italià, d'on destaquem Tharrats, que versionà poesies i part de *La ciutat morta* (*La recepció de Gabriele d'Annunzio... Traduccions i textos inèdits*, op. cit., pags. 113-123).



Amb motiu de la mort d'Ibsen (1906), s'havia suscitat un debat, saldat en visió positiva amb diversos matisos, que coincideixen en la pèrdua del seu valor revulsiu.<sup>456</sup> Montoliu el considerarà periclitat per l'excessiva ideologia, aclassicista, i en d'altres autors hi ha compenetració ideològica i formal (Tintorer, Brossa, Iglésias, Cortiella, Pous i Pagès, Plàcid Vidal, A. Isern, Puig i Ferrer, etc.) La tendència *realista* de Pous i Pagès s'endevina en afirmar que Ibsen "ha desviat per un temps el teatre de lo que realment ha d'esser: la representació concreta y total del viure".<sup>457</sup> Aquest autor que a *L'endemà de bodes* (1904) efectuà (com Puig i Ferrer a *Aigües Encantades*, o Crehuet a *La morta*) una desmitificació rural, es decantava cap a un teatre dessublimitzat quan Vinyes evolucionava en sentit contrari. També és significativa la interpretació ibseniana d'Iglésias el 1906 en el sentit de teatralitzar una filosofia moral, d'acord amb l'evolució de l'autor.<sup>458</sup>

La posició preeminent d'Ibsen als ulls del berguedà venia de lluny: *Espectres* o la lectura de *La resclosa*, tenyida d'ibsenianisme. Però l'admiració recent tenia base en Alomar el 1906, quan el contempla com al tràgic quotidià que "Ha revelat com un vident el sentit ocult y trascendental de la nostra ànima moderna y futura, encarnantla en personalitats de fisonomia coneguda y fins y tot familiar pera la nostra psicologia, inquieta y febrosa."<sup>459</sup> Així, doncs, la comparació amb els grecs no és un joc.<sup>460</sup> Les predileccions van lluny del teatre *social* (amb esments de passada als personatges de Nora i al Doctor Stockmann) i valora més positivament la desil·lusió a *Hedda Gabler*, la mort i la follia d'Oswald a *Espectres*, la "ferma voluntat" de *Brand*, l'egoisme impotent de *Solness, el constructor*, o la falsedat del món a *L'ànec salvatge* o *Quan despertarem d'entre els morts*.<sup>461</sup> Ibsen representa un esglaió nou en el desvetllament tràgic: "Del fons del misteri s'ha obert un portal...Lo incomprès se'ns revela...La desgracia'ns ve a voltes de lo que aimem meteix".(55)

Vet ací el que Szondi, a propòsit de l'aportació ibseniana a la crisi del drama com a gènere que plasma un món absolut, veié en la seva obra, on "la naturalesa tràgica immanent d'aquest món es troba en la vida i no en la mort"<sup>462</sup>, és a dir "de lo que aimem meteix", segons Vinyes o la "fisonomia coneguda y fins y tot familiar" d'Alomar. És l'encarnació que Schopenhauer assignava a l'heroi tràgic, víctima del pecat de l'existència col·lectiva.<sup>463</sup> Una lectura que Vinyes

---

<sup>456</sup> Vegeu *La recepció de Ibsen y Hauptmann...*, op. cit, pags. 162-74.

<sup>457</sup> J. POUS I PAGES: "Ibsen". *El Poble Català*, 101, 25-V-1906.

<sup>458</sup> Així ho constata Siguán ( *La recepció d'Ibsen i Hauptmann*, op. cit, p. 130).

<sup>459</sup> G. ALOMAR: "L'herencia d'Ibsen", *El Poble Català*, 133, 26-VI-1906.

<sup>460</sup> Vegeu comparacions semblants d'Steiner (*La mort de la tragèdie*, op. cit, p. 292).

<sup>461</sup> Steiner coincideix amb Vinyes quant a la distinció entre obres de tesi i tragèdies: *El Petit Eyolf, Solness el constructor, i Quan despertarem d'entre els morts* s'acosten a la tragèdia, però també valora *Rosmersholm, La Dama del Mar i Hedda Gabler* (*La mort de la tragèdie*, op. cit, pags.287-291).

<sup>462</sup> *Teoria del drama modern*, op. cit, p. 25. Igualment s'expressa arran de la revolta tràgica en el noruec: "Les plus dangereux assauts livrés contre la raison et la vie ne viennent pas du dehors" (*La mort de la tragèdie*, op. cit., pags. 288-289).

<sup>463</sup> Aquesta interpretació ja havia quedat expressada per Pere Corominas anys abans: "drama de sonàmbuls ahont las escenas tràgicas y somortas se succeheixen langidament deixant al cap de vall un róssech de cossos vius que han perdut l'ànima" (*Espectres, La Renaixensa*, 16-IV- 1896 dins Pere COROMINAS: *Els anys de joventut, I*, Ed. a cura de Max Cahner i Joan Corominas. Curial, Barcelona, 1974, p. 40). Però la visió predominant fou la regeneradora

aplica a Ibsen i a la tragèdia en general, i que Siguán qualifica de simbolista-decadentista.<sup>464</sup> L'interès per Ibsen, no ve per l'audàcia ideològica com defensa encara Tintorer el 1909: "no és possible ja un drama, un bon drama, sense una idea fonamental, una tesis, una concepció intel·lectual y trascendent".<sup>465</sup> És a dir: el teatre d'idees naturalista com a carcassa d'un idealisme agosarat, en la línia del regeneracionisme popular de Puig i Ferrer a *L'art dramàtica i la vida*. L'Ibsen que interessa al berguedà és, en canvi, el més determinista i simbòlic i -com Gual-, mostrà predilecció pel tombant rondallístic o *märchendrama* de Hauptmann. Com constata Siguán, tal predilecció s'emmarca dins un qüestionament del teatre ibsenià en pro d'aquest altre vessant a partir de 1904, car permetia una fusió del naturalisme, el simbolisme i el wagnerisme, que superava el drama d'idees o passions del propi autor o Ibsen.<sup>466</sup>

L'adhesió de Vinyes a l'autor alemany es manifesta en l'admiració per *L'assumpció de Hanelle Mattern* o *La campana submergida* i per la visió d'"aquells *Teixidors de Silèsia*, per exemple, que sobre l'horitzó rojenc d'incendi pregan justícia al cel"(55). Damunt la dimensió social prava, doncs, la força dionisiaca del cor. L'opció pel vessant llegendari i existencial quedà explícita el 1917 en fixar la posició envers Ibsen en dos articles: "Hombres del norte"<sup>467</sup> i "Friedrich Hebbel".<sup>468</sup> En el primer, inspirat en l'assaig d'Àngel Ganivet *Cartas finlandesas; hombres del norte*-<sup>469</sup> objectà el seu teatre de *casos*, que tot i la universalització no acaba de plaure-li: *Hedda Gabler*, *Casa de nines* i *Espectres*. Aquests drames que tant havien marcat la recepció ibseniana a Catalunya i arreu d'Europa, són anomenats per Vinyes *las obras más ibsenianas*, conscient de la marca socioideològica adquirida per damunt dels drames *latents*, anomenats per ell *inmortales*:

Y vienen los dramas en que el momento se amplifica y se funde con las cosas eternas. Estos serán los dramas inmortales. Nuestra vida, nuestros problemas, nuestros ideales, pueden ser documentación para el futuro. Nosotros reviviremos. Pero hay que dar nuestra obra y no darnos nosotros. Y nuestra obra será la que nos sobrepase y tenga la fuerza de llenar el vacío que quede entre obra inmortal y obra mortal.

La conjuminació entre actualitat i llegenda a *Rosmerholm* ens exemplifica l'Ibsen preferit: les *osadías* queden en segon terme en irrompre *el caballo blanco de la leyenda* i les figures

---

de Brossa, Torrendell, Pous i Pagès, Iglésias, Tintorer, Cortiella o Puig i Ferrer. Coromines percebé en Ibsen la *tragèdia interior* (Vegeu-ne opinions dins *Teatro Social*, 1, 23-V-1896, recollides per Siguán (*La recepció de Ibsen y Hauptmann*, op. cit, p. 73).

<sup>464</sup> Ibid., p. 196.

<sup>465</sup> *De la convenció en el teatre i en la vida*, Teatralia, op. cit., p. 133.

<sup>466</sup> *La recepció de Ibsen y Hauptmann*, op. cit. p. 34. Deixant a banda les males crítiques d'*Els teixidors de Silèsia* per part de la premsa catalana, Hauptmann fou rebut entrat el segle com a un continuador menys dissolvent d'Ibsen (Ibid, p. 113).

<sup>467</sup> *Voces*, II, 10, 10-XI-1917, pags. 11-12. INFRA Apèndix 1.

<sup>468</sup> *Voces*, I, 5, 20-IX-1917, pags. 135-143. INFRA Apèndix 1.

<sup>469</sup> El nostre autor cita dues vegades Ganivet (mort el 1898 i que publicà *Cartas finlandesas* el mateix any, Vda e hijos de Sabatel, Granada, 1898) i no comparteix tot el seu diagnòstic: "Hubiera acertado si, en vez de decir que *Hedda Gabler* era la mejor obra de Ibsen, hubiera dicho que era la más ibseniana". Tal parer ve fonamentat per la complexitat psicològica en la inadaptació del personatge a l'entorn i la seva anàlisi no és llunyana de la de Vinyes.

abocades a la no integració.<sup>470</sup> Semblant visió es percep a l'article "Friedrich Hebbel", inspirat en un text del crític i dramaturg expressionista Hermann Bahr.<sup>471</sup> L'autor hi compara Ibsen a Hebbel, un dels dramaturgs alemanys per excel·lència a parer seu:

Hay una norma del deber en Hebbel, mientras que en Ibsen hay una aclaración de los derechos. Las fuerzas, en Hebbel, se enfrentan y lucha. En Ibsen, las fuerzas se disuntan sin luchar. Un mundo de gigantes humanamente heroicos se cierra, en Hebbel. Empieza el mundo de pigmeos humanamente gigantescos en Ibsen. En Hebbel luchan distintas concepciones filosóficas. En Ibsen diferentes naturalezas.

La comparación es digna de anotarse pues Hebbel representa el espíritu que, a fuerza de nacionalizarse, llega a la universalidad; mientras que Ibsen cuanto más universal menos noruego.

La influència d'Ibsen sobre l'obra de Vinyes entre 1909-1912 és diluïda, i el berguedà s'acostà més a Hauptmann, D'Annunzio i Maeterlinck. Després de 1926 es manifestà en abandonar la tragèdia i recuperar el drama d'idees: a *Qui no és amb mi...* sobretot, s'hi veuen ressons de *Brand*.<sup>472</sup> i en altres peces vol reprendre el transcendentalisme reivindicat en textos teòrics i que Tintorer admirava. Destaquem, com a influència genèrica molt estesa dins el seu teatre, l'individualisme definit pel nostre escriptor el 1917 com a *aislamiento social, el cultivo solitario de la personalidad del yo*<sup>473</sup> i del qual ja hem vist un tast als drames catòlics. També remarcuem el pes del passat com a tret de l'autor noruec, però també és un element dannunzià o finisecular, en general.<sup>474</sup>

Si Ibsen és el millor constructor de figures no acaba de ser l'ideal tràgic: tampoc Steiner considerà l'autor noruec com a tal, tot i reconèixer-li d'haver teatralitzat una mitologia nova.<sup>475</sup> Per a Vinyes, els pigmeus gegantins d'Ibsen plens de "vigor" i "masculinitat" (55), hauran de ser ubicats en un altre ambient, enfocament de la realitat i llenguatge. Les multituds dionisiàques hauptmanianes doten de "pastositat tràgica" (56) les "figures seques, rectes, fredament calculades d'Ibsen".(55). Maeterlinck representa aquell "no se que de caòtic, de boirós, que fa que l'ànima vacili" (56) i un to "moribond, ert", (56). I finalment la fastuositat de D'Annunzio que "cobreix ab l'or de la música l'ànima dels seus personatges".(57) Aquests tres autors sintonitzaven més amb l'univers de les seves produccions líriques –sovint paradramàtiques- i tal afany és el més original de Vinyes i els seus afins (Prat, Maseras, Carrion, Marquina, etc.) en

---

<sup>470</sup> Com observa Siguán (*La recepción de Ibsen y Hauptmann*, op. cit., p. 41) el predomini del passat ja havia estat recalcat per Yxart en observar que "la verdadera acció s'ha desenrotllat abans del drama".

<sup>471</sup> Potser Vinyes coneixia el seu text programàtic: *Expressionismus* (1916).

<sup>472</sup> Veurem al capítol 5 com el final de l'obra es prestà a diverses interpretacions, en una compenetració amb l'afany d'infinít del personatge que ens situa en un terreny ambigu semblant al que el Ibsen projectà a *Brand*.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>474</sup> INFRA Cap. 5. Pel que fa al predomini del passat damunt del "present", vegeu l'anàlisi que Szondi fa d'Ibsen (*Teoria del drama modern*, op. cit, pags. 23-25). El crític posa també com a exemple *Rosmersholm* com a fusió de 2 plans (passat i present), sense que el passat estigui en funció del present com en el drama convencional.

<sup>475</sup> *La mort de la tragédie*, op. cit., pags. 287-288.

aquest tombant de dècada sota el mantell de Gual, *El Poble Català* i *Teatralia*. No es tractava d'imitar Maeterlinck, sinó d'adaptar-lo amb tractaments nous (els hauptmanians del propi Gual a *Donzell qui cerca muller*, la retòrica de D'Annunzio, la transgressió de materials llegendaris o classicobíblics en D'Annunzio, Wilde o la narrativa modernista). Tot plegat configurarà una dramaturgia estetitzada i tematista, amb èmfasi en l'elevació de to i l'exacerbació passional.

L'autèntic revulsiu era D'Annunzio, incorporat al gènere entrat al segle, amb un tomb semblant al del berguedà i afins: de la lírica a la nova tragèdia llatina i llegendària. Per a Castellanos, el programa tardomodernista és "una adaptació, feta a la llum de D'Annunzio, dels vells models de tractament de la llegenda, que anys abans havien tingut Wagner com a punt de referència".<sup>476</sup> Vinyes s'adonà del perill del teatre de l'italià en admetre-hi com a adversativa la "pompa" i les "discutibles accions tràgiques", però, comptat i debatut, les tolera en tant que "La vinenta tragedia, l'espatlla dels seus hèroes, ha de cobrir-la ab la música triomfal de les paraules". (57) El propi berguedà evocà a posteriori la preeminència donada al mestre italià i a Maeterlinck en estudiar les influències juvenils de Joyce, i hi afegí ja l'influx d'autors irlandesos com W. J. Yeats, J.M. Synge i Eduard Martyn.<sup>477</sup> Però l'autor italià era el que catalitzava les polèmiques estudiades per Camps; Montoliu l'havia denigrat com a "figurí d'última moda entre la turba de poetes de la nostra jove literatura", provocador d'un mal "incalculable" tenint en compte la necessitat d'"assentar sobre una fèrrea base moral de voluntat i d'acció totes les parts de la nostra laboriosa obra de cultura".<sup>478</sup> D'Annunzio encarnava una "frivolitat perillosa" (...) "revestida i disfressada d'una aparença mística" (retrets propers als d'*El Correo*). Però en data posterior, Alomar i Montoliu lloaren l'autor italià. L'escriptor mallorquí mostra el febrer de 1909 coincidència amb Vinyes quan cita els mateixos 4 pilars al costat de Björnson, més "correcte" des de l'òptica nacionalista.<sup>479</sup> Semblant al cànon de Vinyes es mostrà el 1909 Montoliu en remarcar com a models de teatre poètic D'Annunzio, Maeterlinck i Hauptmann.<sup>480</sup> En l'italià Vinyes destaca la "musicalisació" de *La Nave*, la "instrumentació en mots" de *La Fiaccola sotto il Moggio*, o el "cant superb del Espòs" de *Più che l'amore*. Recalquem l'impacte neollatí de *La*

---

<sup>476</sup> *El modernisme. Selecció de textos*, op. cit., p. 322.

<sup>477</sup> "Ibsen i James Joyce", art. cit., (*La Nostra Revista*, 15-IV-1946). No hem trobat cites d'aquests autors irlandesos fins al primer període colombià, però és possible que ja els conegués: ho suggereix l'evocació llunyana d'obres admirades com *L'histrió del món occidental* (Synge, INFRA Cap. 5), *El vent entre els joncs* (Yeats), *Deirdre* (Yeats) i *Els camps de bruc* (Martyn). Com a altres autors compartits en l'admiració per Joyce, Vinyes esmenta Ibsen, Hauptmann, Ibsen i Giacosa.

<sup>478</sup> M. de MONTOLIU: "La Nova Pléiade." *El Poble Català*, 3-IV-1908. Vegeu A. CAMPS, *La recepci de Gabriele D'Annunzio...* op. cit., pags. 115-116. Montoliu situà el 1907 –*El Poble Català*, 4-XI-1907–, Vinyes, Bertrana, Víctor Català i Rosselló dins un corrent sensualista místic que bevia en D'Annunzio, Barbey d'Aureville i Maupassant. Molts anys després (1927), Vinyes es distanciarà de Barbey d'Aureville a *L'adolescent dels ulls d'or*.

<sup>479</sup> G. ALOMAR: "L'art dramàtic i la ciutat". *El Poble Català*, 19-II-1909.

<sup>480</sup> M. de MONTOLIU: "De literatura dramàtica", *El Poble Català*, 4-VIII-1909. Idem: "De literatura dramàtica". *L'Escena Catalana*, 119, 14-VIII-1909, p. 2. Per un moment Montoliu semblà acostar-se a Vinyes i Prat, però també s'aproximà al noucentisme, com es confirma en el recull *Estudis de literatura catalana*, (Societat Catalana d'Edicions, Barcelona, 1912), on destaco l'atenció a la claredat de Carner per damunt de deixes decadents i parnasianes, i l'atenció a Jeroni Zanné –en certs aspectes paral·lel a Vinyes– com a exemple assolit de parnasianisme. Arran d'aquest autor, proposa Carducci i D'Annunzio, "dos vérs i sencers poetes pagans moderns" com a inspiradors per als "nostres poetes enamorats de la serenitat helènica". (Ibid., p. 199). No ens estranya, doncs, el classicisme eclèctic en Vinyes, en López Picó o Carrion, entre d'altres.

nave i la visió folklorista de *La fiaccola sotto il moggio*, que l'acosta a Prat i Gaballí quan veu D'Annunzio poant tradicions com Hauptmann. En canvi, com remarquen Castellanos i Camps, quan Alomar i Montoliu reivindiquen el D'Annunzio teatral dins el context polititzat de 1909 ho fan des de l'aspecte regenerador, antinaturalista i educador.

Cal subratllar l'aportació en la *crisi* del drama modern apuntada per Szondi en el cas de Maeterlinck i Hauptmann, o en la restauració tràgica en D'Annunzio, que no trobà recepció ni continuïtat, segons el propi Szondi o Steiner. En tot cas, el parlament de Vinyes ofereix el testimoni de "temps passats, quan els entusiasmes irreflexius ens portaven d'Ibsen a D'Annunzio, de Maeterlinck a Wilde, de Hauptmann a Shaw".<sup>481</sup> És a dir, de l'enlluernament que joves eixits d'un entorn conservador veieren en autors forans que els oferien possibilitats de superar el drama. El testimoni d'Ambrosi Carrion, -afí i proper molts anys a Vinyes- s'inscriu dins aquest entusiasme i eclecticisme formacional que abasta Guimerà, Iglésias o la introducció de teatre forà que representà Gual i l'*Intim*: el 1972 es referí també a Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck i D'Annunzio com a lluernes del seu temps.<sup>482</sup> Per bé que Carrion tingué una trajectòria diversa, com veurem, l'arrencada i evolució teatrals des del punt de vista estètic (estudiades per Carles Batlle) són semblants a les del nostre dramaturg. El 1906 assentà les bases del seu teatre amb *La filla del marxant*, poema dramàtic, i *El torrent de les fades*, conte fantàstic, tot aplegant cançó i mite popular amb el tractament de Maeterlinck i el Hauptmann oníric.<sup>483</sup> Per altra banda, cultivà la tragèdia bíblica (*Agar* i *La filla del cec Nathan*, 1907-1908) i Batlle recalca un lent abandonament de la via de l'autor belga i assumpció de la tragèdia a frec dels noucentistes en avançar la segona dècada de segle. Entremig, però, l'hellenisme d'annunzià (*Testa d'or*, *Tribut al mar*) i, doncs, la coincidència amb Vinyes i el grup dannunzià per acabar-se decantant cap a un teatre clàssic encara "modernista": *Les Danaïdes* (1915). Els paral·lels, doncs, són considerables.

#### **3.4.2.4. A manera de balanç sobre De la tragèdia i la proposta teatral de Vinyes dins la primera dècada de segle.**

Davant del qüestionament a Catalunya del drama ideologicopassional cap a 1905-1906, s'apuntaren diverses alternatives: 1) Un teatre clàssic tragicolíric 2) Una via continuadora d'Ibsen, adaptada a les exigències propopulars del segon camí. (Puig i Ferrer, <sup>484</sup> Iglésias, etc.)

---

<sup>481</sup> "La gent de carn i ossos", art. cit.

<sup>482</sup> "Ambrosi Carrion, des de París", art. cit.

<sup>483</sup> *El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., p. 11 i següents. Del mateix autor: "Pròleg" a Ambrosi CARRION: *La dama de Reus*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989. pags. 5-23.

<sup>484</sup> Vegeu de Guillem-Jordi GRAELLS: *Pròleg* a Joan PUIG I FERRETER: *Textos sobre teatre*. A cura de Guillem-Jordi Graells. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ed. 62. Monografies de

3) Una reacció realista oposada a l'anterior i a l'abstracció del noruec. Vinyes i Prat materialitzen el 1908 la primera via, lligada a l'*aristarqui* recalcada. Referint-se a *De la tragèdia*, Siguán considera que "la preocupació por el clasicismo tiene aquí un valor integrador, sintético, modernista, no selectivo y mediterráneo."<sup>485</sup> En canvi, Pous i Pagès propugna el 1905 un drama d'idees no nebulós<sup>486</sup> i cal acollir en aquests paràmetres l'adhesió des *De Tots Colors* a *L'eterna qüestió* (1909) d'Avel·lí Artís i Balaguer.<sup>487</sup> Àdhuc *L'Escon* semblà decantar-se el 1910 pel gènere còmic en detriment dels "cops d'efecte al estil dels vulgars melodrames", soprenent en una revista que havia recolzat els drames catòlics o morals de Vinyes, però que semblava copsar una decadència del gènere.<sup>488</sup> L'oposició entre teatre literari i entreteniment,<sup>489</sup> creix a mesura que s'acosta el tombant de dècada, com destaca Siguán<sup>490</sup> i remarquem el bon acolliment crític de *Senyora àvia vol marit* el 1912 de Josep Pous i Pagès, qui dos anys més tard afirmà: "Si quatre o cinc dels nostres autors novells o consagrats s'emprenien amb delit la tasca de conrear la comedia catalana, de l'alta comedia fins a la farsa, no passaria gaire temps sense que'l Teatre català retornés a la fortitut".<sup>491</sup> La proclama representa una projecció confirmada –si més no en la preferència de gènere- en l'evolució posterior de l'escena. Vinyes mateix efectuà concessions al sàinet dins un quadre tràgic com *Al florir els pomers* (1910), però la seva ambició era triomfar amb *L'arca i la serp*, una poema escènic enquadra ble en el gènere sublim del teatre clàssic.

*De la tragèdia* representà una aguda captació del viratge del gènere des del romanticisme: la interpretació d'Ibsen com a nou tràgic és lúcida, per bé que els intents restauradors del gènere al segle XX no definiren la via que projectà.<sup>492</sup> Ni Yeats, Hofmannsthal, Cocteau, Elliot, O'Neill, o Giraudoux –alguns essencials en l'admiració de Vinyes- anaren més enllà d'una síntesi entre món actual i fons tràgic. El lirisme tràgic quedà pràcticament relegat en escena, al

---

Teatre, 10, Barcelona, 1982, pags. 8-10. Puig i Ferrer i Vinyes es nodreixen del mateix univers (Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen), però el berguedà poà en el vessant esteticista i neotràgic, i Puig i Ferrer intentà traduir en una realitat catalana focalitzada en la pròpia experiència, un seguit de postulats vitalistes (Emerson, Carlyle i la visió regeneradora d'Ibsen iniciada la dècada anterior).

<sup>485</sup> *La recepción de Ibsen y Hauptmann*, op. cit, p. 196.

<sup>486</sup> *La recepción de Ibsen y Hauptmann*, op. cit, p. 185

<sup>487</sup> *De tots colors*, II, 103, 24-XII-1909.

<sup>488</sup> Lluís PUIG Y PUIG: "Del Teatre Modern dins l'Escena Catòlica", *L'Escon*, V, 92, 15-X-1910, pags. 355-356.

<sup>489</sup> L'oposició es veu a *El Teatre Català*, on "Puck" (Vicenç Caldés Arús), després de criticar l'organització de la temporada a càrrec de Pous i Pagès afirma que "pel sol fet d'exposar aquesta opinió, que és la general, faria eixir els que'm dirien enemic den Pous i acòlit den Gual" (PUCK: "Ironies", *El Teatre Català*, III, 103, 14-II-1914, p.122).

<sup>490</sup> *La recepción de Ibsen y Hauptmann*..op. cit, p. 195. Siguán exemplifica la distància entre l'"aristarquia" de Montoliu el 1906 i la visió popular de Puig i Ferrer el 1908 dins *L'art dramàtica i la vida*.

<sup>491</sup> "Els projectes den Josep Pous i Pagès", *El Teatre Català*, III, 142, 14-XI-1914, p. 749.

<sup>492</sup> Steiner ho atribueix, en part, al fet que l'obra d'Ibsen fos en noruec, desconegut per a la majoria dels europeus, que hi tingueren un accés indirecte (*La mort de la tragédie*, op. cit., p. 292) També subratlla com a entrebanc l'ús de la prosa. amb el que significà de ruptura amb la tradició del gènere (l'oblit de Hebbel, per exemple, només s'hauria explicat per aquest predomini posterior de la prosa).

repertori operístic,<sup>493</sup> amb el qual veurem relacionar aspectes de peces posteriors de Vinyes com *Rondalla al clar de lluna* o *Llegenda de boires*.

---

<sup>493</sup> Sobre la decadència i intents de restauració, vegeu *La mort de la tragédie*, (op. cit, pags. 299, 302-305 i 315-325). L'autor esmenta la imposició del racionalisme i el materialisme (marxista o no). En tot cas, valora les reaccions antinaturalistes que van des del realisme poètic d'Ibsen fins a l'anacronisme a posta de Claudel.

### 3.5. El teatre modernista de Vinyes(1909-1912). Context.

Al capítol 2 hem anticipat el ressò discret de les peces escrites per Vinyes entre 1908 i 1912, sense superar la projecció com a poeta que recorda Alexandre Plana el 1914. L'escriptura d'una tragèdia com *L'arca i la serp* (1908-1909) s'ajustava al teatre d'héroes reclamat: to elevat, vers i/o retòrica, gran llargada, i temàtica bíblicoerudita.<sup>494</sup> Més tard, dins *Al florir els pomers* (1910) i *Rondalla al clar de lluna*, (1912), breus i escrites enllà de l'entusiasme de 1908-1909, fixà un imaginari simbolista entre nòrdic i pirenenc que continuava *Les boires*. Hem d'insistir, però, en la poca atenció a la seva figura enllà de 1909: en desaparèixer la "Plana Literària" d'*El Poble Català*, constatem la seva no integració a plataformes del moment com *El Teatre Català*, publicació que hi manifestà poc interès, o *De tots colors*, que apostava, com l'anterior, per un retorn al realisme. També es mantingué fora del Sindicat d'Autors Dramàtics, i potser una carta de protesta de 1910 arran d'*Al florir als pomers*<sup>495</sup> influí negativament en aquesta situació.

A les recensions de *Rondalla al clar de lluna* el 1912, es nota llunyania en evocar quan l'autor feia escola a *El Poble Català*. Acarem-ho, en canvi, a la trajectòria de Carrion: en evocació de 1972<sup>496</sup> recorda la primera relació amb el berguedà, Maseras i Prat, dins un caràcter transicional amb simpaties cap al modernisme i més allunyat que Vinyes de "la colla d'en Carner -els dèiem caligeneis" o d'Ors.<sup>497</sup> Però Carrion havia ja ofert als Espectacles Audicions Granier el 1906 peces musicades per Amadeu Cristià i aconseguia accedir a sales professionals: *Tribut al mar* (1911), la versió castellana de *Periandre* (1913) o *El fill de crist* (1912), emparentable amb *L'arca i la serp*, i estrenada per Margarida Xirgu al Teatre Principal.<sup>498</sup> Carrion no dubtava a estrenar en castellà,<sup>499</sup> destacava a *El Teatre Català*, i des de 1913 exercí de professor a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic d'Adrià Gual. Sense triomfar rotundament, la seva posició es refermà més que la de Vinyes, escriptor de produccions equiparables, que el 1912 encara posava vanes esperances en *L'arca i la serp*. El pessimisme es confirma en els poemes signats per "Ramon Bergadà" (poc anteriors al viatge de 1913), amb una pastora

---

<sup>494</sup> Margarida CASACUBERTA (*Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Ed. Institut del Teatre Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 37. Barcelona, 1999., p. 236, n 52) veu el nostre autor dins Ramón J. Viñas ("La crisis del teatro", "Opiniones ajenas", *El Noticiero Universal*, 7648, 25-II-1910), en un grup de parers emesos l'11, 18 i 25 de febrer, que responien a una crida de Sebastià Gomila. El text és genèric perquè puguem identificar-lo com de Vinyes, i els signants són poc significats, llevat de Gual: les cites a l'educació, municipalització, públic, crisi, etc, mostrarien un Vinyes caut, no contradictori amb els principis vistos: "La dramática actual tiene que responder á la evolución en gustos, mentalidad, costumbres, etc. Es lo cierto que, aún con algunas tentativas más o menos afortunadas, no ha dado con la fórmula. El público se ve defraudado, se va apartando insensiblemente, y sólo hallan así defensa —económicamente hablando— los espectáculos que poco tienen que ver con el arte" En el mateix sentit, vegeu de J. FARRAN i MAYORAL: "De Teatro Catalán", *La Cataluña*, 170-171 7 i 14-I-1911, p. 20

<sup>495</sup> INFRA 3.5.2.3.

<sup>496</sup> "Ambrosi Carrion, des de París", art. cit.

<sup>497</sup> SUPRA 3.1.

<sup>498</sup> Al fons del nostre escriptor n'hi ha un exemplar de l'edició de Bonavia (1926) amb dedicatòria autògrafa de Carrion.

<sup>499</sup> C. BATLLE: Pròleg a *La dama de Reus*, op. cit.



desenganyada que remet a *Al florir els pomers i Rondalla al clar de lluna*<sup>500</sup> però sobretot a la desesperança del propi escriptor.

### **3.5.1. La tragèdia bíblica: L'Arca i la serp(1908-1912).**

#### **3.5.1.1. Notícies de la versió extraviada.**

Vora l'al·lusió de Carner a l'obra el 1908,<sup>501</sup> una referència concretà que l'autor escrivia una "interessant tragedia, en vers, d'assumpto bíblich y en la que s'oposan com a dos ideals y dos forçes *L'Arca y la Carn*."<sup>502</sup> Acabada el gener de 1909 i destinada a la biblioteca *Teatralia*, es conceptuà de "teatre més ideal, més pur en inspiració, el teatre dels poetes" i s'al·ludí al permís de Vinyes per publicar la "tragedia *L'ARCA Y LES SERPS* cridada a inaugurar una renovació de la nostra escena."<sup>503</sup> L'autor informa en el pròleg a la revisió dels 40, que s'havia d'estrenar a Novetats, però no s'escenificà malgrat les expectatives el març de 1912 en lliurar *L'arca de la fe* al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans,<sup>504</sup> o l'edició frustrada a la fi del mateix any de *L'arca y la carn*.<sup>505</sup> El 1937, dins una al·lusió a la influència dannunziana i als *maleïts*, evoca la "tragèdia bíblica, que, per sort meua, no he publicat".<sup>506</sup> En els canvis de títol i dificultats vistes, denotem escepticisme. Així ho consta el 1949 quan recorda l'apreci d'Iglésias i el rebuig d'altres *entesos*..<sup>507</sup>

Només l'Ignasi Iglésias es va entusiasmar líricament amb l'obra, i m'esperonà a seguir-la i a estrenar-la. El tema, -segons ell-, era grandíols(...) El temps ha demostrat als

---

<sup>500</sup> Vegeu: "Ironia" (1912) de 60 versos decasil·labs amb hexasil·labs esparsos i "Cant del captayre" (1912), d'igual mètrica. El primer mostra una pastora desenganyada d'amor en un paisatge idíl·lic, tema de poemes i proses anteriors. El desengany hi transcendeix la literalitat: "La flama de l'infortuni com arbora/ ta hermosa joventut i que prest la terra/ t'ha fet entendre qu'es un llarch desterro/ per hont vaguem plorosos/ sense ni un bés de goig ni una mirada/ d'alegria, tenint sempre clavada/ al cor l'imatge d'uns amors ja fosos!/ ("Ironia", 42-48.) I a la segona composició: "Ma feble veu s'ofega/ dintre'l brigit inmens de les gegantes/ ciutats, a dintre'ls barris silenciosos/ dels petits pobles pe'ls camins confosos/ dels infinits espays inconeguda/ se pert per tot. En lloch cap veu amiga/ ve a consolar mes queixes amargantes" ("Cant del captayre", 13-20).

<sup>501</sup> *Teatralia*, IX, 108, art.cit.

<sup>502</sup> "Informació", *Teatralia*, I, 1, 15-IX-1908, p. 31. També en vers i amb el títol *L'Arca i la serp* la recorda Plàcid Vidal(*Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145).

<sup>503</sup> *Teatralia*, II, 12, 30-1-1909, p. 304. Idem P. VIDAL, *Els singulars anecdòtics*, op. cit, p. 145, que la situa els dies de l'homenatge a Guimerà [maig de 1909].

<sup>504</sup> *Teatralia*, I, 5, 28-III-1912, p. 16. La tragèdia no figura a la llista d'obres del Concurs del Sindicat ("Teatres", *La Veu de Catalunya*, 4887, 16-XII-1912).

<sup>505</sup> "X" (*Rondalla al clar de lluna*) desitja que "l'esperada tragedia, tal com el manà als israelites sigui ben prest oferta a les nostres boques insaciabls". Igualment, "Y", fa "un vot per la pròxima estampa de *L'Arca y la Carn*". Granger s'hi referí el 1912 amb aquest títol: "Quan serà que llampegui front la *Carn* infidel/ l'*Arca*, per vos daurava(sic), del poble d'Israel?" (Josep GRANGER, "Després de la lectura de *Rondalla al clar de lluna* den Ramon Vinyes, orfebre de maravelles", vs. 13-14, *De tots colors*, V, 258, 20-XII-1912).

<sup>506</sup> *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit, p. 79.

<sup>507</sup> Recordem que el Sindicat estrenà, entre d'altres, obres de Rusiñol, Puig i Ferrer, Apel·les Mestres, Guimerà, Carrion, Artís, Josep Burgas, Iglésias i Frederic Soler (*Història del Teatre Català*, op. cit., pags. 213-214).

grans 'entesos' d'aleshores, que no tenien raó. El teatre dels autors d'avui més personals, ha emprès un camí semblant al meu i s'ha jugat, i s'han col·locat sota nous punts de vista, personatges tinguts per intocables.<sup>508</sup>

Conceptes com *grandios* o *intocable* apunten la natura de l'obra, però el cert és que els dubtes assetjaren l'autor, després d'una lectura del poema escènic *Arca de Fe* a l'Ateneu.<sup>509</sup> La coincidència amb el títol de *Teatralia* i l'al·lusió a Prat i Gaballí, fa pensar en la primera dècada de segle i no en el 1923 en què ho situa Elies.<sup>510</sup> Vinyes s'endugué *L'arca i la serp* a Colòmbia,<sup>511</sup> es replantejà la revisió "en forma moderna" arran d'una lectura d'*Electra* de Giraudoux el 1939,<sup>512</sup> i n'acabà la revisió el 1949,<sup>513</sup> amb un balanç: "dues o tres vegades fou treta de l'ombra. Com que, en treure-la, els meus vint anys havien volat, havien volat també amb ells moltes il·lusions, i m'entrebancaven en el meu poema escènic, la ingenuïtat transcendent que hi trobava i l'enfarc de coses, volgudes insinuar a força d'imatges de tota mena".<sup>514</sup>

El text anterior dóna les claus de la primera versió: transcendència i imatges. L'autor no cita el vers però hi endevinem la retòrica i el ritme conservats a la revisió. Quant als *entesos*, constatem la topada entre la concepció idealitzadora del gènere i el realisme creixent. És palès el desengany dins *Teatralia* a mesura que passen els mesos i es veu com l'entusiasme de les conferències no dóna fruits. Connectem el rebuig a *L'arca i la serp* amb objeccions a propostes de poetització com *Els sense cor* d'Apel·les Mestres, (1909) o a la tragèdia *Recomençant la vida* de Maseras, acusada de "tendències simbòliques prenoucentístiques".<sup>515</sup> I cal també referir-se a la narració *L'adolescent* del mateix autor, o la comentada *El fill de Crist*.<sup>516</sup> Pensem que *L'arca i la serp* era segons Plàcid Vidal, l'obra "per a imposar en l'escena el seu pretès".<sup>517</sup> La tria bíblica era personal, "car ell sent pels Sagrats Llibres, especialment pel Vell Testament una dilecció especial", n'afirma una font el 1912.<sup>518</sup> Hi havia l'influx d'autors forans com el

---

<sup>508</sup> R. VINYES: "Aquest poema escènic", pròleg a *L'Arca i la serp*, I. op. cit.

<sup>509</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., IV. Segons l'autor va estar a punt d'esqueixar-lo públicament però Prat i Gaballí li prengué de les mans.

<sup>510</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 70. Huch remarca la semblança de títol d'aquesta *Arca de fe* que veu com a embrió (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit., p. 73).

<sup>511</sup> Així ho manifestà en l'entrevista a *La Nau*, 396, 10-I-1929.

<sup>512</sup> *Dietari*, 16-XII-1939. Tolosa. Que un model com Giraudoux abordés un tema clàssic, unit al distanciament d'exili, afavorí el retorn a la tragèdia, abandonada des de 1926. En una nota cap a 1942 esmenta Moisès arran de Freud (*Der Mann Moses*): "Moisès era furibund, rabiós, trencava les taules de la llei entregades per Déu"(...) "Hi ha dos Moisès, el d'Egipte i el de Median: el colèric, implantador de la religió d'Aton i el pastor de Cades, entronitzador de Jehovà." (*Quadern 16*, Ms., Fons Ramon Vinyes, 9-12). Quant a Giraudoux i *Electra* vegeu "Jean Giraudoux", "Electre", *Magazine littéraire*, 360, décembre 1997, pags. 40-48.

<sup>513</sup> Elies situa la tragèdia "per l'entrada de 1924" (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 72) data que apareix a una llista mecanografiada del fons Vinyes. Considerem plausible que fos la d'una revisió, en veure a un escrit de 1922 un personatge paral·lel a la protagonista ("Làmpara votiva", "Varia", *Camino*, I, 4, 15-III-1922).

<sup>514</sup> "Aquest poema escènic...", doc. cit. p. II.

<sup>515</sup> Vegeu COMPLEXUS,[J. FARRAN I MAYORAL]: *Recomençant la vida. Teatralia*, II, 46, 20-XI-1909, p. 14.

<sup>516</sup> A la peça de Carrion, estrenada el 1912, el dualisme paganism/espiritualitat plantejat a la Roma de Neró es resol a favor de la tesi cristiana: per vèncer la temptació, però, el jove cristià es clava unes agulles als ulls i esdevé cec, tòpic que amb la cabellera torbadora de la dona, és present a *L'arca i la serp*.

<sup>517</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145.

<sup>518</sup> X: *Rondalla al clar de lluna*, art.cit.

D'Annunzio de les paràboles,<sup>519</sup> el potser conegut Hebbel<sup>520</sup> o la *Salomé* de Wilde.<sup>521</sup> La reelaboració que les estètiques finiseculars havien fet de l'Antic Testament era ja present al modernisme però potser en mancava una traducció teatral com la de Vinyes o Carrion. Una interpretació dionisiaca -en el sentit de Nietzsche i D'Annunzio- els situava en la transgressió sacrílega, que el Vinyes jove insinuà ja com a personatge dins la narració "Érem cinc".

A l'obra hi ha un personatge (Egeu), que no sabem si existia el 1908, però que en tot cas és el referent classicopagà de contrast,<sup>522</sup> a la manera del contrast dins l'obra de Carrion *El fill de Crist*. Per altra banda, i tot recordant les peces extraviades esmentades per Gallén que es mouen sota l'intent de restauració al·ludit a *De la tragèdia*, tenim el testimoni elegíac de Maseras arran de la seva aleshores inèdita *Ermesendis* o *Elisenda*, qualificada de "reacció al realisme imperant" pròpia de la dispersió i inquietud juvenils i d'intent de compondre una tragèdia en què "tot mantenint-la en un ambient molt llunyà en el temps, provés i tot d'inserir-hi un tema psicològic propi del teatre modern".<sup>523</sup> En la distància d'aquestes paraules (1936) que recorda la de Vinyes el 1937 respecte de *L'arca i la serp*, veiem un rebuig de l'arcaïtzació que representava, però també comprensió, en lligar-la amb el psicologisme considerat d'actualitat.

### 3.5.1.2. L'arca i la serp(1949). Descripció, contingut i antecedents.

La revisió del que Vinyes anomenà *la meua primera tragèdia*,<sup>524</sup> és conservada al fons de l'autor en 3 còpies: un manuscrit enquadernat, una còpia idèntica manuscrita no enquadernada, i un versió mecanografiada amb correccions manuscrites de l'autor que considerem la definitiva.<sup>525</sup> A una carta al seu germà Josep escrita el 1948 declara haver trobat una còpia d'un amic colombià, d'on basa la revisió.<sup>526</sup> El text és escrit en prosa i distribuït en tres actes, el tercer dels quals partit en dos temps. La divisió es correspon als espais: les tendes dels moabites

---

<sup>519</sup> Camps destaca com Pérez Jorba acollí la reinterpretació esbiaixada i paganitzant en D'Annunzio a *La paràbola de les verges fàtues i les verges prudentes*, traduïda pel crític a *La Renaixensa* el 6-I-1899, i que influí en molts altres autors (*La recepció de Gabrielle D'Annunzio...*, op. cit., p. 57).

<sup>520</sup> L'estudi de Vinyes a *Voces* ("Friedrich Hebbel, Biografia y anecdotario", *Voces* I, 5, 20-IX-1917, pags. 135-147) és molt documentat i fa sospitar un coneixement anterior d'aquest autor, sobre el teatre del qual il·lustra la visió de Paul Bastier transcrita per Vinyes: "A Hebbel lo educó la Bíblia y quedan en sus obras, Dios y el diablo, lo bueno y lo malo. Todos los dualismos de las Escrituras. Todos los contrastes".

<sup>521</sup> Actualment extraviada, es conservava a l'arxiu familiar un exemplar de *La tragedia de mi vida*, d'Oscar Wilde, que revela l'interès per aquest autor.

<sup>522</sup> Correspon dins *L'ardenta cavalcada* a les narracions "Els joves Tritons i la parella" (op. cit. pags. 22-24), "Claror de lluna a dins les aigües" (44-47), "L'Esfinx al Vianant" (60-63) o la segona de les "Minúscules balades lluminoses" (89-91).

<sup>523</sup> *Ermesendis*, op. cit., p. 86.

<sup>524</sup> *Dietari*, 6-VIII-1940. Paris.

<sup>525</sup> El text manuscrit -amb tinta violeta- consta de 60 quartilles numerades escrites a banda i banda, i un pròleg que ocupa les planes. I-VI ("Aquest poema escènic"), expurgat a la versió mecanografiada. Aquesta darrera -amb la mateixa datació- conté 197 pàgines i breus correccions manuscrites que situem posteriors al viatge de 1950. Josep Vinyes en donà una còpia a l'Institut del Teatre.

<sup>526</sup> Carta de Ramon Vinyes a Josep Vinyes, Barranquilla, 30-III-1948. Dos anys abans l'havia demanada a la família (Carta de Maria Salazar [Vinyes] a Salvadora Sabatés, Barranquilla, 13-VI-1946).

(temps 1r i 3r) i l'entorn de l'arca i Moisès amb els israelites al voltant (temps 2n i 4t). L'autor encapçala cada acte amb un fragment del *Llibre dels nombres* en què es basa la tragèdia.<sup>527</sup> Els quatre "temps" responen, de fet, a la longitud característica del gènere. El germen de l'obra fou el poema de 1907 "Els clars ulls de la hermosa medanita"<sup>528</sup>, que supera de molt en llargada (112 versos) les composicions que sobre altres heroïnes bíbliques va escriure l'autor. Vinyes hi destacà l'arca de l'aliança (implícit a la font bíblica) com a efecte visual i simbòlic, enfrontat a la sensualitat de Cozbi, sacerdotessa de Baal que repta Jehovà i cau vençuda (105-112):

Roges temptacions encara ignorades  
s'obren en desvari davant del Foc sant.  
Cozbi dansa tota...y'l dia s'acaba.  
Sols l'Arca brilleja dins àurics esclats.  
  
Sols pel vell Moab son poder<sup>529</sup> s'escampa...  
Els clars ulls de Cozbi devenen tancats...  
Oh tot el poema dels ulls medianítics!  
Oh'l Sacre or de l'Arca qui n'ha triomfat!

El poema precedent conté els elements de l'obra de 1909 (presentes a *L'ardenta cavalcada*.)<sup>530</sup> on la conclusió s'apunta ambigua:

He deixat, tal com rutllava en el meu poema escènic de juvenesa, la lliure interpretació dels personatges bíblics, alguns només amb nom en les planes del llibre, altres, com el mateix Moisès, considerats per alguns com personatges dobles o llegendaris. Per intuïció vaig insinuar en *L'arca i la serp* primera, que Moisès pogué ésser assassinat pels seus en l'afer de Settim, on, segons *l'Exode*, moriren vint-i-quatre mil israelites per haver pecat amb les filles de Moab. Ara he pogut veure que no sóc sol en no donar a Moisès el plàcid fi de morir, vell i resignat, a les envistes de la Terra Promesa. Ed Sallun i Erman, asseguruen que el Legislador d'Israel caigué occit a mans del seu poble després de la matança de Baal-Pèor.<sup>531</sup>

La "lliure interpretació dels personatges bíblics", degué anar més enllà del *mosaic decoratiu*, amb missatge irreverent i la *Salomé* decadent de Wilde com a referent: recordem

---

<sup>527</sup> *Llibre dels nombres*, Cap. 25, 1-18.

<sup>528</sup> *El Poble Català*, 1-VII-1907. Huch constatà que dins *l'Antologia poètica* (pags. 13-15) se n'escapçaren 24 versos sense explicació. Vegeu *Hora d'argent*, op. cit., pags.260-263.

<sup>529</sup> Huch (*Ramon Vinyes, jove*, op. cit., Textos, p. 56) transcriu el mot "podor" de la publicació barcelonina però consta que la variant "poder" apuntada per *l'Antologia poètica*,(15) hi cobra més sentit i així s'hi decanta a *Hora d'argent*.

<sup>530</sup> "Minúscules balades lluminoses", III (*L'ardenta cavalcada*, pags. 91-93). Vinyes hi descriu una esclava galileica nua duta pels sacerdots de Baal damunt un bou ornat.

<sup>531</sup> Pròleg a *L'arca i la serp*, Ms., p. IV, Fons Ramon Vinyes.

"Herodiades" de *L'ardenta cavalcada*.<sup>532</sup> Anys a venir (1923) Vinyes considerà *perversistas* els estetitzadors de Salomé,<sup>533</sup> però el 1908 aquest enfocament literari constituïa una fita essencial com ho mostra la representació on participà el 1910.<sup>534</sup> A *L'arca i la serp* hi disposa de dues forces enfrontades (Jehovà i Moisès/Baal i Cozbi) amb capgirells respecte del text bíblic com la mort violenta de Moisès (III, 195), la presència de Mirjam (la germana, absent en aquest passatge de l'Escriptura) i Aaron -traspasat ja a l'Antic Testament-. El sacrilegi per l'acte eròtic de Cozbi i Zimri, llançats per Fineas dins el Tabernacle, es diferencia del text bíblic, que situa els fets a l'alcova de la sacerdotessa. L'autor crea, entre decorats barrocs, un ritme *in crescendo* fins a la concatenació tràgica final: el fanatisme de Moisès provoca la mort de la cortesana Orgla i els hebreus pecadors, que al seu torn suscita la rebel·lió de Cozbi i part dels israelites, culminada amb l'assassinat de Moisès i el sacrilegi de Zimri i Cozbi.<sup>535</sup> La mort d'aquests dos condueix a la guerra, més dins el si dels israelites que en l'enfrontament entre els dos pobles. L'autor transmet el desconcert en els moabites -entre Baal i la por a Jehovà-, i en els israelites, entre la fe i Cozbi.

En el model de *La nave*, hi ha dues *parts* enfrontades però sense tesi política com a *L'arca i la serp* de 1949: sols lleus gotes de nacionalisme, explotades per la recepció italianista de l'obra. El Vinyes de 1949, en canvi, carrega les tintes ideològiques: Moisès ordena als ancians executar els seus fills joves que han jagut amb les cortesanes, (III, 167-171). Una acotació valora negativament Fineas:

*Malgrat vestir túnica correcta d'iniciat levític té aspecte selvàtic. Es veu ple de fanatisme. Pertany a la casta dels que maten per una cosa cantelluda i aspra que ells en diuen "ideal". Els seus 20 anys no tenen joventut; (...). Cada rull de flames es torna escorpió dintre els seus mots. Parla fent xerriscar les dents, tallant. L'enlairament de Cozbi fins al lloc santíssim li sembla tan monstruós que s'arrencaria els ulls per a no veure'!*"<sup>536</sup>

El desenllaç de *L'arca i la serp* de 1949 té un component antibel·licista d'exili: la guerra – també civil- és la fi d'una cadena d'errors amb final obert <sup>537</sup> i mostra continuïtat amb l'escepticisme dels anys 20-30. Una veu reveladora tanca la tragèdia (III, 196): "-Sempre guerra! ¿On ets, Déu de pau? ¿Quin cabdill t'anuncia". Dubtem que la versió inicial tingués aquest

---

<sup>532</sup> *L'ardenta cavalcada*, op. cit, pags. 56-59. Sobre Wilde vegeu dues "Notas" a *Voces* (IV, 30, 30-VII-1918, pags. 94-96), que volen distanciar-se de Peladan (esmenta lectures de *Le Panthée*, *La Gynandre*, *L'Initiation sentimentale* i *L'Androgyne* o *Le Vice Supreme*), Barbey d'Aurevilly o *Salomé* de Wilde.(INFRA Cap. 4). Sobre l'escàs ús dels materials bíblics dins la tradició catalana esmento la visió de Joan Oliver efectuada per Esyllt T. Lawrence el 1971 que transcriu Miquel Maria Gibert (*El teatre de Joan Oliver*, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 36, Barcelona, 1998, pags. 67-70 p. 77 i n. 14), per bé que l'autora remet a un ús del motiu bíblic que topa amb el manlleu decadentista de Vinyes, no exempt d'elements irònics en la versió de postguerra.

<sup>533</sup> INFRA Cap. 4

<sup>534</sup> SUPRA 3.1.

<sup>535</sup> El sacrilegi és present a *L'ardenta cavalcada*, dins "Conversa", "He retrobat al perruquer Oswald", "L'adolescent malalt i l'abadessa jove" i sobretot "El gentil patge". (*L'ardenta cavalcada*, op cit. pags. 64-75)

<sup>536</sup> *L'arca i la serp*, I, 52 i III, 193-194 respectivament.

<sup>537</sup> Al *Llibre dels Nombres*, la victòria israelita hi és una obvietat.

component que l'emparenta amb la farsa política *Pescadors d'anguiles* (1944). Moisès hi és "Pare de tots els futurs homes d'odi" (III, 147), i es parla d'"hipocresia tirànica d'un món" (III, 175) i repressió dels sentits en les religions (II, 113), tret freqüent en l'opus vinyesià. A la versió conservada sondegem tòpics finiseculars com l'orientalisme *bizantí*, el paganisme d'Egeu, -oposat a la sensualitat culpable de Zimri-,<sup>538</sup> presagis, barroquisme a les tendes moabites, la pesta com a càstig, una serp que escup verí als ulls d'una cortesana i l'encega, la rojor del crepuscle -vista en escrits anteriors-, la conversió del bastó de Moisès en serp, els adorns auris de l'arca etc. Destaquem l'ambient fantasmagòric del duòleg de Cozbi i Moisès (II, 106-118), precedit d'una acotació oníricosimbòlica per a l'escenògraf: "*Al voltant de la figura de Cozbi es forma com un halo de claror rogenca. Al voltant de la figura de Moisès un de claror blavosa*".

Camps subratllà paral·lelismes amb *La Nave*, d'on veu adaptar Basiliola en la Cozbi de vels i ulls de flama, paral·lela a les heroïnes de Guimerà el mateix any.<sup>539</sup> L'estudiosa destaca l'androgínia de Marco Gratico -equivalent a Zimri-<sup>540</sup> i apunta contrast entre sensualitat i puritanisme, on insereixo la semblança de *l'integrista* Fineas i el monjo Trava quan profetitza a Basiliola "*che il mio piede calloso passerà su la bellezza del tuo collo*".<sup>541</sup> També indicà coincidència quant al sacrilegi (altar en D'Annunzio, tabernacle en Vinyes), i el bizantinisme. Algun element d'aquests ja tenia tradició en l'autor i arrencava de Schiller, Hugo, o el Guimerà tràgic, evocadors d'ambients historicoexòtics: recordem els capvespres rojos de *La fi d'una grandesa*. (1904). Però *La Nave* oferia un sentit sacríleg decoratiu que responia als propòsits de Vinyes.<sup>542</sup> No descartem inspiració en la *Fedra* estrenada a l'Scala de Milà el 1909, al·ludida a Amèrica anys després, i que, segons Pietro Gibellini, aplega "un'ossessiva voluntà di lussuria, di potere, di perdizione"<sup>543</sup>, amb excés de color cronològic i lingüístic, i poca profunditat psicològica.<sup>544</sup> El dualisme de Vinyes, però, no vol anul·lar el sentit de culpa, més decoratiu en D'Annunzio.

---

<sup>538</sup> Egeu i Zimri caracteritzen un tipus car a Vinyes: l'adolescent d'escrits colombians i moltes peces dels 20-30: Artur a *Racó de xiprers*, Jafet a *Viatge*, etc. Vinyes manté un culte per l'esteticisme grec encarnat en el "nu" masculí oposat a la panxa del Buda Oriental (R. VINYES: "Carnet de butxaca", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 17, 2na època, 2-V-1936, p. 6.) i que orma part del seu meridionalisme.

<sup>539</sup> "Heroïnes de Guimerà vistes a través d'un vel de flames", op. cit. Vegeu *La recepció de Gabrielle D'Annunzio*,...op. cit., pags. 155-156. Amb el foc hi ha el cel roig de *La Nave* i *L'arca i la serp* com a presagi de sacrifici i passió. D'Annunzio usà el foc a *La Nave*, on la protagonista resalta la bellesa de l'element mentre mor en flames, i a *Fedra*, que conté un altre motiu de *L'arca i la serp*: el sacrifici. Camps (pags. 129 i 159 respectivament) realça la fascinació de *La nave* en composicions com el "El darrer triomf d'Armida" de Jeroni Zanné o els tres sonets d'Alexandre Plana "El darrer triomf de Basiliola".

<sup>540</sup> L'androgín és una figura tòpica del canvi de segle, amb derivacions diferents: l'adolescent, el pròdig, el dandi, el clown, Pierrot, el príncep bizantí, etc. D'Annunzio va escriure un poema titulat "L'Androgín", a *La Chimera*, traduït per Josep Tharrats el 1910 (*La recepció...Traduccions i textos inèdits*, op. cit., pags.57-58).

<sup>541</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *La Nave*. Fratelli Trevis Ed. Milano, 1908, p. 103.

<sup>542</sup> Segons Camps, la influència de D'Annunzio en Carrion fóra més directa, i ho exemplifica en Niké, (*Tribut al mar*), deutora de Basiliola (*La recepció de Gabriele d'Annunzio*, op. cit., p. 211). Batlle hi veu un vitalisme ibsenià (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit, p. 16).

<sup>543</sup> "Introduzione" a *Fedra*, op. cit., p. 19.

<sup>544</sup> Ibid, pags. 20 i 24 respectivament. En el seu estudi, Gibellini contrasta la complexitat i el desenvolupament intern de *La figlia di Iorio* a la linealitat èpica i poc psicologista de gairebé totes les altres tragèdies dannunzianes.

A la revisió de 1949 constatem exasperació dels trops: metàfores, comparacions, paràboles, enumeracions, adjectivació profusa, sinestèsia, cromatisme, paral·lelismes, restes de rima ("la columna de fum...la columna de perfum", III, 143), etc. S'hi recorre molt –en tret típic de l'autor- al verb *ser* per remarcar rotunditat en els fets o en la imatge usada: "Ets tu el que bescanvies un meu bes per l'ungüent que ha de salvar la més joveneta...", (III, 143). L'esteticisme contrasta amb el cru realisme: "la carn tendra raja pus; les crostes se li mengen els llavis", (III, 139). Aquesta barreja mantinguda dins el to elevat connota un efectisme típic dels anys 40 en Vinyes. L'autor sobreposà a l'estil preciosista de 1912 (potser en vers) un registre més arran de terra i provocà un aigüafort com el de la revisió d'*Al florir els pomers* que comento a l'apartat següent, i al qual remeto en aquest aspecte.

Queda en tot cas la intenció, en plena postguerra, de modernitzar un gènere que velles ensopegades i el canvi de coordenades teatrals durant els anys 20 i 30 l'havien conduït a abandonar i del qual veia en Giraudoux i Anouilh l'autoritat nova: tal volta l'opció de reaprofitar vells materials i estètiques no era la més encertada, però constituïa una aportació a la tendència neotràgica contemplada dins l'existencialisme europeu. Dins una tradició, context i punt de partida molt determinats, i amb un ressò escàs pel fet de mantenir-se inèdita, podem inserir l'intent dins d'un conjunt d'experiments similars dins l'àmbit dramàtic català, que inclouen, per exemple l'*Antígona* d'Espriu o les peces bíbliques de Joan Oliver. Cal remarcar, també, com a intent paral·lel de reaprofitament de materials llegendaris, la composició per aquests anys d'una obra poadada en *Les mil i una nits: El cabdill de Bagdad* o *La nit divuitena*, sàtira esperpèntica on afegeix ingredients propis a la font original: en aquest cas dissenya un esperpent d'ambient paròdicament orientalista presidit per la sensualitat i la hipocresia.<sup>545</sup> L'obra és dinamitzada a partir d'una intriga detectivesca, però hi acaba predominant el to moralista satíric en la figura del visir Giafar, que esdevé l'home íntegre al costat de la justícia arbitrària del Califa, la hipocresia beata del santó i la sensualitat de l'esposa. Un exercici, doncs, de culturalisme, però amb uns tractaments ben diversos a la tragèdia bíblica, amb un estil marcadament col·loquial i deixes en clau més aviat paròdica del vell retoricisme oriental o bizantí de l'autor.

---

<sup>545</sup> *La nit divuitena*. Conte oriental. 3 actes i 9 episodis. Ms., Fons Ramon Vinyes, s.d., 174 pags. Mec., Fons Ramon Vinyes, 219 pags. N'hi ha referències breus en textos de finals dels anys 40.

### 3.5.2. *Al florir els pomers(1910), apunt d'ambient.*

#### 3.5.2.1. *Descripció, versions, contingut.*

*Al florir els pomers* és una peça d'un acte que aconseguí el premi en el concurs d'obres en un acte convocat per *Teatralia* i la Nova Empresa de Teatre Català i estrenada en sessió única el 13 de maig de 1910 al Teatre Romea, al costat de dues obres més que obtingueren guardó honorífic: *Ànima feble* de Josep Duró i Gili [col.laborador de *l'Escon*] i *De gent de casa* de Rafael Folch i Capdevila. S'edità a la Biblioteca Teatràlia el mateix 1910.<sup>546</sup> Fou August Barbosa -i no Enric Borràs com suggereixen els biògrafs- qui encarnà el paper protagonista, mentre que Carles Capdevila (amic de Vinyes des de 1907)<sup>547</sup> i Emília Baró assumiren els altres rols de relleu.<sup>548</sup> A finals dels 40 en redactà una versió acabada el 1952 amb escasses variacions i el títol *Hi ha flors a les pomeres*, conservada dins el fons familiar.<sup>549</sup>

Destaquem, com apuntà Huch, la proximitat d'*Al florir els pomers* al treball líric "Impressió otomnal"(1909), amb similar marxa hivernal dels pastors a la muntanya.<sup>550</sup> Segons notícia de 1910, "treballava pera l'acompliment d'un cicle poemàtic, la primera part del qual constitueix l'apunt d'ambient premiat *Quant els pomers floreixen.*"<sup>551</sup> L'autor atorga relleu a l'espai, una plaça de poble muntanyenc presidida per unes fonts, i amb cert detallisme en la descripció (barberia, rosers, pica, etc.): s'hi reflecteix un Pirineu estilitzat basat potser en una plaça berguedana.<sup>552</sup> En aquest entorn alternen dos grups: els vells, -on destaca el cec-, i els joves, amb la Filla de la Mestra, enamorada del Fadri Flequer, i el Jove Pastor acabat d'arribar, desenganyat per la mort recent de l'estimada(Eulària). L'evocació fúnebre centra l'obra i és subratllada per la campana de l'enterrament, contrapuntada per l'alegria de la noia i l'arribada dels pastors, amb crits, bels, etc. El pastor jove irromp a escena quan s'ha posat en antecedents l'espectador sobre la mort citada(32) i el cec li transmet la notícia (37-47), que el nouvingut

---

<sup>546</sup> R. VINYES: *Al florir els pomers*. Biblioteca Teatràlia. Barcelona, 1910. 48 pags. La revista la publicà en fullat el 21 i 28 de maig.

<sup>547</sup> Vegeu la postal-retrat adreçada "al distingit refinat poeta en Ramon Vinyes son afm. admirador un [en?]record de la campanya bergadana de juny a agost de 1907". Carles Capdevila a Ramon Vinyes. Fons Ramon Vinyes.

<sup>548</sup> A la p. 3 hi ha el *dramatis personae* amb un recordatori de 1910 que inclou els tres actors importants: Emília Baró, August Barbosa i Carles Capdevila. Segons *L'Escena Catalana* altres actors foren Delhom, Puiggarí i Lopera. Elies remarca que Borràs "s'interessà per representar el paper més característic i principal de l'obra" (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 48) i així ho recullen Huch i Camps.

<sup>549</sup> R. VINYES: *Hi ha flors a les pomeres*. Fons Ramon Vinyes Mec., 52 pags. És encapçalat per tres planes manuscrites idèntiques a les num. 1-3. Rebé la peça original d'on basà la revisió el 2-VIII-1949, segons carta a la família. A la pag. 2 repren la dedicatòria a les seves germanes, impresa a la primera versió.

<sup>550</sup> En aquest fet, l'autor adoptà una perspectiva inversemblant, que corregí a la segona versió: simbòlicament i estètica es pot explicar per l'al.lusió decadent a l'hivern i la mort.

<sup>551</sup> "Del poeta Ramon Vinyes", *Teatralia*, III, 65, 2-IV-1910, p. 359.

<sup>552</sup> Elies remet a escenes de pastors que venien a fer abeurar els ramats en aquesta plaça, però també ens parla d'una plaça de Bagà com a possible inspiradora del quadre dramàtic(*Un literat de gran volada*, op. cit., ps 20 i 48, respectivament).



accepta gradualment. L'autor relega el final de l'obra per a la filla de la mestra, sols amoïnada per amors intranscendents.

Des que toquen a morts(18) l'element tràgic, focalitzat des del vell cec, s'accentua en quatre punts: 1) Evocació de la filla morta del Vell Cec en la conversa amb la Filla de la Mestra(25-26). 2) Insinuació de la mort d'Eulària al jove pastor, a través del silenci. (34-35), 3) Revelació de la mateixa mort (subratllada pel silenci i una didascàlia, 42-43) i 4) Explicació de la trobada de la morta(45-47). A la primera escena el patetisme queda matisat perquè la noia apaivaga amb les seves paraules la tristesa del vell (28); tot seguit, l'aparició del fadrí ens situa en el present alegre, de manera que *drama* i *sainet* es conjunten. Més endavant, el jove pastor i les seves sospites retornen al present tràgic subratllat pel silenci maeterlinckià, desdramatitzat tot seguit per l'aparició de la mestra:

EL JOVE PASTOR.- Filla de la Senyora Mestra, no l'has vista pas a la petita Eularia?...Que dius?

*Silenci fondíssim. La campana torna a tocar a morts. Passen els coloms y s'ou l'esbategar monóton de les seves ales. Les fonts, les fonts harmonioses, les fonts qui tenen paraules de cristall y sospirs de llum, semblen apagar-se sota el sò lent que parla, pausat, pausat, d'una vida acabada...La primavera esclatanta sembla trencarse per un moment. La campana gemega el seu prec d'oracions. Cauen les flors d'una branca sencera, pregaria blanca qui du l'encens de les fruites mortes en el càlzer de les flors. Passen els coloms encar...Silenci...(...)La Senyora Mestra apareix en la porta de l'hort dels vells pomers. La Senyora Mestra dona l'impresió d'una tarda a [l]' estiu: en la placidesa dels cels impàvids sempre hi ha algom tempestuós.(...) Ràpida, al veure la seva mare, la filla de la Senyora Mestra despulla els seus cabells de l'alegria de les flors. Les marguerides cauen y moren. La Senyora Mestra parla:*

LA SENYORA MESTRA.- Que fas aquí? A casa!...Tot el matí a fora. Passa de ratlla això!

El passatge exemplifica tant la *fondària* maeterlinckiana com l'adaptibilitat sainetística de Vinyes, i en el duòleg entre el pastor i el vell a la tercera escena, es contraposa la noia en vida i mort. El record del seu amor rústec amb sensualitat primitiva (39-40), és un deturament a l'estil finisecular, en espera del clímax com a contrapunt:

Ab sol may ens vejérem, que ella hi vivia absconsa entre l'ufana de les herbes y el misteri de les penyes, per això quan ens trobavem feia odor d'herva y misteri, era tota perfum...Les seves herbes eren santes, si n'havien gorit de mals!...Era de nit...A la claror dels astres venia cap a mi; els seus passos eren ofegats per les flors humils de la planella, y jo la veia avensar, poruga, sobre un fons d'estels. Les ovelles dormien. Els focs eren apagats. Onades de silencis suraven per la pleta. Hora d'amor!

La revelació de la mort (42-43) és sòbria i trasllada l'atenció a una acotació descriptiva del silenci del personatge i l'ambient: "*Mira com si estigués abocat a un abim espaventable. Els cabells rossos s'esbullen pel seu front. La boca encesa, s'apaga. Cauen a lo llarc del cos els braços qui havien sostingut les blanques marguerides que jauen mortes per la plassa. Silenci profon*" L'anunci s'agreuja per la descripció de la trobada del cos, plena de detallisme macabre i sensual(44-46): " La sang ne rajava de la ferida y el seu pit era morat y roig y pàlit entre les blaves flors". Vinyes plasma en el duòleg l'equivalent al *drama rural* narratiu i insisteix en el punt de vista intradiegètic, amb correlats en les rondalles que el pastor contava a la noia (41-42). El desenllaç (47-48) és distanciadador: jove i cec se'n van resignats a l'enterrament, mentre la filla de la mestra segueix en la inconscient joventut. L'acotació lllindar (48) mostra el retrobament anunciat dels pastors i l'alegria del poble.

El relleu de les acotacions, amb personificació d'elements naturals, arriba a una segona persona típica de les proses líriques de Vinyes: "*Petita donzella que t'hi vincles en mitj del remat, les mans entre'ls cabells, torsant el bust, perque'l promès qui arriba vegi com son crescuts tos pits en flor, bon jorn és aquest per tu.*" (46-47). La tradició didascàlica d'un autor com Adrià Gual a *Silenci*, per exemple, l'anotació imprecisa i els elements extralingüístics (llum, so, etc) pesa molt en aquesta peça, com havia apuntat ja a *Les boires* i com ultrarà a *Rondalla al clar de lluna*.<sup>553</sup>

### **3.5.2.2. Entre el sainet i el quadre tràgic. Accentuació de l'efecte tragicòmic a la versió de 1952.**

Som davant d'una peça doble on la fatalitat *maeterlinckiana* s'alterna amb l'amor jove i l'oposició de la mare (mestra com la de Vinyes i que pot reflectir fets biogràfics tenint en compte que l'autor la dedicà a les seves germanes). La peripècia sentimental resta en *impasse* quan apareix al final un barber vidu com a segon pretendent: Huch comentà la conclusió en el sentit de donar "llibertat de judici al lector-espectador".<sup>554</sup> Vinyes, abocat a plasmar els principis exposats a *De la tragèdia*, es decidí per la peça breu maeterlinckiana que el premi de *Teatralia* afavoria, però amb matisos amables. Pensem que respecte del premi, una font comentà que "primer de tot, se demanaven comedies y els autors premiats han comensat per basar llurs obres en temes seriosos".<sup>555</sup> El nostre autor trià el camí del mig.

Molts són els trets simbolistes de l'obra: llenguatge més líric que a les obres catòliques, com apuntà Huch; importància de les didascàlies; poca acció, dins el *drame statique*

---

<sup>553</sup> *La recepción de Ibsen y Hauptmann*, op. cit, p. 235. L'autora (ibid., p. 237) recalca com Gual retreia la manca d'acotacions com a mancança shakesperiana.

<sup>554</sup> *Ramon Vinyes, jove*, op. cit, p. 75.

<sup>555</sup> "Teatres", *De Tots Colors*, III, 124, 20-V-1910, p. 314.

maeterlinckiana que aspira a un tràgic quotidià,<sup>556</sup> fragments evocatiu; rondalles o referències mítiques; nominació genèrica (jove pastor, vell cec, etc); toponímia mítica ("Cimal de l'ofegat", 24, "gorc dels tres germans", 44) relleu de cecs, vells o marginals;<sup>557</sup> tòpics com campanes, cabellera femenina, mort a l'aigua, flors, creus, etc. El paisatge pireneic i els pastors remetent al gust de Vinyes per aquest ambient idil·licofantàstic ja el 1904-1905. En canvi, la impaciència de la noia per l'arribada del xicot, (22) i la por de ser descoberta per la mare és un tòpic de sànet, contraposat al deler del pastor que no troba Eulària (32). Vegem en una intervenció de la protagonista "present", [La filla de la mestra] com l'autor adapta el propi lirisme a la situació quotidiana desproblematitzada:

Ay! guaitau, avis, una papellona...Es la primera que veig enguany. Volteja les flors dels pomers que han caigut dintre de l'aigua...No'n tinc de xicot! (*Jugant, rient. Es altre papellona que corre per la plassa*). T'hi ofegaràs en el piló, papellona groga; mira que encare hi ha neu als cims y tens febles les ales. Fuig d'aprop dels dolls que esquitxen; que tu ets tan petita, papellona groga, que un esquitx te pot matar, si restes prop dels dolls (*Riu fort, après se neguiteixa*). Quant triga el fadrí flequer!

El fragment anterior exemplifica la doble textura. Algunes exclamacions mostren impaciència pel festejador ("No'n tinc de xicot", "Que's tart avuy". D'altres traspuen lirisme: la neu, o el cromatisme en la comparació entre noia, papallona, neu i flors. No hi ha la grandiloqüència de *L'arca i la serp*, sinó un encadenament entre gestos, silenci, sons i mots, com a *Les boires*.<sup>558</sup> La revisió de 1952 ens il·lustra de quins aspectes *modernistes* volgué allunyar-se. Sense desvirtuar l'agredolç quotidià, introduí formes més actuals: el tràgic hi esdevé melodramàtic i les pinzellades còmiques hi són remarcades. Entre els canvis, destaco: substitució de la nominació genèrica en algun cas (Isidreta, Arcadi, etc.); major nombre de rèpliques com a les revisions dels 40; diàleg més naturalista; revelació brusca de la mort; i sobretot, escurçament o desaparició de les acotacions i evocacions, que tanta prevenció havien suscitat en els crítics. Els canvis no accentuaren una progressió dramàtica, voluntàriament diluïda a la primera versió en començar *in extrema res*, i deixar protagonisme a la lírica. Com a comèdia rural i religiosa dels anys finals de l'autor és més coherent temàticament i estilística *Rectorieta de poble* (1951), que amplia el quadre de 1945 *Hivern, neu.*, no sabem fins a quin punt deutora de l'extraviada *Hivern al cor*. Creiem doncs, que *Al florir els pomers*, en la seva

---

<sup>556</sup> Jordi COCA, "Introducció" a Maurice MAETERLINCK: *Quatre variacions sobre la mort: La intrusa. Els cecs. Interior. La mort de Tintagile*. Versió de Jordi Coca. Ed. Mall. I. del Teatre. Barcelona, 1984, pags. 11-12. Maeterlinck expressa sovint la importància del esguard poètic del dramaturg ("L'idée que le poète se fait de l'inconnue dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine." V., Maurice MAETERLINCK: *Théâtre*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, vol. I, p. XI.

<sup>557</sup> Ibid., p. 14: "Els vells, els infants i els cecs ocupen un lloc tan destacat en el teatre simbolista perquè tant els uns com els altres són els menys aptes per a la societat, i en canvi, són els que estan més a la vora del misteri i del desconegut". La ceguesa és també present a *La città morta* de D'Annunzio.

<sup>558</sup> Quant a la importància de l'encadenament per a un diàleg dramàtic eficaç remeto a Pierre LARTHOMAS: "L'enchaînement", *Le langage dramatique*, Presses Universitaires de France, 6e édition, Paris, 1997, pags. 249-277.

versió estrenada, aplegava més sòlidament que no pas en la revisió la tradició maeterlinckiana i el quadre costumista, i en resultava una peça vernisada d'una elegíaca melangia.

### **3.5.2.3. Recepció(1910): polèmica, ressò crític.**

Huch s'ocupà de la polèmica sobre el premi, reflectida a *Teatralia*. Convocat el guardó el 13-XI-1909, "a fi de facilitar l'entrada en el teatre als autors que no hagin estrenat en teatres públics", el 25-XII-1909 es rebé *Quan els pomers floreixen* i el 8-I-1910 es publicà la resolució del jurat compost per Josep Pous i Pagès, Josep Morató, J. Pujol Brull, Emili Tintorer i Carles Capdevila, amb una nota que encetà la controvèrsia:

Ab tot, fan constar els firmants que consideren l'obra d'èxit teatral dubtós, per quant l'acció dramàtica se desenrotlla preferentment en les acotacions -impossibles molt sovint de ser ateses-, lo que fa que'l diàlec no tingui el relleu que exigeix tota producció teatral. D'aquí que'l Jurat no s'atreveixi a aconsellar la representació, si be's considera obligat a premiar els mèrits poètics que's descobreixen en l'obra ab tot y veures en aquets fortes influències d'autors estrangers.

Vinyes no es resignà a la decisió i va escriure una carta de protesta, reproduïda i comentada per Huch,<sup>559</sup> on mostra la paradoxa que no s'aconsellés la representació, "oblidant-se de la finalitat *única* (cursiva original) del concurs" i que no s'esmentessin les obres amb menció honorífica, per la qual cosa es podia "obrir les portes del Teatre a dos autors, mentres a mí, ab premi, el Jurat pretén tancar-meles". Els textos revelen la lluita entre el teatre poètic i els reticents a "autors estrangers", i al "dubtós éxit". L'autor berguedà reivindicà que l'espirit de la convocatòria no era fomentar un teatre d'èxit i un membre del jurat, l'autor i crític de *La Veu de Catalunya* Josep Morató, mostrà la seva visió :

Totes les persones que figuràvem en el jurat del concurs de *Teatralia*, consideràvem que lo millor era declarar-lo desert, però, creient d'un jove del primer vol el quadre d'ambient *Quan els pomers floreixen*, ens va semblar veurehi condicions excepcionals, malaguanyades pera no ser tingudes en compte. Y vàrem premiar-lo fent les reserves que vàrem creure del cas respecte a la teatralitat de l'obra, l'interès de la qual era precisament en les acotacions, difícil sinó impossible de ser obeïdes.<sup>560</sup>

*Teatralia* acollí l'obra amb ditirambes<sup>561</sup> però es volgué desmarcar de la polèmica: informà que el jurat no canviaria el veredict i n'aconsellà la representació tot insinuant que no havien

---

<sup>559</sup> "Lletra als Srs. J. Pous Pagés, Josep Morató, J. Pujol Brull, Emili Tintorer y Carles Capdevila, Jurats del Concurs obert per la Revista *TEATRALLIA* y firmants del veredict", *Teatralia*, III, 54, 15-I-1910, p. 209.

<sup>560</sup> J[osep] M[orató]: "Concurs *Teatralia*", *La Veu de Catalunya*, 3960, 14-V-1910. Morató justificà el jurat i es mostrà dolgut. Igualment crític era el comentari a *De Tots Colors* el 20-V-1910 (art. cit.) en considerar que el propòsit "era'l de descobrir algú autor amagat" i en canvi "cap d'ells era desconegut".

<sup>561</sup> "Primer concurs de *Teatralia*", *Teatralia*, III, 54, 15-I-1910, pags. 208-209.

aparegut obres millors.<sup>562</sup> El 27 de gener es confirmà la posada en escena i el 5 de març s'informà de gestions dels guanyadors amb Carles Capdevila, membre del jurat que havia versionat *L'assumpció d'Hanelle Mattern*. La cita de Hauptmann, bàsic a *De la tragèdia*, no és casual, i l'hem de contemplar com a obra inspiradora de la que ens ocupa. A la *lletra* també esmentà el fracàs comercial de la peça d'un altre judicand (segurament Josep Morató)<sup>563</sup> per mostrar que els que l'havien aconsellat no cultivaven teatre d'èxit.

La representació és recordada de passada per Vinyes ("Cap actor no sabia el paper, es presentà amb decorat d'encants.")<sup>564</sup> i Complexus (Josep Farran i Mayoral),<sup>565</sup> confirmà que "la manca de convicció en els actors" (...) "s'explicava per la suggestió que patírem tots de que l'obra no fos teatral".<sup>566</sup> La recensió és un *mea culpa*, car afirma haver pres part en la preselecció i pensar que les "prolixes y a fragments, bellíssimes acotacions" de l'obra la feien irrepresentable per "recaça de que moltes belleses contingudes en elles no pasessin al públic". En canvi, la temença que no fos prou teatral "s'esvaí al veuren la representació -malgrat lo deficientíssim de la representació. Tenen prou vibració espiritual y prou força poètica els seus personatges pera, solsament ab lo que diuen, crear un ambient amarat de bellesa." No així els actors:

Ni en Barbosa donà la delicadesa deguda al seu personatge -aquella ingenuïtat que tant ens agrada en son Toni de *Mossèn Janot*, per exemple- ni en Capdevila, qui és un actor estudiosíssim y té facultats de primer ordre, sapigué treure l'incommensurable partit que, en lo referent a dicció y a mímica li oferia, *quan menys*, la viva, la intensa relació de la mort de la donzella. Heus aquí l'explicació de que una escena tan viventa i colorejada arrivés a cançar el públic, dita d'aquella manera, incolora, lenta, monòtona, sense la vibració d'un esclat ver.<sup>567</sup>

Vet ací les suspicàcies: Vinyes apel.là a Gual però aquest no dirigí la posada en escena, car el mateix maig de 1910 el veterà activista dramàtic abandonà la Nova Empresa entre dificultatats de tot tipus.<sup>568</sup> Farran i Mayoral blasrà el públic de l'estrena: "escèptics de societat recreativa" (...) "perseguidors de tot lo qui fa olor d'intellectual"(...) "el groller y feixuc fabricant de pessés en un acte y diàlegs per aficionats", (...) "crític fracassat", etc. També considerà l'obra d'alt mèrit literari, força teatral i un intent nobilíssim de teatre selecte", però a l'entorn hi havia

---

<sup>562</sup> ELS DE TEATRALIA: "Lo que nosaltres voldríem", *Teatralia*, III, 55, 22-I-1910, p. 222.

<sup>563</sup> Deu tractar-se de *Les arrels* de Josep Morató, estrenada el novembre anterior a *Romea* i no ben rebuda a *Teatralia* (vegeu les recensions de 20 i 27 de novembre de 1909 i el record de Gual com a drama "sense pena ni glòria", *Mitja vida de teatre*, op. cit., p. 244).

<sup>564</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., I.

<sup>565</sup> Tant en aquest com en altres pseudònims com Fly (Maseras) em baso en Josep RODERGAS: *Els pseudònims usats a Catalunya*. Barcelona, Millà, 1951.

<sup>566</sup> COMPLEXUS [Josep FARRAN i MAYORAL]: "Primeres representacions". *Teatralia*, III, 72, 21-V-1910, p. 371. La versió que dona l'al.ludit crític a *De tots colors* (20-V-1910, art. cit.) és benevolent amb el públic i els actors, a diferència de Farran i Mayoral: "Varen interpretar les tres obres voluntariosament, contribuint a ferles acceptar pel públic, que va cridar ab insistència als autors respectius".

<sup>567</sup> Ibid.

<sup>568</sup> *Mitja vida de teatre*, op. cit., pags. 244-255 i anteriors

cansament de l'univers finisecular, com reflecteix Josep Ferran i Torras en referir-se a autors nous: "s'observen per sobre de tot influències estrangeres, tal vegada perilloses per a la pròpia personalitat".<sup>569</sup> El propi Farran i Mayoral, consolidada l'estètica noucentista (1916) recorda l'*estudi d'ambient* on "les prolíxes acotacions ocupaven més lloc gairebé que els diàlegs mateixos", vindica un "diàleg dens, expressiu, fent vana qualsevol acotació" i justifica Vinyes ("amic benivolgut qui ha emmudit després d'haver-nos donat fort belles esperances") perquè "patia el mal del temps".<sup>570</sup>

Un apunt a *L'Escena Catalana* és indulgent: "Declararen que era lo millor que habían rebut però que no responien de la teatralitat del drama. Nosaltres creyèm com ells, malgrat notarhi en *Al florir els pomers*, una bona doïssa de literatura dramàtica" (...) "Les veus interiors oportuniíssimes. El públic, que aquell dia era tan escullit com irònic, va fer sortir a l'autor al palco escènich repetides voltes".<sup>571</sup> És revelador que l'esguard sovint ridiculitzador de *L'Esquella* envers el nostre autor minvés: mostra ironia en les "ingènues precocitats" i les *coses poètiques*, però subratlla una fondària digna de *La Intrusa*: "hi ha aquí, també, un *frémissement de mort* que espanta y un cego que tot ho veu. D'acció quasi no n'hi há, però del diàleg, que es molt *pastós*, se'n desprèn un drama intensíssim, que cada espectador se suposa a la seva manera".<sup>572</sup>

El format breu<sup>573</sup> potencia la intensitat de l'"ambient" inspirat en l'autor de l'amor *moribond* [Maeterlinck], que amara l'obra, com apuntà Marfany i el crític de *L'Esquella*.<sup>574</sup> Anys a venir, Vinyes detallà la fascinació per l'autor que "féu l'encís de la nostra juvenesa" amb la seva "posició cogitativa davant la mort".<sup>575</sup> També aquesta obra és un "drama d'imaginació poetitzada" d'"enamorats amb llangorosa tragèdia de flor" amb què al·ludí Vinyes a l'opus maeterlinckiana.<sup>576</sup> I, tanmateix, la bona acollida de Farran i Mayoral es correspon *mutatis mutandis* a la que un Ors que desconfiava del teatre dins la seva visió jerarquitzada dels

---

<sup>569</sup> BALDANI [Josep FERRAN I TORRAS]: "Cròniques lleugeres", *Teatralia*, III, 72, 21-V-1910, p. 435.

<sup>570</sup> J. FARRAN I MAYORAL: "La corrupció del diàleg", "Teatre", *La Revista*, II, XII, 31-III-1916, p. 15. El crític marca distàncies: "Imaginem l'embarràs d'un actor conscient qui volgués realitzar en escena totes les coses que hi ha en les acotacions d'un D'Annunzio. O en les d'un Maeterlinck, on el diàleg assoleix un màxim grau d'atròfia, de misèria expressiva".

<sup>571</sup> "Estrenes de la Setmana", *L'Escena Catalana*, V, 189, 21-V-1910.

<sup>572</sup> "Romea", "Teló Enlaire", *LET*, 1638, 20-V-1910, p. 316.

<sup>573</sup> La concentració fou destacada per Huch: "En ella sura més força poètica que dona forma a una petita i alhora gran tragèdia". *Ramon Vinyes, jove*, op. cit., p. 75.

<sup>574</sup> "Ramon Vinyes", *Diccionari de la Literatura Catalana*, op. cit., p. 749. Batlle ha remarcat que l'any 1910 marca el punt àlgid de la influència maeterlinckiana en Carrion (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit, p. 12) i considera aquesta aposta anacrònica, tants anys després de l'estrena de *La inclusa*. La justifica, però, dins la recuperació de l'ànima catalana que havien infòs autors com Joan Maragall o Adrià Gual. (Ibid, pags. 34-39).

<sup>575</sup> R. VINYES: "Encara Maurice Maeterlinck", "Finestra Oberta", *Pamflet*, 2na època, 6, 15-II-1936, p. 6.

<sup>576</sup> Siguán (*La recepció de Ibsen y Hauptmann*, op. cit, p. 33) recalca que el simbolisme teatral català és més ibsenià que maeterlinckiana, llevat de Gual a *Silenci*. El fet que Ibsen (i Hauptmann) apleguessin el drama d'idees i el drama intern els situa com a referents del que Siguán anomena "teoria del simbolismo que remite a la representatividad los elementos simbólicos y que los auna a un cierto realismo-naturalismo de base, distanciándose de factores más decadentistas" (Ibid., p. 78). De tota manera, adverteix que també és un pressupòsit naturalista l'acció interna i remet a Hauptmann: "la acción o ha de ser interna a los personajes o no ha de ser", (Ibid., p. 92).

gèneres,<sup>577</sup> manifestà el mateix any per *Donzell qui cerca muller* d'Adrià Gual, en ordre al *märchendra* hauptmannià. <sup>578</sup> Per altra banda, la mala entrada del nostre autor en el *sancta sanctorum* de l'escena catalana, degué indisposar les relacions amb un entorn que vivia un moment delicat. Vinyes se situa dins la tradició simbolista (molt encarat al director i escenògraf) sense oblidar concessions al públic: l'obra rau a mig camí de les pinzellades simbolistes de *Les boires* i l'ultrada al·legoria que constituirà la següent peça: *Rondalla al clar de lluna*. (1912).

### 3.5.3. Rondalla al clar de lluna(1912), entre el teatre i la lírica.

#### 3.5.3.1. Argument.

L'any 1912, Joaquim Horta féu una edició limitada de *Rondalla al clar de lluna*, obra d'un acte de Vinyes, i sense denominació teatral. <sup>579</sup> Escrita en prosa, ve encapçalada per uns versos de Teòcrit (7), que en marquen la temàtica. Tot i haver-ne renegat,<sup>580</sup> pensà revisar-la cap a 1948.<sup>581</sup> Alexandre Plana féu una bona síntesi de l'obra a *El Poble Català*:

La pastora Jonsa desitja posseir la flor de plata que es la petjada d'una estrella, y que'ls follets guarden: viu en les baumes y cada nit, quan neix la lluna, l'estrella deixa el seu amagatall y en cerca un altre, mentres de dia el sol no la troba. El mortal que culli la flor de plata, morirà. Jonsa la desitja, y els pastors per un bes de la seva boca corren vers les baumes a cercarla. El vell pastor no vol que son fill hi vagi, pero la passió pel bes de Jonsa es més forta. Lentament, retornen els pastors amb feixes de flors als brassos, pero cap ha trobat la flor de plata. El pastor Jofre arriba amb la má ensangretada: porta una flor. Pero no es de plata, es roja de la sang del fill del pastor. Han lluitat en el cingle, y Jofre per arrepassar la flor que veia lluir en la má de l'altre pastor, l'ha mort..<sup>582</sup>

---

<sup>577</sup> Vegeu Josep MURGADES: "Jerarquització de gèneres", "El noucentisme", *HLC*, 9, op. cit., pags. 66-72, que mostra les contradiccions d'Ors i els seus seguidors (Farran i Mayoral, Plana) distanciat del gènere pel llast simbolista, però que no deixen d'anhelar-ne una projecció ideal. La desconfiança d'Ors (argumentada al *Glossari*) augmentà: el 1912 afirma irònicament que "el fill dels nostres amors, sopa a la cuina" en el que sembla al·lusió al Sindicat d'Autors Dramàtics (E. d'ORS: "La paràbola del teatre català", "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 4838, 26-X-1912).

<sup>578</sup> Les dues peces comparteixen el desengany de llurs protagonistes. Sobre la visió de Gual per Eugeni D'Ors, vegeu de XENIUS. *Glosari*. "El cas Gual". *La Veu de Catalunya*, 6-XII-1910. El Glosador hi lloa l'atreviment antirealista, "contra el públic" en *Donzell qui cerca muller* respecte d'obres anteriors (*Misteri de dolor*, *Els pobres menestrals*) i ho compara al pas de Hauptmann al teatre idealista un cop obtingut l'èxit amb drames realistes. Destaquem *El pobre Enric* (1904), representada el 1908 al Teatre Principal i la traducció de *La campana submergida*. (Gerart HAUPTMANN: *La Campana Submergida*. Trad. de Salvador Vilaregut. Bartomeu Baxarias, Editor, Barcelona, 1908). Recordem que el 1902 s'havia estrenat amb Isabel Llorach de protagonista.

<sup>579</sup> R. VINYES: *Rondalla al clar de lluna*. Ed. Joaquim Horta, Barcelona, 30-IX-1912. 60 pags. A la pag. 6 consta el tiratge únic de 100 exemplars en paper de fil no posats a la venda.

<sup>580</sup> INFRA Cap. 4 en al·ludir a *Consejas a la Luna*, en el primer viatge colombià.

<sup>581</sup> Així ho mostra en carta al germà datada a Barranquilla el 20-VIII-1948, mentre que una altra de 14-III-1949, insistia en el fet que no la tenia.

<sup>582</sup> Alexandre PLANA: *Rondalla al clar de lluna*, art.cit.

El crític no explicita que el primer relat és narrat pel vell pastor, accentuant així l'aspecte tràgic. Al final, la dona veu "*trossejar les veles de la seva barca de somnis*" (58) i es torna insensible al clam de venjança i burlada pel destí simbolitzat en la lluna: "No, no... Rondalles; mentides... La lluna riu entre'ls meus cabells" (59). El pastor vell comparteix amb Jonsa el dolor silenciós, com els protagonistes d'*Al florir els pomers*, o la pastora de la composició "Ironía". Hi ha, doncs, "rondalla dins la rondalla" com mostrà Huch en considerar l'obra el cim de l'orientació dramàtica empresa des de 1908.<sup>583</sup> Bastida a l'entorn d'un simple sistema referencial (sol=pastors joves, estrella=Jonsa), l'autor detura el relat amb contalles, (la princesa i l'àliga, 35-36, l'anell de la reina, 36-37, cita de Blancaflor, 28). Hi sobresurten sols dues dinàmiques evocacions: la primera del present, quan Jonsa i el pastor vell narren les lluites per la flor de plata tal com les escolten(40-41). La segona -en passat i complementant l'anterior- és el clímax previ al desenllaç: Jofre relata la baralla en què s'han acomplert les malastrugances i desenganys (56-58).

Deixant a banda la descripció inicial (11-12), les acotacions són de menor relleu que dins *Al florir els pomers*, perquè l'autor s'ha desempallegat de tota voluntat naturalista, i tota l'obra és un continuïm líric que no marca transició estilística entre doïdascàlies i rèpliques.

### **3.5.3.2. Anàlisi: peça teatral o rondalla?**

L'anàlisi de *Rondalla al clar de lluna* pot fer-se des de dues perspectives: teatral o liriconarrativa. L'univers bucòlic dels drames catòlics, poetitzat dins *Al florir els pomers*, ací esdevé del tot mític. Plàcid Vidal apuntà que es publicà "havent estrenat i també publicat *Al florir els pomers*, com a preparatiu".<sup>584</sup> Fora l'evolució d'un tema esdevingut *folli*a teatral i entès en la tradició lírica de l'autor fins a *L'ardenta cavalcada*: així ho llegí bona part de la crítica. La *musica* i el *ritme* ofega tota tesi, amb abundància de cromatismes i sinestèsies, acumulació de trops, adjectivació o tòpics romànticofiniseulars (lluna, capvespre, nit, cabellera, gemmes, erotisme, sadisme, simbologia del foc i el roig: sang, sol, etc.). És adequada, doncs, la lectura de l'obra com a *mosaic decoratiu* malgrat el seu cos tràgic.

No sols l'estil aparta l'obra del paradigma dramàtic sinó la visió èpica, en què les figures són essencialment narradores: l'acció culminant (la lluita) resta fora d'escena, al·ludida com dins *Al florir els pomers*, i amb connotacions màgiques. El ressò de Hauptmann (singularment d'*El Pobre Enric* i *La Campana Submergida*) es fa palès i comparteix amb la darrera obra un escenari muntanyenc pagà i un esteticisme temàtic i retòric.<sup>585</sup> La peça s'adiu a una teatralització wagneriana pel seguit de motius discontinus i per la presència operística de

---

<sup>583</sup> Ramon Vinyes, *jove*, op. cit., p. 76.

<sup>584</sup> *Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145.

<sup>585</sup> Sense el dualisme present a l'obra de Hauptmann, hi coincideix quant a un similar tractament fantàstic i legendari i-sobretot- pels passatges lírics que conté.



personatges recreadors, ben captada per la crítica de Plana i en la línia d'Steiner arran de la restauració del tràgic.<sup>586</sup>

### 3.5.3.3. Recepció.

La visió que de *Rondalla al clar de lluna* emeté una publicació especialitzada com *El Teatre Català*, que s'havia pronunciat contra el teatre de tesi i es decantava per la comèdia considerada moderna en *Senyora Àvia vol marit*, ratlla la paròdia.<sup>587</sup> El crític "Trofonios" hi qüestiona l'excés i rontuditat de trops (cita com a mostra d'aquesta tècnica que llegeix com a anacrònica la comparació "el sol es com un boc lasciu"), els arcaïsmes, l'excessiu cromatisme i la poca lògica argumental:

La pastora, del *caletro* de la qual se pot jutjar amb això de voler fer el sol, s'ha proposat haver la dita flor pera després entregar-se a excessos com l'exposar-se nua dalt d'una roca. Promet un petó a qui l'hi porti, i els pastors joves -sembla mentida!- corren a cercar-la, essent lo mes sensible que un d'ells pera cullir-la mata el fill del vell que'ls havia contat la rondalla.

Aquest, com es natural, s'empipa molt, i pensa que no's poden contar rondalles a gent sense seny, i la pastora está molt contenta de veure que encara podrà conquerir el sol.<sup>588</sup>

La crítica (amb dura al·lusió final als contes "de Calleja"), revela que certs ambients i tractaments no eren ben rebuts el 1912: el crític parla amb ironia d'"ubèrrima fantasia de l'autor, que's desborda en imatges plenes de veritat i de bellesa". Una crítica de *Papitu*<sup>589</sup> es mostra irònica en referir-se al "refinadíssim, cultíssim y bellíssim poeta Ramon Vinyes, gran sacerdot del culte de la Venus negra, de la rosada Afrodita y del morbit Apol" i a l'obra com a "llibre d'amor y de dolor ont el sentiment y la idea esdevenen sensació y aont la paraula sensual batega sagnanta com l'esperit de la tragedia", i canta "una cansó de tortura, meravellosament concentrada aquí, incomparablement dilatada allà". Considera l'autor *pervers* i "decadent en el més alt sentit de la veu" amb "l'imaginació desbordanta com un espasme y la carn inquieta de las sensacions que no ha conegut mai". El recensionista [Clarí], se'n declara admirador i lloa l'edició, però la insistència en la perversió fa dubtar: no oblidem la sàtira de la revista envers la *Salomé* d' Elena Jordi i Vinyes el mateix 1910.

---

<sup>586</sup> V., *La mort de la tragédie*, op. cit.

<sup>587</sup> Vegeu: "Crònica", *El Teatre Català*, I, 35, 26-X-1912, pags. 2-3, contra la dramaturgia de "casos patològics" i en pro de la "vida exuberant i eterna de les passions i dels ensomnis", lluny de posicions massa naturalistes. La mateixa publicació havia dedicat llarg espai a l'estrena de l'obra citada de Pous i Pagès.

<sup>588</sup> TROFONIOS "Llibres rebuts": *Rondalla al clar de lluna*, *El Teatre Català*, 9-XI-1912, p. 16

<sup>589</sup> CLARÍ: "Teneduría de llibres", *Rondalla al clar de lluna*, *Papitu*, V, 203, 16-X-1912, p. 694.

Aquests enfocaments contrasten amb l'admiració i proximitat d'altres tres escrits. Tots tenen els següents trets: 1) Evocació de la trajectòria de Vinyes i el seu mestratge.<sup>590</sup> 2) Primacia de la lírica sobre el teatre, tant en Alexandre Plana, ("prosa dialogada", "abundós lirisme"), com en el crític desconegut denominat "Y," ("nou esqueix del arbre de la Poesía") 3) Profusió d'imatges: el recensionista denominat "X" lloa la "bella imatgeria", el "revolt hiperbató" i els "períodes inacabables en els quals una idea en desperta un altre y una figura en porta una altre". "Y" la considera "retaula barroch," i afirma que "les imatges, una darrera l'altra, tan acostades que ni donen temps á saborejar les llurs belleses y l'estil ab que les embolcalla es tan miríficent que té la choral armonía de les músiques y les ondulacions sensuals dels gallarets multicolors en jorn de festa." Com veiem, llur partit estètic és oposat al de Trofonios, que acusà la peça pel mateix que aquests la lloaren.

Plana (destacat per Huch i Gallén) desmarcà l'obra del *preciosisme* de *L'Ardenta Cavalcada* i les produccions d'*El Poble Català* (el referent superat era Leconte de Lisle) i l'ubicà en el simbolisme (Baudelaire, Lorrain, Mallarmé, Laforgue, Moréas, Rimbaud), al revers de l'espontaneisme d'un Maragall inspirat per la natura:

L'un espera el moment de la inspiració y canta com posseït d'un foc sagrat; l'altre cerca el moment, provoca la inspiració y canta amb la mesura mateixa que un cisellador treballa una arquella d'argent, creant una natura paral·lela a la natura real. Els núvols, les montanyes, les ones, la flaire de ginesta, les reposades actituds y les paraules enceses de foc intern que's troben en la poesia maragallena, existeixen, com també se troben les serps, els topacis, els vel·ls d'argent, les estrelles y tots els temes de refinada plasticitat que decoren la poesia d'en Ramon Vinyes; però les seves menes d'imatges tenen una existència diferent. També existeixen en la natura, diu un crític d'art, la línia corba de l'arc cintrat dels romans. L'arc trencat de l'ogiva gòtica, y la línia recte dels grecs. Però dins de la línia corba hi son possibles combinacions del tot arbitràries. Així en les imatges poètiques se pot depassar la bellesa de lo normal per arribar a una bellesa nova, arbitrària.

Sis anys després, Vinyes es referí a un tractament que remet a l'obra: al·ludí a Moréas de manera que el que en Teòcrit (autor-capçalera d'aquesta obra) era "únicamente marco de pastores enamorados", adquiria en l'autor francès "un alma",<sup>591</sup> com Hauptmann i la llegenda d'Enric von der Aue, a la qual inoculava "los complicados elementos que forman nuestra vida y nuestro tiempo." (Ibid., p. 160). Així, doncs, Plana situa el nostre autor dins l'estètica de Mallarmé, en cercar "un estat d'anima en una cosa pera un seguit de troballes." L'enlluernament amagava una tasca assumida ("En Ramon Vinyes ha comprès la situació que li pertoca dins la poesia catalana") i *Rondalla al clar de lluna* en fóra la confirmació:

---

<sup>590</sup> SUPRA 3.1.

<sup>591</sup> R. VINYES: "Tres poemas primitivos", art. cit., p. 160.

Aquesta rondalla, d'un abundós lirisme, té un desenrotllo simfònic. Desde que comença, una esgarrifassana fa tremolar a tots els que parlen: y aquesta tremolor va creixent fins a les darreres paraules. La prosa d'en Vinyes té sempre la tensió de la corda d'un arc: les imatges hi salten, com sagetes. Y les imatges de la seva prosa són abundoses com la pluja. A l'acabar de llegir, *Rondalla al clar de lluna*, resta com una visió enlluernadora. Es com un cuadro de colors fulgurant, de l'escola d'un Besnard; y es d'una sonoritat complexa de sabis desacords y armonies agudes, com en la *Salome* de Straus. Per ésser una prosa evocadora de colors y de sonoritats, per tenir la concentració d'un poema, per ésser un enlluernament d'espurnes nascudes d'una imaginació feconda, aquesta prosa de *Rondalla al clar de lluna*, és una admirable claretat nova en el cel de les llegendes catalanes

El destacable, doncs, són les rastelleres d'imatges, amb desacords volguts i la crítica marca l'antecedent de *L'ardenta cavalcada*. "X" constata "certa amorosa cura en la confirmació del període, del paragraf, de la clàusula" mentre "Y" es referí a "una major depuració gramatical, principalment en la menor prodigalitat del hipérbaton...", i en contrast amb el llibre de 1909, "tot hi es armonicament ponderat..." En la continuïtat d'aquest esteticisme de *L'Ardenta Cavalcada* se situa un poema de Granger dedicat a l'obra <sup>592</sup> però "Y" la valorà també des de l'aspecte dramàtic classicollatinista:

Es continuació de l'empresa iniciada per l'autor ab *Al florir els pomers* y un nou tribut al teatre poètic per el qual suspirém. Al llegirla, un pensa ab l'idea, afalagada per molt temps, d'un temple del art, voltat de pins, vora del nostre mediterrani, ahont només tinguessin entrada les obres dels poetes y un aplech d'escullits pera admirarles.

Y instintivament un s'entristeix també al recordar el cansanci y la allunyania del públich català devant les tentavies inoblidables realisades á n'aquest fi, per exemple, les contadíssimes representacions assolertes per l'alada, etèria traducció carneriana del *Somni d'una nit d'istiu*.

Sembla que l'autor era conscient que l'estil apartava la peça del teatre, <sup>593</sup> com hem vist que part de la crítica interpretava, en desmarcar-la de la tragèdia *L'Arca i la Carn*. Per altra banda, a principis de segle la distinció entre quadre dramàtic i prosa poètica era imprecisa a les planes de *Juventut* o *El Poble Català* com en el cas de la producció d' Emmanuel Alfonso entre 1902 i 1905.<sup>594</sup> El recurs a la rèplica modera i cenyeix el doll *mirificent*: i *Rondalla al clar de lluna* és hereva d'aquelles proses dialogades, però també representa l'exasperació del món pireneic sota tractament maeterlinckià d'*Al florir als pomers*, sota un paraigua d'influències ampli: la del D'Annunzio que estilitzava la ruralitat o la *Salomé* que en forma teatral o operística, era d'actualitat a Barcelona el 1910-11. La referència de Plana al compositor postwagnerià no

---

<sup>592</sup> Josep GRANGER: "Després de la lectura de *Rondalla...*", escrit citat, v. 9-11.

<sup>593</sup> És significatiu el silenci de l'autor sobre l'obra en els anys posteriors, conscient com devia ser que pertanyia a una estètica i a un gènere periclitats.

<sup>594</sup> "Pierrot i la literatura catalana modernista", art citat.

pot ser més precisa quant a la percepció de *Rondalla al clar de lluna* i remet a la versió straussiana de l'*Electra* de Hofmannsthal, citada a Colòmbia per Vinyes. La retòrica hi és el correlat d'un descordament musical: el desig sensual en un espai artificios, *inexistent*.

Si Vinyes era poèticament als antípodes de Maragall en l'esguard de Plana, era aquell precisament qui amb la *Nausica* estrenada pòstumament el mateix 1912, rebia l'aval noucentista.<sup>595</sup> L'obra encarnava un classicisme serè, de mediterranisme matisat i connectat amb la quotidianitat, allunyat del classicisme dionisiac i la *natura paral.lela*.<sup>596</sup> En canvi, "pesa un hálito de lujuria en toda la tragedia", afirmà una nota crítica en referir-se a *Rondalla al clar de lluna*.<sup>597</sup> Una luxúria que augmenta en la concisió: "Es una tragedia rápida: la vibración emocional es en ella, una e intensísima. Las palabras son ardientes". Els perills d'amoralitat són apuntats a *El Correo Catalán*: "si hay modismos que parecen atrevimientos, es preciso confesar que ellos dan amplitud y variedad a la lengua"<sup>598</sup> però el mateix recensionista la considera una "prosa firme y opulenta, de un idioma perfecto" i aclareix que "el fondo de la obra es poético, pero no faltan líneas trágicas, de nervio y fuerza".

Quant a l'opció per l'entorn muntanyenc, l'autor sembla seguir les suggerències de Farran i Mayoral el 1910 arran d'*Al florir els pomers* o D'Ors el mateix any en lloar *Donzell qui cerca muller* com a llunyana al *monstre* foragitat de la literatura. Però per fulgurant que fos la transformació efectuada i allunyada del *tremendisme* orgànic, el cert és que la ruralitat en general estava en crisi literària: ho prova que narradors com Maseras a *L'adolescent* o de Palol a *Camí de llum*, havien iniciat una derivació *urbana*.<sup>599</sup> L'escriptor berguedà no havia defugit l'ambient dandista ciutadà a *L'ardenta cavalcada*, on havia estat justament acusat "que no hi havia vida camperola" <sup>600</sup> però dins *Rondalla al clar de lluna* reocorregué altre cop al seu característic paisatge muntanyenc. Resumint, l'obra és la culminació d'una lírica singularitzada en el sentit que diagnosticà el propi autor d'Aloysius Bertrand: "Irrealizó lo real, dándole un tono de lejanía, de sueño, de vetustez, de objetivación, de concentración". <sup>601</sup> Quan a Colòmbia

---

<sup>595</sup> Eugeni D'ORS dins *El Teatre Català*, I, 7, 1912, p. 9, connecta el mite grec amb la catalanitat. Carles Batlle (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit, pags. 79-83) situa l'opció classicitzant de Carrion dins l'influx de l'obra maragalliana, però remarca que mentre el classicisme noucentista es nodrí de Barrès i Maurras, Carrion té com a referent la via dionisiaca nietzschiana assimilada per D'Annunzio. Això fóra vàlid per Vinyes, qui com a crític demostrarà interès per Barrès i d'Ors.

<sup>596</sup> No hi ha dubte que si contemplem *Rondalla al clar de lluna* com a teatral, ens trobem amb un autor extrem oposat a la connexió del material classicollegendari amb la catalanitat. En aquest aspecte Vinyes s'allunya del Gual de *Donzell qui cerca muller* i de Carrion, que segons Batlle, amplificà i catalanitzà les seves peces després de 1910 (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit, p. 45), a la inversa de Vinyes.

<sup>597</sup> Fotocòpia de publicació no datada ni identificada. Fons Ramon Vinyes.

<sup>598</sup> "Pàgina literària", "*Rondalla'l clar de lluna* por Ramón Vinyes.", *ECC*, 12.537, 28-I-1913.

<sup>599</sup> Vegeu Jordi CASTELLANOS: "La novel.la modernista" dins *HLC*, 8, op. cit., pags. 481-578, especialment l'apartat "La novel.la ciutadana" (p. 518) amb repàs als que triaren aquest àmbit (Massó i Torrents, Folch i Torres, Enric de Fuentes, Carles de Fortuny, Vallmitjana...) i tot l'apartat "Simbolisme i Decadentisme" (Ibid, pags. 537-560) amb afins a Vinyes com Maseras, Plàcid Vidal, Miquel de Palol o d'Ors. Idem Alan YATES: "Estudi introductor i a Miquel DE PALOL: *Camí de Llum*. Ed. 62, El Garbell, 29, Barcelona, 1989, pags. 12-18, que marca l'evolució respecte del simbolisme rural (Victor Català, Casellas) en un escenari que "no és geogràfic ni social, sinó abstracte i ambiental" i una geografia recognoscible però "sublimada en un món eteri, intemporal i desrealitzat".

<sup>600</sup> SUPRA 3.1.

<sup>601</sup> R. VINYES: "Gaspard de la nuit"*Voces*, I, 1, 10-VIII-1917, ps 5-9.

Vinyes evocà la producció anterior a 1913 esmenta sols *Consejas a la luna* , *L'ardenta cavalcada* i *Al florir els pomers*.<sup>602</sup> No és casual que exemplifiqués amb aquestes obres –les tres úniques editades durant els darrers anys- la plasmació del seu univers literari, entre la lírica i el quadre tràgic.

---

<sup>602</sup> INFRA Cap. 4.



**CAPTÍTOL QUATRE: PRIMERA ETAPA AMERICANA (1913-1925). CONSOLIDACIÓ D'UNS FONAMENTS DRAMÀTICS.**





#### 4.1. Presentació biogràfica. Subperíodes.

Malgrat que la primera etapa americana de Vinyes (1913-1925) ofereixi dubtes quant a aspectes biogràfics,<sup>603</sup> disposem de prou textos per a conèixer els seus posicionaments dramàtics i traçar-ne l'evolució. Podem establir tres subperíodes: 1r (1913-1917) 2n (1917-1920). 3r (1920-1925). De 1913 fins a 1917 es produí una adaptació: després de viure a Ciénaga un any, es traslladà el 1914 a Barranquilla,<sup>604</sup> i el 1915 hi establí la llibreria on presidia una animada tertúlia.<sup>605</sup> Un probable viatge a Europa el 1915 i esporàdiques col.laboracions, indiquen una continuïtat discreta de contactes culturals amb Catalunya. De 1917 a 1920, en tant que director factual de la revista *Voces*, es féu un nom al país colombià com a agitador cultural amb ressò a altres països: els escrits que hi publicà delimiten un subperíode en què la seva posició es consolidà per la continuïtat de la tertúlia i la revista.<sup>606</sup> L'any 1920 deixà d'editar-se i després d'un llarg viatge europeu, la seva activitat com a publicista a Colòmbia fou menor. El casament amb Maria Salazar el març de 1922 anà seguit d'un establiment del matrimoni a Barcelona, entre la primavera de 1922 i l'estiu de 1923, quan s'esdevingué l'incendi a la llibreria de Barranquilla i el nostre dramaturg hi retornà. Allà restà fins a 1925, en què fou expulsat i tornà a Catalunya. Contrastats amb el temps de *Voces*,<sup>607</sup> aquests anys són força inestables, en ple trànsit entre els lligams colombians i Catalunya.

*Voces* documenta el més interessant del pensament literari i cultural de l'autor i la "Página Literaria" d'*El Correo Catalán*, en perfila aspectes. Quant a les publicacions colombianes de 1921-1925, Gilard en publicà una ampla selecció i marcà com a punt pendent un darrer esguard als migrats arxius d'aquell país. Cal constatar com a lateral la presència de Vinyes a la premsa catalana d'aquests anys si exceptuem intervencions a la publicació berguedana *El Pi de les Tres Branques* el 1920 i 1922. De cara al nostre estudi és útil abordar conjuntament els dotze anys del període, tenint en compte la continuïtat respecte del pensament dramàtic anterior, per bé que hem dividit en dues parts l'exposició, tenint en compte que l'any 1920 desapareix *Voces* i Vinyes

---

<sup>603</sup> Sobre els viatges, SUPRA Cap. 1.

<sup>604</sup> Recordem la correspondència i les versions dels biògrafs (SUPRA Cap. 1).

<sup>605</sup> Recordem el testimoni de Pau Vila.(SUPRA Cap. 1). Una carta de Pere Vinyes, confirma la data de 1915 i la dedicació al negoci dels llibres "Puedes estar contento de lo que has hecho el primer año" hi afirma el pare.(Pere Vinyes a Ramon Vinyes. Berga, 28-XII-1916). Remarquem el segell "R. Viñas & Co i S. en Co" en carta a Miquel Fornaguera de 18-III-1918 (Fons Ramon Vinyes). La tertúlia se celebrava totes les tardes de 5 a 6 (Hipólito PEREYRA: "Exordio", *Voces*, II, 13, 10-XII-1917, p. 99).

<sup>606</sup> Ho destaca Vargas (*Voces 1917-1920...*, op. cit., pags. 10-11), a partir d'"Una hora con Enrique Restrepo", *El Tiempo*, 168, Bogotá, 26-IX-1926: "Esta librería se convierte, al poco tiempo, en el centro de reunión de los escritores y artistas de la ciudad" (...). "Y de esas reuniones surge la idea de publicar una revista que habrá de marcar la pauta en el movimiento cultural del país y del continente". Recordem Restrepo: "Ramón fue para nosotros el agente de la tentación y el estímulo". Vinyes recordà anys després que Restrepo fou el primer contacte literari d'interès a Barranquilla ("Tomás Carrasquilla", *El Heraldo*, 27-XII-1940, *Selección de Textos*, I, op. cit., p. 355). En aquest text declara que ja coneixia l'obra de Guillermo Valencia i José Asunción Silva en arribar el 1913.

<sup>607</sup> Això no nega moments de desànim com una carta on remarca la voluntat de morir i ser enterrat a Berga, vora els pares (Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, 7-IV-1919). Recordem que Pere Vinyes morí el 1917 en absència de l'autor.

intensifica contactes amb Catalunya i Europa. El fet que aquests anys redactés la primera obra que estrenà reincorporat a Barcelona (1926), permet comprovar l'especial relació entre l'escriptor i l'escena catalana. Tot i les estades de principis dels 20, la plena reubicació dins el medi literari del país no es produí justament fins a aquella estrena.

## 4.2. Crítica i divulgació cultural. (1913-1920). Posicionaments estètics. Voces.

Al capítol 1 s'han marcat les referències dels estudiosos quant a les causes de la marxa de Vinyes, el qual marcà en dues referències diferents el desengany literari com a motiu principal:

Mi huella acaso quedaba señalada en Cataluña por algunos versos: *La ardiente cabalgata* y *Consejas a la luna* cuyos últimos ejemplares rompí con pretendido simbolismo en la travesía por mar. (...)Yo había creído en la literatura ingenuamente, con un candor más bien místico y los desengaños fueron violentos.(...). Ya en el buque, una italiana que venía allí me prestó un ejemplar de *La Divina Comedia* y al no devolverle nunca el libro, quedó de nuevo pactada una nueva alianza con las letras, que ha perdurado.<sup>608</sup> En realidad estaba dispuesto a marcharme a cualquier sitio y casi que me voy a Australia, cuando un amigo me propuso un negocio que consistía en establecer en Colombia un molino de harina. (...) Ya en Colombia, seguí siendo literato, no obstante que ejercía, allá por 1913, los oficios de competente tenedor de libros. En Ciénaga hasta me ofrecieron hacerme bananero y este dilema: o millonario, o literato, lo resolví en contra de mi pecunio.<sup>609</sup>

Un dia, avorrit de la literatura i del teatre, per les poques perspectives que m'oferien, pels mals de cap que donaven i per les escomeses hipòcrites dels crítics i dels companys d'ofici, se m'antullà d'anar-me'n a l'Oceania, -Borneo o Austràlia-, i deixar oblidades les cabòries de la meva joventut. Havia de fer grans negocis i tornaria ric.

Vaig agafar un transatlàntic i, en lloc d'anar a Oceania, cap a Amèrica faltà gent i, més precisament, cap a la República de Colòmbia. Corria l'any 1913.

Fent de llibrer, -negoci que no em va pas enriquir, car pensava més en els llibres per ells mateixos que pel negoci-, el dimoni de la literatura em va tornar a pujar a coll-i-be, per a no abandonar-me mai més. Vaig dirigir revistes, vaig escriure poemes i, per damunt de tot, em vaig deixar portar per la meva dèria teatral.<sup>610</sup>

Els mots de Vinyes avalen la tesi de Castellanos esmentada al cap. 1 quant a les possibilitats de millora econòmica<sup>611</sup> Tanmateix, i malgrat la *reconversió* literària i l'activitat com a llibreter des de 1915, no és fins a *Voces* (1917-1920) on accedim plenament als seus

---

<sup>608</sup> Sobre aquest fet, SUPRA Cap. 1. Vargas recordava l'anècdota de la lectura de Dante segons R. Illán Bacca ("Vinyes en Barranquilla", op. cit., p. 32).

<sup>609</sup> "Ramon Vinyes tuvo que elegir entre los bananos y la literatura", art. cit. El seu germà Joan l'acompanyà el 1914 ("Firmo per el Juanito, que el dia de Sant Pere el pasará ab mi", Ramon Vinyes a Pere Vinyes. 31-V-1914, Fons Ramon Vinyes). Hi al·ludeix als dos "desterrats", per bé que l'estada del germà fou intermitent: per la correspondència endevinem que el Nadal de 1916 tornà a Catalunya i el 1918 retornà a Colòmbia: "Mon germà i l'Auqué us envien saluts" (Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, Barranquilla, 18-III-1918, Fons Ramon Vinyes).

<sup>610</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., II.

<sup>611</sup> "Entre Amèrica i Catalunya. L'obra narrativa...", art. cit. Vidal (*Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145) atribueix la marxa a la "frisança" i "misteri d'home i poeta".

posicionaments i hi constatem quatre fets: 1) Fou l'ànima d'una revista modesta,<sup>612</sup> però amb voluntat de projecció a "las demás naciones americanas de habla española" per a un "intercambio de ideas".<sup>613</sup> 2) La difusió d'escriptors catalans. <sup>614</sup> 3) El rol de crític i informador literari a partir d'una àmplia informació. 4) L'interès pel teatre. Un repàs a les publicacions europees i llur data citades a la revista de Barranquilla realcen les seves nombroses fonts d'informació: *La Revista* (Barcelona, agost de 1917), *España* (Madrid, agost de 1917 i juny de 1918 arran de Díez-Canedo i Mauricio Bacarisse) *Cervantes* (Madrid, agost de 1917, titllada de "mala revista iberoamericana"), *El Correo Catalán*, (novembre de 1917), (*El Lunes del Imparcial*, arran d'Alomar durant l'any 1918), *La Nouvelle Revue Française* (des de 1917 a propòsit de Gide), *Iberia* (Barcelona, novembre de 1917 arran d'"Apa"), *Mercur de France* i *Crapouillets*, (le dues a l'abril de 1920 a propòsit de François de Curel). En el camp de l'avantguarda són citades *Nord-Sud*, (20 d'agost de 1917, amb atenció a Pierre Reverdy), *Sic*, -des del 30 de juny de 1918- i *Soi-même*, *La Voce* i *Procellaria* -totes el 20 d'agost de 1918-. Per textos d'Ortega sabem que llegia *El Espectador* el 1917 i potser *El Sol*, citada el 15 de febrer de 1922 a la revista *Caminos*. A la premsa dels anys 21-25 esmentà la *Revue Universelle*, *Le Temps* i *Le Correspondant* (1921), *La Revue de l'Amérique Latine* (1922) i les alemanyes *Monatshefte* i *Neue Runchau* (1922). Tal vegada no llegís directament totes les publicacions anteriors (que a vegades reproduïen extrets d'altres revistes prou amplis) però l'amplada de títols denota un interès pels diferents tombants de la premsa literària

Quant a l'amplada de les lectures de Vinyes, la revista és un excel·lent testimoni de la seva abundància, en aquests anys on no disposem dels quaderns d'apunts de dècades posteriors. Cito, sols, a tall d'exemple, una nota del 20 de juliol 1918 sobre futurisme i simbolisme, on cità Mallarmé, Rimbaud, René Ghil, Charles von Lerbergue, Gustave Khan, Paul Fort, Maeterlinck, Albert Samain, Stuart Merrill, Georges Rodembach, Max Elskamp, Vielé-Griffin, Verhaeren, Remy de Gourmont, Shelley, Pierre Quillard, Poe, Baudelaire, Verlaine, el pintor Whistler i

---

<sup>612</sup> Així ho manifesta privadament (Carta de Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, Barranquilla, 8-X-1917, *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 60).

<sup>613</sup> Vegeu l'editorial de 31-V-1918. Hi hagué correspondència amb publicacions "del país" i "del exterior", "artículos originales y traducciones de nuestra revista" (*Voces*, I, 17, 20-II-1918). La publicació es fa ressò de reaccions (*Voces 1917-1920...*, op. cit., pags. 12-13) com la de la revista en italià *Dante* de Bogotà (*Voces*, I, 18, 28-II-1918, *Cultura* (Bogotá), *Colombia* i *Correo Liberal* (Medellín) o *Nosotros* i *Revista de Filosofía* (Buenos Aires). Vargas, (*Voces 1917-1920 ...*, op. cit., p. 10), en remarcà incidència a Argentina, Xile, Mèxic, Perú i Venezuela, i el ressò d'escriptors de tota Amèrica com José Félix Fuenmayor, León de Greiff (que destacava a la revista de Medellín *Panida*), Vicente Huidobro, Guillermo Valencia, José María Eguren, Tomás Carrasquilla, José Ingenieros, Alcides Arguedas, etc. *Cultura* la considerarà "el fantasma de los mediocres porque fustiga sin compasión," i emeté la qualificació que recreà García Márquez: "Recuerda, por su nombre y por su pensamiento a *La Voce*, para decir sin eufemismos su manera de pensar. En este "conventículo", está Ramón Vinyes, quien ha leído todos los libros, crítico impresionista y sagaz". ("Dinámicos" "Notas", *Voces*, III, 27, 30-VI-1918, pags. 287-289). El propi autor se'n burlà: "Y a pesar de haber leído todos los libros, nos guardaríamos muy bien de escribir un artículo sobre "La danza a través de los siglos" ("Nota de agradecimiento...", "Notas", *Voces*, III, 29, 20-VII-1918, p. 60). García Márquez parla a *Cien años de Soledad* de "la mansedumbre del hombre que ha leído todos los libros" (Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *Cien años de soledad*. Espasa Calpe, Austral, 100, Madrid, 1985, p. 400) i a *El Espectador*, el 1954 es referí a "El Viejo que había leído todos los libros").

<sup>614</sup> Plàcid Vidal el lligà el 1920 a *Voces*, on "ha anat publicant algunes traduccions de treballs d'escriptors catalans i ocupant-se del nostre moviment intel·lectual" i cita que sosté correspondència amb col·legues catalans (*Els singulars anecdòtics*, op. cit., p. 145).

Darío, i en marca l'escassa relació amb el futurisme, on situa Dermée, Reverdy, A. Briot, Drieu de la Rochelle, Nordau, Giovanni Papini, Benozzo Stanza, Corrado Govoni, Luciano Folgore, Augusto Casimiro, Foix, Alomar (vist com a precursor terminològic el 20-IX-1917), Apollinaire, Marinetti, Libero Altomare, Paolo Buzzi, Francesco Guercino, Aldo Palazzeschi i Auro d'Alba. Una voluntat, per tant, d'abastar tota la informació possible sobre autors contemporanis i mostrar el propi coneixement de la tradició.

L'autor aglutinà dues funcions en una: la de guia europeu ("Nosotros que principiámos hoy a vivir en el mundo literario de Hispano-américa"),<sup>615</sup> i la de crític, sense oblidar l'adscripció catalana i la *dèria* teatral. La tasca de difusor tenia base en l'experiència de Berga i *El Poble Català: a Voces* encarnà la funció messiànica (de derivació *aristàrquica* alomiariana), però de forma irònica, llunyana del to abrandat de 1908. El distanciament idiomàtic<sup>616</sup> i certa maduresa ponderen el seu discurs, allunyat del *candor místico* català. Aconseguí gran ascendent a la tertúlia citada, com destaca el testimoni de Vila referit o una nota de *Dante*,<sup>617</sup> sobre un "espíritu cultísimo que ha venido de Cataluña a enseñarnos las modernas orientaciones de la crítica", i que "ha dicho que la crítica verdadera no tiene su fundamento en la amistad, ni en la adulación, ni el compromiso". El 1917 es veu l'estima per *Voces*, "que em roba tots els moments de lleure, per ésser-ne jo, l'ànima. Hi escric articles, hi faig traduccions; hi redacto les notes".<sup>618</sup>

Amic de Vinyes als anys 40 dins el Grupo de Barranquilla, Germán Vargas destacà com "El director de hecho de *Voces* era Ramón Vinyes, y así se ha reconocido siempre en Barranquilla, donde se habla sencillamente de "la revista de Vinyes".<sup>619</sup> Proves fefaents són els

---

<sup>615</sup> Vegeu, "Observaciones a una crítica", i "El último libro de Miró", "Pandemonium", *Voces*, I, 1, 10-VIII-1917, pags. 36-37, on exerceix de crític hispanoamericà: en el primer esmena la plana a Blanco Fombona per atacs a Azorín, i al segon afirma: "Nuestro público -el público americano- escasamente tiene referencias de este cincelador de frases [Gabriel Miró] que está muy encima del abundante y frondoso don Ricardo León, tan gustado en Centro y Sur América".

<sup>616</sup> Sobre la major productivitat o recepció potencial de la seva tasca en castellà, vegeu de Gilard: "El idioma catalán, ¿una rémora?", dins *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 14-20. Caldria remarcar que el pas de creador a crític permet al berguedà una desimboltura que no li atorga el català literari, encara en fase de consolidació en aquest anys.

<sup>617</sup> "También damos nuestras gracias...", "Notas", *Voces*, II, 18, 28-XII-1918, pags. 284-285.

<sup>618</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 60.

<sup>619</sup> *Voces 1917-1920*, op. cit., p. 11. Vegeu-ne el pròleg (pags. 9-17) i la relació amb el pseudònim "Bruno A. Laval" (p. 431), sota el qual escriu "Ventana abierta" (10-X-1918), "En la muerte de Carlos Guido y Spano, poeta nacional argentino" (30-X-1918), "Caracteres y anecdótico", (20-VII-1919), "Comentario al poema de José Juan Tablada" (10-I-1920) i "Anécdotas" (10-IV-1920). Gilard (*Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 9-11) remarcà el paper de García Márquez en el record de *Voces* a *El Heraldo* de Barranquilla i *El Espectador* de Bogotá ("El viejo que había leído todos los libros", art. cit.) i de Vargas ("El grupo de Barranquilla", 22-I-1956, *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga). També n'hi ha referències a *El Heraldo* en el centenari de Vinyes, amb buidat de fonts velles com l'entrevista d'Enrique Restrepo (Conrado ZULUAGA: "El sabio librero", *El Heraldo, Revista Dominical*, doc. cit., p. 3). Zuluaga comptabilitza en més de 400 quartilles la producció del nostre autor a la publicació. La nota citada de *Cultura* efectua una visió d'altres ànimes de la publicació: "Julio Enrique Blanco, filósofo novel, quien ama y comprende a Kant; Hipólito Pereyra, delicada sensibilidad, autor de varios poemas en prosa, musicales y delicados; Enrique Restrepo, crítico que mira muy hondo;" ("Dinámicos", art. cit.). També s'hi refereix Ramón Illán Bacca ("Vinyes en Barranquilla", op. cit., p. 32) que la compara a *México Moderno* i altres revistes dels 20. Una font marca la importància de Miguel Rasch Isla en la constitució de la revista ("Don Ramón Vinyes", *El Heraldo*, 1952, "Recortes de prensa...", doc. cit.).

articles i traduccions signats, i la redacció d'editorials i "Notas",<sup>620</sup> que eren la veu medul·lar de la publicació. Davant de qualsevol eventualitat, la direcció fou assumida per colombians (Julio Gómez de Castro i Hipólito Pereyra, pseudònim d'Héctor Parias),<sup>621</sup> com apuntaren Elies, Vargas i Gilard. Sols una altra personalitat oposada en tarannà al nostre escriptor (el filòsof de Barranquilla Julio Enrique Blanco, força desvinculat de la literatura hispanoamericana) hi aportà un pes igualable, complementari pel seu to sistemàtic, a Vinyes. Dos cosmopolitistes diversos, doncs, s'aplegaren en la modesta però provocadora revista d'una ciutat provinciana i comercial en vertiginosa creixença.<sup>622</sup>

Vargas recalca l'*amplitud de compás* de Vinyes i la difusió, comentari i traducció d'autors a l'àmbit americà;<sup>623</sup> hi aplegà clàssics i escriptors del XIX i tombant de segle, amb autors contemporanis, des de catòlics com Gilbert K. Chesterton,<sup>624</sup> Francis Jammes,<sup>625</sup> Coventry Patmore<sup>626</sup> o Paul Claudel, a finiseculars i avantguardistes.<sup>627</sup> Tant en aquesta recepció d'autors europeus com en la més específica de catalans, hispanocastellans i americans, Gilard apuntalà amb diversos exemples el seu seguiment de l'actualitat literària.<sup>628</sup> En suma, un crític amb "odio a los juicios hechos y a las enciclopedias más o menos británicas"<sup>629</sup> en pro d'un eclecticisme selecte i rupturista expressat al *Pórtico* inicial:

Recogerá ella, sin exclusiones, con la sonoridad de las palabras que las integren, toda clase de expresiones espontáneas y sinceras que surjan ante la realidad viva: arte en todas sus manifestaciones, filosofía, sociología y cuantas normas sean familiares al pensamiento, comercio e industrias. Para dotarla de todo ello nos hemos despojado antes de vanidad y de innoble artificio. Sólo deseamos conservar, durante el tiempo en que nos

---

<sup>620</sup> Aquesta autoria, s'aclareix després d'una breu pausa de la publicació: "Como en la época anterior de *Voces* se encargará de la sección de notas nuestro redactor Ramón Vinyes." "Nota a las Notas", *Voces*, V, 46, 10-VII-1919.

<sup>621</sup> Vegeu *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 37, on es detalla que Parias era l'amo del taller de *Voces*.

<sup>622</sup> El sobrenom *la Arenosa* que cita Vargas o el *galliner* evocat pel propi Vinyes (*Dietari*, 4-III-1940. Barranquilla).

<sup>623</sup> Hi ha traduccions de Vinyes directes, i altres de col·laboradors o manllevades d'altres publicacions. Vargas esmenta traduïts per primer cop al castellà [*d'Amèrica*], Gide, Aloysius Bertrand, Chesterton, Jacques Rivière, Renard, Reverdy, Dermée, Jacob, Hebbel, Paul Fort, Bergson, Verhaeren, Hoffmannsthal, Gorki i Apollinaire. Llevat de casos on consta un altre nom, el traductor és sempre Vinyes com recalca Alvaro MEDINA ("Don Ramón, el maestro catalán de *Cien años de soledad*", *Revista Pluma*, 5, Bogotá, novembre de 1975).

<sup>624</sup> N'hi ha una nota informativa ("Gilbert K. Chesterton", *Voces*, II, 11, 20-XI-1917, p. 40) i un article adreçat a Maeterlinck.

<sup>625</sup> R. VINYES: "Francis Jammes", *Voces*, IV, 36, 30-IX-1918, pags. 254-261, a qui adreça també una nota necrològica el 20-VIII-1918.

<sup>626</sup> V., R. VINYES "Poetas católicos ingleses", *Voces*, IV, 31, 10-VIII-1918, pags. 110-115. Sobre el franciscanisme, vegeu: "Pretextos" (I), *Voces*, V, 43-44-45, XII-1918, pags. 214-217.

<sup>627</sup> V., *Voces*, III, 27, 30-VI-1918, on provocà una polèmica reflectida a R.V., "Notas", IV, 20-VII-1918, pags. 60-66 i al monogràfic número 42 que preparà sobre l'avantguarda, introduït per "Comentarios a varios autores por R.V.", *Voces*, V, 42, 30-XI-1918, pags. 139-163. Hi difon Apollinaire, Dermée, Reverdy, Jacob i Huidobro, i considera Marinetti superat. Amb l'avantguarda atacava postures escandalitzades com les d'*El Derecho* de Barranquilla (*Voces*, 10-XI-1917).

<sup>628</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit. p. 40 amb els exemples d'Apollinaire, Cansinos Assens o l'anècdota del rus de Barranquilla que l'ajudà a efectuar versions poetes russos en un any tan proper a la revolució d'aquell país com el 1918.

<sup>629</sup> R. V: "Otra nota" *Voces*, IV, 29, 20-VII-1918, p. 66.

toque dirigir esta revista, que viene animada por honestos deseos, toda nuestra libertad de opinión y no limitada pureza en la labor de selección.<sup>630</sup>

Gilard destacà de *Voces* el seu desmarcament tant del centenarisme conservador que dominava la literatura i cultura colombianes com de les influències modernistes externes,<sup>631</sup> i situa la revista dins l'americanisme romàntic aperturista de José Martí i l'uruguaià José Enrique Rodó, l'autor de l'assaig "El nacionalismo catalán. Un interesante problema político".<sup>632</sup> En aquestes circumstàncies, i amb el determinant paper de Vinyes al davant, *Voces* hauria preparat l'adveniment del tel.lurisme, confirmat ja, per exemple, el 1920 amb la recensió que l'autor català féu de *Raza de bronce*, d'Alcides Arguedas.<sup>633</sup> L'anàlisi de Gilard situa la revista en un substrat tardoromàntic opac a les noves transformacions de la societat urbana del segle XX (ho veurem en el rebuig del berguedà al teatre de lluita de classes argentí, per exemple), però amb un esperit d'obertura i assimilació que la projectava fora de les fronteres del país, amb intervencions com la del peruà Alberto Hidalgo o la xilena Gabriela Mistral, mentre que autors colombians com José Eustasio Rivera o León de Greiff es projectaven a la resta d'Amèrica.<sup>634</sup>

És remarcable que en aquest espectre hi ocupi bon espai la cultura catalana, tenint en compte que no tenia a Colòmbia el ressò de la cultura castellanoespanyola, poc tractada en comparació.<sup>635</sup> El recompte dels textos escrits per autor catalans ofereix un resultat considerable: sis articles de Josep Maria López Picó extrets de *La Revista*, set intervencions d'Eugeni d'Ors pertanyents sobretot al *Glossari*, una breu antologia de Josep Carner traduït per Enrique Díez Canedo, quatre escrits d'Alfons Maseras, un article de Manuel de Montoliu, i un de Pérez-Jorba<sup>636</sup>, ultra dos textos divulgatius de Carles Riba (extrets de la revista de la Mancomunitat *Quaderns d'Estudi*) i un altre de Pau Vila.<sup>637</sup> Cal afegir-hi notes sobre Guimerà,

---

<sup>630</sup> "Pórtico", *Voces*, I, 1, 10-VIII-1917, p. 3. Vegeu: INFRA Apèndix 1. El plural crític és característic de Vinyes. L'afany de selecció es veu en el lema adquirit per la revista i mantingut a totes les portades, extret de *Reflexions* de La Rochefoucauld: "Les esprits mediocres condamnent d'ordinaire tout ce qui passe leur portée." Si aquesta proclama és aperturista podríem equilibrar-la amb la que destaca també Gilard com a programàtica de l'autor en un sentit d'prevenció contra la fàcil ruptura: "Renovarse no es cambiar. Compréndelo, poeta" (R. VINYES: "Varia", *Voces*, V, 38, 20-X-1918, p.11).

<sup>631</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., pags. 36-52.

<sup>632</sup> Vinyes cita aquesta obra i altres de Rodó en una nota laudatòria de la seva actitud aguda i comprensiva ("El camino de Paros", "Notas", *Voces*, IV, 34-35, 20-IX-1918, pags. 246) i en una altra sobre Bolívar, que situa sota la tradició rousseauiana: "Bolívar", "Notas", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, p. 291.

<sup>633</sup> R. VINYES: "Pretextos IV", *Voces*, V, 52, 20-I-1920, p. 434.

<sup>634</sup> Afirmar Gilard: "*Voces* anunció el movimiento del telurismo que iba a imponerse por unos 25 años en la literatura hispanoamericana con novelas de la selva, de la pampa y de la sierra". (Ibid., p. 30). El professor de Tolosa, advertí, però, cert festeig amb el nacionalisme restrictiu (com a alternança perillosa amb el tel.lurisme) que es podria veure en l'ús del terme "nacional" que féu Vinyes en referir-se al teatre colombià. Tanmateix, hem de veure-hi una voluntat d'arrelament i usar, en sentit ambigu, el terme. L'amistat o contacte amb Alberto Hidalgo sembla fecund, perquè continuà a *Caminos*, i el 1936 l'evocà des de Barcelona, arran d'un viatge a Cuzco.

<sup>635</sup> Malgrat tot, s'interessà per la literatura castellana en referències admiratives a Gabriel Miró ("Alfonso Castro", *Voces*, III, 26, 20-VI-1918, p. 228), Benavente, Pérez de Ayala, Azorín o Ortega. Per a Gilard la tria d'autors catalans correspon a un major aperturisme de Catalunya (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 38), tot i que cal afegir-hi la voluntat de continuar unit al país, i la pròpia visió catalanista de l'autor.

<sup>636</sup> Vinyes inclogué d'aquest autor: "Pierre Reverdy, poeta y novelista de vanguardia", *Voces*, V, 48, 30-VII-1919, pags. 318-326.

<sup>637</sup> C. RIBA: " Fridtjof Nansen", *Quaderns d'Estudi*, II: I (1916), pags. 23-26, publicat el 20-VIII-1917 a *Voces*. Del mateix autor: "George Brandés", *Quaderns d'Estudi*, I: 4 (1916), pags. 31-33), publicat el 20-XII-1917 a

Foix, Puig i Ferrer, Gaziel,<sup>638</sup> "Apa"<sup>639</sup> o traduccions com les d'Ors a càrrec de Pau Vila, Nazariantz per Maseras o Verlaine per Josep Lisbona.<sup>640</sup> La majoria d'aquests textos eren actuals, amb coneixement de la bibliografia catalana coetània.<sup>641</sup> Subratllem l'accés a *La Revista*, model de *Voces* pel seu tarannà eclèctic, i que a banda de publicar quatre poemes seus el 1917,<sup>642</sup> es féu ressò el 1919 de "La generosa, estimulant i multivident intervenció del poeta català Ramon Vinyes" i "la influència catalanitzant, ben de remerciar, en alguns números".<sup>643</sup> Extreptes de *La Revista* semblen referències a Gabriel Alomar<sup>644</sup>, JV Foix<sup>645</sup> o Àngel Guimerà,<sup>646</sup> i tant d'aquests lligams com per l'espòrica col.laboració a la "Pàgina Literaria" d'*El Correo Catalán* entre 1915 i 1917,<sup>647</sup> podem inferir-ne la voluntat de no rompre amb el món català. El 1917 demanà a la publicació tradicionalista "obres noves dels llibres catalans de nova publicació",<sup>648</sup> i la redacció destaca que "En Ramon Vinyes, l'exquisit poeta i prosador qui

---

*Voces*. De Vila destaquem "La Peregrinación de Alpha y la Peña de Tisquisoque" datat a Barranquilla l'11-V-1918 i publicat el 20-V-18 a *Voces*. Aquest llibre de M Ancizar editat a Bogotá el 1914 es conserva al Fons Ramon Vinyes. Al mateix número, una nota lloa la tasca pedagògica de Vila: "Pablo Vila", "Notas", *Voces*, III, 23, 20-V-1918, pags. 155-156.

<sup>638</sup> V., "Tableau", "Notas", *Voces*, V, 39, 30-X-1918., p. 60, on mostra admiració per un estil divers al seu propi: "una prosa, clara, líquida" (...) "como cinematográfica".

<sup>639</sup> "Apa", "Notas", *Voces*, II, 6, 30-IX-1917, pags. 191-192. La nota és signada per "Fabián Conde", però la informació de la revista barcelonina *Ibèria* remet a Vinyes. No he localitzat en aquesta revista catalana de la Gran Guerra cap col.laboració del berguedà, malgrat Elies hi al.ludeixi en la seva biografia.

<sup>640</sup> Consta la traducció encarregada de "La Simulació" d'Ors feta per Pau Vila, publicada el 30-XI-1917, pags. 84-89 i Vinyes en traduí "Cánovas", (*Voces*, V, 40, 10-XI-1918, pags. 94-95). Les traduccions de Lisbona i Maseras foren publicades el 20-I-1920 i el 10-IV-1920, i Vinyes feu una semblança del seu amic ("Alfonso Maseras", *Voces*, VI, 58, 10-IV-1920, p. 127), on remarcà la influència de Heine i Anatole France, i anuncià que se l'estudiaria amb més detall: "se publicarán cuentos suyos inéditos y nuevas traducciones, agradeciéndole su valiosa ayuda intensamente".

<sup>641</sup> Així, de López Picó: "André Gide", publicat a *La Revista* l'1-VI-1917 i a *Voces* el 10-VIII-1917, "Borgese" (*La Revista*, 31-I-1917, *Voces*, 10-IX-1917), "Carl Spitteller" (*La Revista*, 16-VII-1917, *Voces*, 20-XI-1917), "Prosadors" (*La Revista*, 16-X-1917, *Voces*, 20-XII-1917, reproduït parcialment), "Gilbert K. Chesterton" (*La Revista*, 16-I-1917, *Voces*, 31-V-1918 ) sota el títol "Figuras contemporáneas". Vinyes presenta López Picó al n° 1 de *Voces* com a "uno de los poetas españoles más intensos y originales", i n'informa de *La Revista* i de vuit volums de poemes, tot destacant-ne *Torment Froment*, *Epigrammata*, *Paraules i Imatges i Melodies*.

<sup>642</sup> R. VINYES: "Jérica", "Hora capvespral", "Encantament", "Cançó", *La Revista*, III, L, 16-X-1917, pags. 371-372. Poc abans hi havien col.laborat Joan Draper ("Elia Dansa", l'1-V-1917) i Josep Granger ("Ruta infinita", el 16-VI-1917).

<sup>643</sup> "Cal esmentar" art. cit. Remarquem l'eclecticisme de *La Revista*, destacat per Maria Carme RIBÉ: (*La Revista (1915-1936). La seva estructura. El seu contingut*", Ed. Barcino, 1983) Hi veiem com ultra els amics de Vinyes a *El Correo*, hi col.laboren afins a Vinyes com Maseras, Gassol, Leandre Cervera, Salvador Perarnau o Miquel Saperas i anys a venir s'hi aixoplugaran escriptors del Berguedà com Ramon Tor o Pere Guilanyà, amb camins paral.lels al nostre autor, o Ramon Bech, J. Gimeno-Navarro, Joan Arús, etc.

<sup>644</sup> "Notas", *Voces*, I, 5, 20-IX-1917, p. 162, on comenta un llibre recent del mallorquí (*La guerra a través de un alma*).

<sup>645</sup> "Notas", *Voces*, IV, 29, 20-VII-1918, p. 61. En aquest text i a la nota anterior es refereix a la paternitat alomariana del futurisme com a terme anterior a Marinetti. Vinyes situa JV Foix com a poeta futurista més característic de l'Estat Espanyol, quan el poeta de Sarrià encara no havia intensificat la seva aparició a *La Revista*. La nota és una documentada contestació a un escrit on s'etiquetaven les avantguardes sota l'etiqueta *futurisme* que Vinyes considera superada.

<sup>646</sup> La nota comentada al cap. 2 sobre Indibil i *Mandoni*, data del mateix any d'acabament d'aquest poema dramàtic (1917).

<sup>647</sup> Recordem els tres poemes comentats i el treball sobre Guillermo Valencia citats al cap. 1, al qual afegim un escrit sobre Claudel que veurem tot seguit.

<sup>648</sup> "De bon saber", *ECC*, ("Pàgina literària"), 13.819, 18-X-1917. El fet (anecdòtic però revelador) que la seva signatura figurés en una llista d'associats per l'ensenyament en català lliurada per Francesc Flos i Calcat a Enric Prat de la Riba el 26 de maig de 1914, revela una adhesió llunyana o una mínima presència encara que la signatura fos



sovint col·labora en aquestes columnes, ens escriu des de Colòmbia fent-nos saber l'arribada propera d'uns articles seus d'impressió de lectura d'autors estrangers", alhora que informa que el berguedà "ens prega fem llargues salutacions als seus amics". En carta a Fornaguera reproduïda per Elies mostra un seguiment català amb referències a l'Avenç, *La Revista*, l'editor Altés i diversos autors: "Jo tinc tot el que surt nou" (...) "Dels nous, són bons poetes -el millor que tenim- Carner, Prat Gaballí, López Picó, Maseras, Gassol, Bofill i Mates, aquest estupend, Ferran de Sagarra, etc. Em descuidava Miquel de Palol, un dels millors. *La Revista* és la revista on s'aplega el jovent i és interessant. *L'Avenç* ha publicat alguna cosa que està bé."<sup>649</sup>

L'esguard als escrits catalans de *Voces* dibuixa un eclecticisme que abasta des dels vells companys d'*El Poble Català* fins a les innovacions de Foix en data primerenca com 1917, però té en compte els mandarins (D'Ors, Carner). No és casual que admiri el Pantarca com a orientador paradigmàtic d'una comunitat: en el cas del berguedà, la Colòmbia allunyada del món que cal *modernitzar* i informar. Però podem pensar que era allunyat de les directrius orsianes quan el 1915 s'adreçà a Granger comentant que "heu fet mediterranisme sense dogma vostre, amb grandesa pròpia, no emmallevant-la als grans noms".<sup>650</sup> El text al·ludeix al mediterranisme *dogmàtic*, llegible com a envestida des de la defensa de la personalitat de l'autor, gens orsiana.

Les relacions amb Catalunya revelen contactes diversos. El cas de Maseras, secretari d'Ors i més que possible pont amb el Glossador, és il·lustratiu,<sup>651</sup> com el de López Picó (vell kal·ligeneic que dirigia des de 1915 *La Revista* i de qui llegí *Moralitats i pretextos*),<sup>652</sup> o Manuel de Montoliu, amb un escrit adreçat explícitament.<sup>653</sup> L'absència del bloc català fereix l'ull: els dramaturgs, llevat de referències a Guimerà,<sup>654</sup> o Puig i Ferrer que amb Jacinto Grau situa com a "los dos más jóvenes dramaturgos de España" (...) "dando toda su amplitud a la palabra jove".<sup>655</sup> El silenci és significatiu: tot i que la crisi escènica catalana del moment pot explicar-ho, el cert és que el divulgador ben informat de lírics i crítics d'arreu, sembla desentendre's del teatre català. Si el 1919 afirma que l'autor jove vàlid és Puig i Ferrer, sembla apuntalar el

---

anterior a la seva marxa (Ms. 346 de la Biblioteca de Catalunya, descrit per Inventari de Manuscrits. Biblioteca de Catalunya, I, pags. 90-91).

<sup>649</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 60. La bona impressió de Guerau de Liost queda confirmada per la conservació de *Somnis*, (1913) al Fons Ramon Vinyes.

<sup>650</sup> R. VINYES: Dedicatòria a *Nous versos del mar* de Josep Granger. dins J. d'A: "Acaben de sortir", "Pàgina literaria", *ECC.*, 13.420, 21-X-1915.

<sup>651</sup> Corretger es refereix a l'*arrelament* barceloní de Maseras després de l'estada a París entre 1910 i 1916: l'amistat amb Ors li fou útil per resituar-se (*Alfons Maseras: intel·lectual d'acció...* op. cit., pags. 1917-1924). Entre les publicacions de la Mancomunitat hi figura *Quaderns d'Estudi*, coneguda per Vinyes, com hem vist.

<sup>652</sup> Vegeu, J. M. LOPEZ PICO: "Moralidades y pretextos", *Voces*, III, 27, 30-VI-1918, pags. 284-286. El llibre fou editat el 1917 i també n'hi ha fragments a *La Revista*.

<sup>653</sup> Manuel DE MONTOLIU "Karl Vossler", *Voces*, V, 40, 10-X-1918, pags. 84-88, encapçalat amb la dedicatòria "Para *Voces*".

<sup>654</sup> SUPRA Cap..2. L'*oblit* d'altres dramaturgs (Iglésias, per exemple) és de destacar.

<sup>655</sup> "Jacinto Grau Delgado", "Notas", *Voces*, V, 47, 20-VII-1919, pags. 292-295. Al Fons Vinyes es conserva l'original (*Quadern 1919-1935*, portada, pags. 3-4).

rebuig de tots els altres o de la línia dramàtica restant en general: una al·lusió negativa a Crehuet confirma tal distanciament.<sup>656</sup>

Prèviament a l'anàlisi teatral cal situar les seves postures estètiques, que tenen en comú el rebuig del realisme<sup>657</sup> i el naturalisme, entesos com a reproducció del *cas* quotidià o positivisme. A propòsit de Michel Yell, afirmà: "El horror del odioso agua fuerte de Yell os queda en la mirada. ¿Es arte eso? ¡Tal vez! Lo llamaron, impropriamente *belleza de lo feo*. Nosotros patrocinamos, en un todo, la *belleza de lo bello*, ¡y ensalzamos las vidas altas!".<sup>658</sup> Per aquesta voluntat d'elevació, Vinyes aplaudeix l'aportació del que veu periclitat modernisme (entès en el marc català i en el llatinoamericà), les temptatives classicistes contemporànies i la transgressió avantguardista. Quant al modernisme, el defensà en termes que recorden *L'ardenta calvalcada* i tot el seu llegat de 1905-1913:

El modernismo en literatura ha traído la imprecisión, la vaguedad; -sigue diciendo Dn Antonio Gómez Restrepo- el uso de un vocabulario artificial y obscuro, muy adecuado para las manifestaciones caprichosas de emociones exóticas, de estados de alma indefinibles.

Decimos nosotros: El modernismo -llamémosle aun *modernismo* - ha sido una conquista nueva del arte, no sin raíces en el pasado. Para expresar no expresadas emociones, el modernismo adaptó palabras en desuso o que habían quedado secundarias, musicalizolas, arcaizolas, hizo acopio de todo posible material para su labor, y, entonces, procuró mostrar nuevas facetas del sentimiento.<sup>659</sup>

El Vinyes coneixedor de Rubén Darío<sup>660</sup> es posicionà contra Antonio Gómez Restrepo que "empuña el cetro de la crítica colombiana" i li retragué la defensa del *realismo bien entendido*. Igualment, considerà amb cert to despectiu *realista narradora* Emilia Pardo Bazán després que l'autora saludés a Madrid una literatura "de mayor unidad y coherencia que la de

---

<sup>656</sup> S'hi refereix sense especificar data ni títol a "una comèdia dolentíssima" (Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, Barranquilla, 7-IV-1919, Fons Ramon Vinyes).

<sup>657</sup> A propòsit de l'escriptor de Medellín Tomás Carrasquilla, distingí entre *realisme* i *verisme*, (R. VINYES: "Tomás Carrasquilla", *Voces*, III, 21 30-IV-1918, pags. 60-66: "Son los ojos que saben hundirse y bucear en nosotros y llevarse, al llevársenos, todo lo que nos rodea y nos hace vivir, como si fuera nuestra atmósfera, para sintetizarlo en breves y precisos rasgos". Canviant termes i objecte, hi ha correspondència amb la teoria tràgica del cap. 3: les *guspíres* essencials. Sobre Carrasquilla, vegeu l'obra d'Enrique ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana.I. La Colonia, cien años de República*, FCE., México, 1986 (pags. 423-426. pags. 379-382): "La narrativa de Carrasquilla se caracteriza por los innumerables personajes que presenta, arrancados todos de las minas, campos, sierras, aldeas y caminos colombianos y enredados en circunstancias ordinarias, estos personajes no muestran directamente su intimidad" . Vinyes evocà en la seva mort, el 1940, les seves lectures i escrits de 1918 i el ressò de l'article de *Voces*, per emetre un diagnòstic semblant a Anderson Imbert: "El temperamento del escritor, profundamente aristocrático, lo lleva siempre a envolver las cosas que ve, que toca, que vive, en un idioma tan puro, tan alto, tan de artifice, que lo aleja de la masa para dejarlo autor de alto precio para los que saben valorizarlo". ("Tomás Carrasquilla", *El Herald*, art. cit.).

<sup>658</sup> En cursiva a l'original (R. VINYES: "Michel Yell, desencadena las tinieblas", "Varia (I)", *Voces*, I, 8, 20-X-1917, pags. 246-251).

<sup>659</sup> V., "Literatura modernista", "Notas", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, p. 289.

<sup>660</sup> Darío -amb Verlaine- és una font del tractament de Pierrot i motius similars en Apel·les Mestres, De Sucre, Vinyes, De Palol, etc... La seva lectura és testimoniada en carta a Tharrats transcrita per Camps: "Alguns [versos de Darío] m'entussiamen, d'altres no m'agraden." (Ramon Vinyes a Josep Tharrats, Barcelona, 27-VII-1908, *La recepció de Gabrielle D'Annunzio.... Traduccions i textos inèdits*, op. cit., p. 189).

estos últimos años".<sup>661</sup> I cal destacar el descobriment del que ja coneixia per referències abans d'arribar a Barranquilla: el primitivisme americà de Guillermo Valencia, que malgrat el classicisme (i l'empenta *europèa* del mestre Darío) revela una *alma americana*:

En su plasmación definitiva se adivina que los Andes torrenciarán sobre él gigantescas sombras; las frenéticas selvas vírgenes, rumor de troncos milenarios; el sol, diluvios de fuego; y Popayán, su vieja ciudad, profusa y mística quietud....La ardiente vaguedad de ayer y de hoy pueden hacer del poeta, catalogado alejandrino, el primer poeta revelador del alma americana.<sup>662</sup>

L'autor, però, no contraposà mai modernisme a classicisme, fet explicat tant pel vell culturalisme com per la vigència del noucentisme i tendències similars europees. La reflexió sobre el món clàssic no hi duu a un camí únic. Així, adoptà una postura ambigua envers el classicisme *arqueològic* de Giovanni Pascoli a propòsit d'Odisseu<sup>663</sup> o l'acostament *moralista* al personatge de l'argentí José Ingenieros.<sup>664</sup> I a l'ensem, defensà posicions allunyades sobre la tradició clàssica com la de Keats, quasi vist com a *maragallià* en l'assimilació de la natura,<sup>665</sup> el D'Annunzio dionisiac,<sup>666</sup> o un Carner estetitzant i idealitzador.<sup>667</sup> En Díez Canedo,<sup>668</sup> destacà que "su embriaguez no será la embriaguez dionisiaca" i que "su mismo deseo de mundos nuevos no será una rabia de exotismo, traducido en calenturientas imágenes y cegadoras luces" sinó un "sentimental deseo de emociones peregrinas". ¿Està definint-hi el seu propi lirisme de feia deu anys? El cas és que n'accepta la *depuració* que veu dins Carner o el propi Díez-Canedo, en una síntesi entre cultura i natura. Dos amplis conceptes aplicats al teatre el 1908 (ritme i música) són encara essencials per a la poesia ideal:

---

<sup>661</sup> "Porvenir de la literatura despues de la guerra", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, pags. 291-292. Ho extreu d'una conferència a la Residencia de Estudiantes de Madrid.

<sup>662</sup> "Guillermo Valencia", art. cit. Aquest text de 1915 tramès des de Barranquilla es redacta a les envistes d'un viatge al sud de Colòmbia, on datà una poesia al rotatiu barceloní de principis del 1916. Degué visitar Popayán, vora el volcà Puracè evocat en un poema citat que mostra un impacte com el de 1913 en conèixer la zona selvàtica.

<sup>663</sup> R. VINYES: "El Odiseo de Giovanni Pascoli", *Voces*, I, 6, 30-IX-1917, pags. 177-179. Malgrat cert rebuig, molts fragments hi mostren admiració (R. VINYES: "Poetes moderns: L'Odisseu de Pascoli", "Pàgina Literària", *ECC*, 13.715, 5-VII-1917).

<sup>664</sup> "La moral de Ulises" *Voces*, V, 47, 20-VII-1919, pags. 279-286.

<sup>665</sup>: "Los románticos reflejaron en la naturaleza las fragosidades de su tempestad interior; los simbolistas, el matiz fugaz y el alma inexpresable; los prerafaelistas, el tono vago y las decorativas nubes. Keats se hizo decir por los pinos de amplias copas verdes, destacados sobre la azul pureza de los cielos" (...) "Su helenismo es vida, no es nombre. Su romanticismo no toma aspecto gótico." (R. VINYES: "El sentimiento de la naturaleza en John Keats", *Voces*, II, 11, 20-XI-1917, pags. 35-39) Es tracta d'un dels articles més literaris i alhora més lúcids de Vinyes a *Voces*, on veu Keats superar Pope, Coleridge o Campbell, "perfecto catálogo de nombres griegos". Molts anys més tard hi retornà (R. VINYES: "Grècia i els poetes anglesos", "Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, I, 10, Mèxic DF, 15-X-1946, pags. 372-374).

<sup>666</sup> N'admira el classicisme eclèctic: "Defièmnos de qui ens diu que hem de tornar a Sófocles i a les illes del engany. D'Annunzio ens dugué de Grecia sa Fedra, i res menys grec". ("L'Odisseu de Pascoli", art. cit.).

<sup>667</sup> "No quiere decir esto que [Carner] sea un arcaizante: al contrario. Un sentimiento de la naturaleza y un sentimiento de su propia humanidad dan un aspecto novísimo a su poesía. El ha cantado, en la breve y completa arquitectura del soneto, el campo, la costa brava, las ermitas, las ciudades. El ha cantado la gracia y la idealidad de la línea, con la imagen policromada de los novísmos simbolistas" (José CARNER: "Poesías", *Voces*, I, 7, 10-X-1917, ps 223-225). Les versions de "Cançó d'un doble amor", "El poeta a la poesia", "Nocturn hivernal", "Capvespre", i "Sonet" són signades per Enrique Díez Canedo, divulgat ja a *Teatralia* i amic de López-Picó i Carner. D'ací s'explica l'elogiós text de Vinyes: "Enrique Díez-Canedo", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, pags. 277-281.

<sup>668</sup> *Ibid*, p. 280.

No nos conviene el poeta todo erudición, ni el poeta todo incultura. (...) En Samain encontramos la música subterránea, la última cualidad oculta que hace que Ronsard sea poeta. A su buen gusto innegable de escogencia y de agrupamiento -cultura- hay que agregar el ritmo que serpentea por sus poemas, la música que corre por sus estrofas. (...) ¿Por qué no seguir las evoluciones buscando el ritmo y no NUESTRO ritmo? ¿Por qué no valorizar lo imperecedero de cada poema, lo medular, lo que tenga algo del Hombre que ha de fijarse, del Hombre que ha de realizarse?.<sup>669</sup>

La fita en la paraula i el ritme fou apuntada com a conclusió dins un text citat ("Hombres del Norte"),<sup>670</sup> on formulà enllà del teatre:

Patrocinamos un arte de reales irrealidades; de actos más allá de nuestros actos; un arte donde, incorpóreos, vivamos nuestros sueños y nuestra heroicidad; donde nuestro tiempo se fije en un todo, no en detalles; donde seamos hombres y no indumentarias; donde la poesía cante ampliamente sus cantos, ya suaves, ya ingenuos, ya rugientes, ya heroicos, ya bucólicos, ya imprecisos...pero cantos...siempre cantos!

L'incorpori o la real irrealitat: vet ací la fita a on arribar a través del *cant* o el ritme i on valdrà una sola via: arran de Tomás Carrasquilla parlà de *contraestilo* i considerà superats termes associats al propi substrat líric de 1905-1909: "Los *arcaizantes* exhumaban lo muerto; los *preciosistas* formaban un friso *arquitectural* con los vocablos viejos, tapiz decorativo para un heráldico balcón; él arcaíza lo vivo y cuida con amor todo ese teatro lingüístico."<sup>671</sup> El 1915 a *El Correo Catalán* es mostrà amb gran perspectiva arran de Guillermo Valencia, i evoca la classicització postromàntica (*alejandrismo*) en favor d'un estil personal àvid de sensacions, eclèctic:

Después del gran período romántico se produjo un general período alejandrónico, período que tuvo grandes temperamentos que, dentro de él, llevaron un sub-nombre. ¿No es lo distintivo de la moderna poesía un ferviente deseo de expresar lo inexpresado?. ¿No es obra distintiva de la moderna poesía una grande exacerbación de la sensibilidad? Condición del estado alejandrónico es la multiplicidad de pensamiento. En Valencia no hay multiplicidad de pensamiento; hay multiplicidad de sensaciones. (...) Le son familiares los tonos claros y evanescentes, como le es familiar la plena luz. Véase como en luz resuelve - no luz de palabras sino interna- el último verso de todos sus sonetos, que en ninguno adquiera la sequedad vibrátil de los sonetos parnasianos. Y véase como, eclécticísimo,

---

<sup>669</sup> "De un ensayo sobre el ritmo de Joachim Gaschet", art. cit., pags. 26-27. Remarquem la majúscula "NUESTRO", en el sentit avantguardista i individualista.

<sup>670</sup> Destaco l'acollida que adreça anys després Ernesto Volkenin a *Eco* ("*Voces y el silencio del trópico*", *El Heraldo*, doc. cit., p. 14).

<sup>671</sup> "Tomás Carrasquilla", art. cit.

amándolo todo y pasando por todo, nos da juntamente traducidos a Ada Negri y a Stefan George; a Verlaine y Hofmannsthal; a J.M. Heredia y a Victoria Aganoor.<sup>672</sup>

Tot i les suggerències d'autodepuració, doncs, Vinyes no renuncia a la via dannunziana, però l'alterna amb l'esguard destil·lat de Carner o d'Ors, "el glosador, uno de los talentos más positivos de la moderna generación española",<sup>673</sup> de qui el 1919, declara haver rebut permís per traduir i publicar glossaris i a qui reconeix el mestratge com a "espíritu altísimo dado a todas las disciplinas del entendimiento..." El Pantarca divulgador és un model per al Vinyes crític, -més que no el D'Ors arbitrari- i el contacte es confirma en una carta de Xènius el 1919 :

He rebut sí, *Voces*, a on m'honoreu amb les vostres traduccions. He vist també en aquesta revista amb gran interès les vostres gloses i l'article d'estudi sobre la moral d'Ulissi. Sobre aquest assumpte tinc una opinió que ja no és la de Ingenieros, però que tampoc coincideix absolutament amb la vostra: l'he portada algun cop al Glosari, sobre tot en notes sobre mediterranisme i germanisme, comparances d'Ulissi amb altres figures típiques de voluntat de ruïna (com D. Quixot, el Cavaller Tristan, etc.). Si teniu a mà el folletó de *Quaderns d'Estudi* trobareu una sèrie de tres gloses "Sobre l'èxit", en què aquest punt de vista és exposat.

No deixeu de recordar-me ni d'enviar-me documents en què pugui ser informat del moviment literari que teniu a l'entorn.<sup>674</sup>

El dirigent noucentista és admirat com a esperit agut elevador, però Vinyes és eclèctic: "Un crítico ha de saber encontrar la belleza donde se halle;"(...) "en las *vaguedades* del *modernismo* o en las *precisiones* de la escuela *clásica*."<sup>675</sup> Vegem aquest ampli esteticisme:

Por encima de luchas transitorias, por encima de *realismo*, de *clasicismo*, de *modernismo*, buscamos la belleza donde se halle. (...) Buscamos lo bello y lo bello tiene facetas múltiples. (...) En el tiempo, las tendencias más diversas se confunden para no quedar sino lo bello de ellas. Bien lo sabe el señor Carrasquilla, quien en sus homilias de *Alpha*, hermana a Góngora y a Quevedo; a Quevedo y a Góngora que en su tiempo fueron enemigos irreconciliables y que representaron, en el entonces, el *modernismo* y el *realismo* actuales.<sup>676</sup>

---

<sup>672</sup> "Un gran poeta colombiano: Guillermo Valencia", art. cit. Sobre aquest fecund traductor influït per D'Annunzio i el parnasianisme i amb un únic poemari editat (*Ritos*, 1898) vegeu d'Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit., pags. 423-426. Idem: Giuseppe BELLINI: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Ed. Castalia, Madrid, 1997, pags. 275-276, on valora l'aportació d'una compostura "clásica" al modernisme i l'influx d'un autor que hem vist interessar a Vinyes: Pascoli.

<sup>673</sup> "Los recuerdos lejanos", *Voces*, I, 1, 10-VIII-1917, p. 35. En el primer número hi ha una referència positiva al Pantarca, i la transcripció d'un fragment d'aquest autor (Ibid, pags. 35-36). A voltes l'anomena pel seu pseudònim: "Xenius nos lo dijo -"Oh santa insistencia!", "Pórtico", *Voces*, II, 19-20, 20-IV-1918, p. 290.

<sup>674</sup> Carta mecanoscrita d'Eugeni d'Ors a Ramon Vinyes, 3-XI-1919. Mec., Fons Ramon Vinyes. A l'encapçalament consta el càrrec de director d'Instrucció Pública de la Mancomunitat, i la cita de *Quaderns d'Estudi* en confirma la lectura, confirmada en els textos de Riba publicats. S'hi comenta l'article "La moral de Ulises", *Voces*, V, 47, 20-VII-1919, pags. 279-286. No he localitzat cap carta del berguedà al epistolari d'Eugeni d'Ors a la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

<sup>675</sup> "Notas", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, p. 289. Les cursives són a l'original.

<sup>676</sup> "Tomás Carrasquilla", art. cit.

A diferència del Glossador, doncs, el nostre crític cerca una *belleza de facetas múltiples* que aplegui l'aportació modernista amb l'elevació clàssica i l'avantguarda. Síntesi impossible? La qüestió era fugir de la banalitat i acollir l'*energüeya* del Pantarca.<sup>677</sup> El 1918 remarcà que la revista no és "sistemáticamente iconoclasta", sinó contrària al conservadorisme amorf de certs escriptors i crítics ("*Voces* -tan irónica, tan descreída- se indigna ingenuamente aun con los que trafican con lo bello").<sup>678</sup> Quant al Pascoli al·ludit per Ors en l'esmentada carta, vegem el que el nostre escriptor glossa arran del poeta italià a *El Correo Catalán*, on rebutja el classicisme restrictiu i revindica una llibertat d'enfocament que aplegui el culturalisme amb una mirada nova, essencialista:

Qué retrová en tú, Grecia, el nauta.? El paisatge i el nom vibrant; la rusticitat suau de les eglogues; la ratlla simplicíssima del mar. Lo mateix, lo mateix que hi retrovem nosaltres; un aspecte volgut fer tot; una eternitat canviada a través escoles i escoles. (...) Mirall que sols reflexa al que s'hi mira reconstruïrem la Grecia amb els elements qu'ens sigan cars, sense veure que els mateixos elements son els eterns i els quins, per la faisó d'agropar-los, reflexen la diversitat de personalitat en cada obra. Será nostra vida la que argamassará els materials pera bastir la reconstrucció. ¿Per què, doncs, no dirigir la barca vers els horitzons nous, en cerca de noves terres i de nosaltres mateixos, i no, com l'Odisseu de Pascoli, peregrinar per illas que sols anima l'evocació i que tenen el perill de trovar-se desertes.<sup>679</sup>

És una mirada no ben precisa, entre la fascinació culturalista i la depuració que veu en Keats o Carner.<sup>680</sup> En aquest cas, i a manca d'un estudi de la seva obra lírica conjunta, podem parlar d'una derivació antibarroca en alguns poemes redactats després de 1913, amb vessant neopopular en algun cas.<sup>681</sup> I admira Keats perquè no sols va enllà de l'arqueologia neoclàssica o la *tempestad interior* romàntica, sinó del "matiz fugaz y el alma inexpresable" dels simbolistes i "el tono vago y las decorativas nubes" dels preraphaelites. En suma: un distanciament del tombant de segle mentre acull "todo creador de nuevas modalidades": d'ací la difusió de l'avantguarda, en acollida paral·lela a la dels noucentistes a Catalunya. El Vinyes proavantguardista de *Voces* és en part el lector de *La Revista*.<sup>682</sup> La defensa efectuada el 1918 rebé l'embat de crítics conservadors, i adquirí valor polèmic,<sup>683</sup> però suposava sobretot una

---

<sup>677</sup> "La simulación", art. cit.

<sup>678</sup> "Notas" *Voces*, III, 25, 10-VI-1918, pags. 218-219.

<sup>679</sup> "L'Odisseu de Pascoli", art. cit.

<sup>680</sup> El seu primer article a la publicació és dedicat a Aloysius Bertrand, pare del poema en prosa, gran referència en l'autor de *L'ardenta cavalcada*. Hi subratlla com en Keats que "ninguna escuela lo usufructuó." i una cita: "Al que me pregunte cuál es mi teoría literaria le responderé que el señor Serafín nunca me ha explicado el mecanismo de sus sombras chinescas" ("*Gaspard de la nuit*", art. cit.).

<sup>681</sup> Vegeu: "Cançó", publicada a *La Revista* el 1917 (*Hora d'argent*, op. cit, pags. 267-268).

<sup>682</sup> Hi ha alguna coincidència quant a textos i autors avantguardistes divulgats a la publicació catalana i la colombiana, però el nostre autor tenia accés directe a llibres i revistes franceses, per bé que algunes d'elles no devien arribar-li de forma directa.

<sup>683</sup> R. VINYES: "Poetas futuristas", Paul DERMÉE: "Poesía futurista" i Guillaume APOLLINAIRE: "Teoría futuristas; Lluvia", *Voces*, III 27, 30-VI-1918, pags. 257-269. Admira el *lirismo furioso* de Dermée (llegit a *Sic* i a

defensa del segell personal (l'individualisme finisecular al rerefons), per damunt de tot programa: "Un manifiesto de escuela, si el poeta es poeta, sólo se reflejará en lo externo de su obra, ya que en lo interno, el manifiesto cederá el puesto a la personalidad".<sup>684</sup> Vegem:

Si el futurismo fuera únicamente una supresión de puntuaciones, nos parecería el futurismo algo incalificable. No creemos tampoco en los que se creen clásicos porque usan las palabras que unos clásicos usaron. (...) Rómpanse moldes, créanse escuelas. Pero acordémonos que nuestro valor ha de radicar en la revelación que hagamos de una nueva faceta de la belleza *total*.<sup>685</sup> (...) Nuestra presentación tiene carácter informativo. ¿Serán flor de un día las nuevas doctrinas? ¿Traerán una profunda revolución en el arte? Delante de las nuevas escuelas hagámonos comprensivos y no neguemos terminantemente. (...) Encogerse de espaldas o sonreír con aires de superioridad es facilísimo. Aferrarse a la tradición también. Lo difícil es la ductilidad del comprender.<sup>686</sup>

L'avantguarda dels *futuristas de lucha* és percebuda com a febrada prèvia als "poetas de poesía, a los poetas actualísimo[s] que, sintiéndose ya libres de las trabas teóricas, siembran sin acordarse de que su campo fué arado con nuevos instrumentos de labor".<sup>687</sup> Amb reticències semblants saludà els ultraistes de Rafael Cansinos Assens: "La renovación no ha de consistir únicamente en desconsonantar versos, y en poner letras muy mayúsculas intercaladas en los cuartetos. En algo más hondo ha de consistir la renovación. Hay que suprimir la retórica, han dicho los nunistas franceses. Supriman los poetas de España la retórica y la insinceridad, y el fárrago tradicional de frases hechas. Supriman también la incultura, patrimonio de tantos poetas".<sup>688</sup> Més perplexa serà la visió de la revolució soviètica i el seu reflex a les lletres, palesa en un text de 1918, no exempt d'atracció pel costat misticomisteriós del llegat rus: "Todos los escritores de la santa Rusia son revolucionarios. La inquietud de su vivir pone a sus obras este sello áspero y oscuro que las caracteriza".<sup>689</sup>

Poques vegades com aquesta en la seva trajectòria, Vinyes mostra una obertura tan gran, superior a les etapes catalanes on les circumstàncies el duïen a posicions poc distanciades. La

---

*Nord Sud*.) mentre que considera Apollinaire "un malabarista de la fantasía, un rebuscador de rarezas, un original por la originalidad". ("Comentarios a varios autores por R.V", art. cit.).

<sup>684</sup> "Otra nota", art. cit., p. 66.

<sup>685</sup> "Poetas futuristas", art. cit. En una nota de 20-VII-1918 signada R.V. aclarí que la frase era de Móreas. Restrospectivament [1942], efectuà una mirada comprensiva sobre la poesia europea: "La poesia dita nova és vella" (...) "És una poesia formada no per les necessitats humanes i polítiques del nostre món d'ara sinó per les necessitats literàries del món anterior a la guerra. ¡Com ha canviat el panorama d'abans del 1914-18 a ara! La poesia dita contemporània fou originàriament, i segueix essent-ho, una poesia de rebel·lió literària. Com a tal, és una poesia adaptada no a la creació d'una nova organització poètica de l'experiència sinó a la destrucció de les velles organitzacions poètiques. Aversió al Parnàs. Ai aquesta imitació de templets i d'estils gòtics! Però tampoc cal anar a Babilònia. I és que l'home mai no és d'un tot nou" (*Quadern 15*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 70, 8-20). En aquesta equidistància entre el Parnàs i les ismes, entenem les al·lusions satíriques a l'avantguarda dins articles i peces teatrals, per bé que part de l'estil de Vinyes (com el dels seus proverbis al *Quadern 15*, freguen l'absurd avantguardista a la manera de Francesc Trabal o el Ramón Gómez de la Serna de les "Greguerías").

<sup>686</sup> "Comentarios a varios autores", art. cit.

<sup>687</sup> "Notas", art. cit., *Voces*, 20-VII-1918.

<sup>688</sup> "Los Ultras", "Notas", *Voces*, IV, 46, 10-VII-1919, pags. 260-261.

<sup>689</sup> R. VINYES: "Poetas rusos", *Voces*, II, 18, 28-II-1918, pags. 267-273.

qüestió dels seus fonaments crítics fou tractada per Gilard,<sup>690</sup> que s'adherí a Julio Enrique Blanco en situar el 1952 la base del nostre crític en "la perspicacia y la sagacidad" més que en la "síntesis creadora" i "lo sistemático", i concloué: "Fue intuitivo, no intelectual: más, mucho más un esteta que un lógico. En ese sentido por lo demás fue como él influyó en el círculo de aquéllos sobre quienes pudo influir".<sup>691</sup> Gilard posa èmfasi en l'estil i actitud de Vinyes on, tant l'humor com la visió separada de l'objecte, eren essencials. L'autor s'havia contraposat el mateix 1952, poc abans de morir, "mi rizada frivolidad junto a los bloques graníticos de J[ulio]. E[enrique]B[lanco]".<sup>692</sup> Els historiadors del *Grupo de Barranquilla* subratllen la importància del magisteri oral –conferències i tertúlies- de Vinyes a les diverses etapes colombianes. Un esteta humorista, doncs, com reivindicà el 1918: "Hagamos un elogio de la risa de *Voces*" (...) "que nos sirve de valla y que nos sirve de látigo". (...) "Faltándonos ella que nos quedaría para estos cronistas que, sin argumentos ni lecturas, exhiben por único bagaje intelectual, como las botellas de los vinos malos, la pequeña dosis de agresividad mal intencionada que tienen en el alma?".<sup>693</sup>

¿No s'acosta, a través d'aquest posicionament i *mutatis mutandis* a la ironia noucentista? En tot cas podem dir que el Vinyes crític es desempallegà d'una part de l'essencialisme anterior mostrat a Catalunya en els textos sobre el nou teatre tràgic: la distància que li permet l'anàlisi i la ironia li atorguen un tarannà agut, fins al punt que podríem diagnosticar un decalatge entre el crític literari i el teatral, més conservador. En tot cas, i com hem mostrat, es significà arreu per un exigent antirealisme a l'entorn de conceptes polivalents com ritme o musicalitat i un rebuig a l'adotzenament que menysvalorés la personalitat de l'autor per sota de la consigna del manifest, tret sempre bàsic per al nostre escriptor; el refús, però, va també cap a l'altre extrem, el de l'accentuació exasperada de "NUESTRO ritmo", lluny de l'assimilació del ritme "imperecedero". És la nitidesa clàssica de Keats o Carner, o la Grècia no arqueològica que reclama, lluny del catàleg i dels prejudicis.

---

<sup>690</sup> Vegeu-ne: "Ultimo balance colombiano", *Selección de textos I*, op. cit., pags. 95-101.

<sup>691</sup> Julio Enrique BLANCO: "Ramon Vinyes", *El Heraldo*, Barranquilla, 27-V-1952, J. GILARD, *Selección de Textos, I*, op. cit., pags. 95-97. El mateix Vinyes ho declarà, el 1938, en plena guerra civil: "No volem saber-ne un borrall d'aquesta estranya anèmia d'origen fredament universitari que se'n diu "objectivitat". Tot gran crític és polemista. Tota gran obra crida la polèmica. I el combat exigeix severitats, audàcia de conclusions, vigoria de judici, topada de brega renovadora." ("Picar en ferro fred", *Treball*, 487, 9-II-1938, INFRA Apèndix 4).

<sup>692</sup> Carta de Ramon Vinyes a Germán Vargas. Barcelona, 14-II-1952, *Selección de Textos, I*, op. cit., p. 98. Les cartes de Vargas a Vinyes es conserven al Fons Ramon Vinyes.

<sup>693</sup> "Notas", *Voces*, 10-VI-1918, art. cit.



### 4.3. Anys de dispersió (1920-1925).

El to programàtic de *Voces* resta diluït en els escrits posteriors de Vinyes a *Universidad* (1921) de Bogotá, *Caminos* (1922) de Barranquilla, *La Nación* (1923-1925) de Barranquilla i *Los Nuevos* (1925) de Bogotá.<sup>694</sup> D'aquesta producció sols es conserven al fons familiar quatre exemplars de *Caminos*, i Gilard notà la petja del nostre escriptor a les notes dels primers números, (anterior al casament i retorn a Europa el 1922) que contrasten amb la descurança de les signades pel director G[arcía] H[erreros] a partir del nº 4.<sup>695</sup> El nº 1 de *Caminos* -ve iniciat per un breu manifest,<sup>696</sup> que remet a *Voces*, en citar "nuestros papeles viejos en donde yacían sin terminar"<sup>697</sup> i a banda de García Herreros destaquem-hi altres col.laboradors anteriors com Gregorio Castañeda Aragón, en una entrega formada gairebé íntegrament per textos de creació.<sup>698</sup> La continuïtat pro-catalana de *Voces* és palesa en la publicació d'un text de Maragall traduït per Maseras "para *Caminos*", en l'efímera secció "Los grandes poetas catalanes"<sup>699</sup> i en un nou lliurament del *Glossari* "traducido para *Caminos*, con autorización del autor".<sup>700</sup> A Catalunya, la participació dins *El Pi de les Tres Branques* el 1920 i 1922, és breu però profusa en un seguit de poemes i treballs lírics, que oscil·len entre el manteniment del vell estil i model lingüístic prefrabrià i una parcial depuració propopular en les composicions mètriques.<sup>701</sup> La

---

<sup>694</sup> Vegeu "Años 20: textos aparecidos en Colombia", *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 31-36. Idem els propis textos reproduïts per Gilard (Ibid., pags. 105-174) i el seu estudi dins *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit. pags. 53-56, on observa, que llevat de *La Nación*, aquests periòdics van units a certs moviments d'avantguarda literària i/o estudiantils. No sé fins a quin punt, el canvi d'estil -textos curts, notes literàries- es deu sols al menor pes de la intervenció de Vinyes; no descarto que en el viatge de 1920 accedís a la lectura de les "Hojas de dietario" de Carles Soldevila a *La Publicidad* de Barcelona, que, indirectament, podrien constituir un model sense renunciar al propi estil.

<sup>695</sup> Ibid., p. 33. En aquest número -datat del 15 de març- encara publicà un article.

<sup>696</sup> "Caminos...", *Caminos*, I, 1-II-1922, p. 1. En destacó també l'article sobre un escriptor del moment: "Luis C. López", *Caminos*, I, 1-II-1922, pags. 2-6. Gilard no tingué accés a aquest primer número de la revista. potser descolocat en l'arxiu familiar en el moment de la seva consulta.

<sup>697</sup> "Un día -hace ya muchos, muchísimos-hablamos del primer libro del entonces desconocido Gabriel Miró ("Luis C. López", art. cit., p. 4).

<sup>698</sup> Destaco el relat "El señor X" de García Herreros ("Las lecturas de Villa Lilia", *Caminos*, I, 1-II, 1922, pags. 8-12), els poemes de Castañeda Aragón ("El amor de la tierra", "La voz ausente", Ibid. pags. 13-14) i un fragment teatral de R. Jaramillo Arango ("La Montaña. Meditación dramática en dos actos", Ibid., pags. 24-26), ultra col.laboracions de López Penha, C. Pérez Amaya, Simón Latino i uns "Poemas" de Logan Pearsall Smith traduïts per a la revista segurament per Vinyes (Ibid, pags. 14-16).

<sup>699</sup> Joan MARAGALL: "Las montañas", trad. Alfons Maseras, Ibid., pags. 6-7. Vinyes també hi tradueix els poemes de Münchhausen "Canción de Calles", "Revuelta campesina" i "La condesita de Montbijou" i els de Becher "La isla de los bienaventurados" i "Oda a una ametralladora" (*Caminos*, I, II, 15-II-1922, pags. 47-49) amb glossa prèvia dels dos autors.

<sup>700</sup> E. D'ORS: Palabras fuertes. Tagore y las infusiones. Glosario, *Caminos*, 2, 15-II-1922, pags. 33-35.

<sup>701</sup> Vegeu la notícia de l'antologia de Scheeberger ("Antología de poetas catalans traduïts al francès", *El Pi de les Tres Branques*, III, 53, 10-VIII-1922) on es qualifica Vinyes en termes que recorden la visió de Plana en comparar-lo a Debussy i Verlaine. Tenen ressons de la vella lírica arcaïtzant composicions com "Les cinc germanes" (30-VII-1920), "La balada del jove cavaller" (20-VIII-1920, que Marc Aureli Vila recordava recitada pel propi poeta a Barranquilla el 1918), "Cançó" (S.d.) o "Matí neva" (10-VIII-1922), així com les proses "Hores" signades amb pseudònim de Carles Blanc (21-VII-1922 i 10-VIII-1922) coincidents amb un text del *Quadern 1919-1935*, i textos mecanografiats homònims al Fons Ramon Vinyes. Notem, però, el to popular d'"Idil.li a l'alba" (s.d.), "Nocturn" (21-VII-1922) o la signada per C[arles].B[lanc]. "Caçador i advocat" (20-IX-1922) Alguns versos ja eren publicats, com el cas de "Jèssica", (30-IX-1922 a *La Revista* com a "Jérica") o "De camí" (*El Correo Catalán*, 1915). Agraeixo a Joan Tuneu la consulta d'aquests poemes, efectuada també per Climent Forner a l'Arxiu de Manuel Sistach de Berga. Cal

llengua hi és prefabricada –com a *El Correo Catalán*-i cal destacar les proses poètiques signades sota el pseudònim de Carles Blanc, que corresponen a manuscrits conservats al fons Vinyes, que podem llegir com a una continuació força adaptada a la realitat contemporània de l'estil literari de *L'ardenta cavalcada*.

Llevat, però, de l'intent de continuïtat a *Caminos*, és palesa –com constata Gilard- la davallada de pes del nostre crític durant aquests cinc anys, manifestada en un estil més impressionista i textos més breus en comparació a *Voces*, tot i que mantindria una varietat de temes i de tons que també seria dominant en el seu periodisme colombià dels anys 40. El professor de Tolosa detecta cert desencís en la secció "Dietario en zig-zag" de *La Nación* – després del retorn a Colòmbia el 1923.<sup>702</sup> Un buidat pendent dels editorials d'aquest diari donaria la mesura del contingut polític del seu pensament en aquests anys que culmina amb l'expulsió citada, el 1925. Però molts escrits d'aquest període contenen informació valuosa sobre la seva evolució literària<sup>703</sup> i i algun és llevat de posteriors obres dramàtiques.<sup>704</sup> Hi seguim veient l'assimilació que no renega de la formació finisecular: Walt Whitman, Emile Verhaeren, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Gustave Moreau al costat de Johannes R. Becher,<sup>705</sup> Alexandre Block,<sup>706</sup> André Gide, Anatole France, Vaslav Nijinski, Vladimir Maiakovski, i l'avantguarda en tant que "No somos Imaginistas, ni Vibristas, ni Tactilistas, ni Dadaístas, ni Nunistas, ni Futuristas, ni Caligramistas. ¡No nos fija catálogo! Pero amamos el tanteo, la busca, la agitación".<sup>707</sup> La compenetració va més aviat cap als primers <sup>708</sup>i, en tant que venerador del text,

---

destacar la intervenció en aquell setmanari el 1921 de Salvador Perarnau –futur col.laborador de *l'Esquella de la Torratxa* proper a Vinyes-, autor del poema "Pi miracle". V.; "El que han dit del Pi de les Tres Branques", Antologia de textos a cura de Joaquim Auladell i Ramon Felip Oriol, *L'Erol*, 72, primavera de 2002, p. 25.

<sup>702</sup> Ibid., p. 35. Gilard dedueix que les dificultats econòmiques derivades de l'incendi pogueren determinar aquesta major participació a *La Nación*.

<sup>703</sup> Alguns textos ("Un monje", "El prior" "Dietario en zig-zag", *La Nacion*, 9-XI-1923, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 158-159) remetent a obres que redacta o revisa aquests anys (*Llegenda de boires, L'arca i la serp*). Marquem l'atenció a *Lejos del mar*, de García Herreros, (*Universidad*, 20, 17-XI-1921, pags. 352-353, *Selección de textos*, op. cit, I, pags. 124-126), comparable pel protagonisme de la natura a *Raza de bronce* de Alcides Argüedas. Ambdues peces *tel.lúriques* són antecedents del realisme màgic i de la millor peça americana de Vinyes (*Arran del mar Caribe*), com analitzà Gilard a *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., pags. 70-76. L'estudiós de Vinyes remarca amb un estudi detallat i abundants proves, el desmarcament del tel.lurisme cap al "realisme màgic" a Colòmbia durant els anys 40, on Vinyes juga un paper central: la fascinació per l'exòtic i la natura desapareixen en l'exili, i sorgeix una mirada tan despietada amb la torrencial Amèrica com amb la vella Europa immersa en la guerra i les dictadures. Aquest escepticisme és encarnat en els contes, amb una americanització a contracor. (Gilard: Ibid. 91-134).

<sup>704</sup> Alguns d'ells preludien l'ambient cosmopolita de *L'adolescent dels ulls d'or* (1927) i *Peter's Bar* (1929): "Nijinsky loco", *Universidad*, 13, 4-VIII-1921, *Selección de Textos*, I, op. cit, pags. 113-114, "Varia (Danzarín ruso)", *Caminos*, I, 3, 1-III-1922, Ibid. p. 139, i "Varia" *Caminos*, I, 4, 15-III-1922, on destaco "Cádiz", Ibid, pags. 149-150", "Crónica a lo Gómez Carrillo", ibid, p. 151, i "Apuntes rápidos", ibid. , pags. 152-153. Són similars: "Crepúsculo-Londres", *La Nación*, Barranquilla, 12-XI-1923, Ibid.,160-161. i ,"Cantores rusos del Music-Hall", *Los Nuevos*, 1, 6-VI-1925, Ibid, 173-174.

<sup>705</sup> Sobre la importància d'aquest autor que aplicà tractaments expressionistes a continguts revolucionaris, vegeu: Ilse et Pierre GARNIER: *L'expressionisme allemand*, Ed. André Silvaire, Paris, 1962, pags. 46-50.

<sup>706</sup> R. VINYES: "Alexandre Block ha muerto de escorbuto", "Notas", *Caminos*, I, 1, 1-II-1922, p.29, text elegiàc del "cantor de la Rusia comunista": "Algún día hablaremos de los poetas rusos que han cantado los momentos de horror -horror religioso y glorioso - de su patria. Se entregan a una doble revolución. Sobre Essenine, sobre Mai[a]kosky (el Marinetti ruso), sobre Ehrenburg, sobre Guarassimoff, el trágico y cruento Alexandre Block resplandecía".

<sup>707</sup> R. VINYES: "Otra escuela nueva", *Universidad*, 14, Bogotá, 18-VIII-1921, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 119-120. És aguda l'observació sobre Maiakowski, on després d'assenyalar els lligams amb Marinetti,

mostra recances vers l'*orientalismo*, en un classicisme *occidental* allunyat de les tendències *aliteràries* de Rússia. Contrastant amb tal desconfiança, el Vinyes crític destacà com a avalador del tel.lurisme naixent (el propi García Herreros, per exemple)<sup>709</sup> i com a demoleedor de tòpics: tal és el cas del text contra crítics i escriptors francesos indocumentats, destacat per Gilard.<sup>710</sup>

En fer balanç de la seva activitat crítica entre 1921 i 1925, constatem que la posició permeable de *Voces* s'ha diluït: la situació política havia canviat des del final de la guerra i calia redefenir-se també culturalment. Aquest fet que a un nivell més personalitzat l'obligaria a deixar Colòmbia el 1925 en mostrar-se com a liberal a *La Nación*, es correspon a l'assimilació que l'autor efectua de l'*orientalisme* a la situació soviètica, implicada en formalismes avantguardistes: és una posició a la defensiva que es mantindrà posteriorment, davant l'aparició de noves modes i la descomposició de l'art convencional, amenaçadora d'un Parnàs a què no vol renunciar. Per moments, però, relativitza:

¿Occidentalismo? ¿Orientalismo? ¿Será posible separarlos? ¿Las filtraciones misteriosas que lo que llamamos Oriente en nuestras literaturas no es la única alma humana? El Werther de Goethe -(Goethe padre de la medida y de la ordenación), ¿no es venenoso? (...) ¿Embriaguez, sueño, música, venganza oriental? Que aprenda el Occidente a embriagarse occidentalmente, a hacer música, a soñar.<sup>711</sup>

El viatge de 1920 a Europa tingué relleu en el nostre autor per les estades a Londres, París (que recorda el 1939-1940 al dietari d'exili) i Itàlia. A Catalunya s'esdevingué la defenestració d'Ors, auotr que en la distància de Barranquilla continuà posant com a model posteriorment,<sup>712</sup> i dubtem que Vinyes mantingués en aquesta breu estada catalana contactes substancials amb els principals agents culturals del país. A principis de 1920, poc abans d'aquesta vinguda, era vist dins *El Correo Catalán* com a "catalán trasplantado a Colombia, cuya apreciación de autores, libros y parajes, está hermosamente presentada en numerosos artículos",<sup>713</sup> i el seu pas fou prou

---

recalca l'aburgesament quan es converteix en poeta oficial del comunisme: "La revolución poética y social de su poesía, la encontramos más en su voz y en sus brazos que en la esencia lírica y anarquizante de la palabra". (R. VINYES: "Un poeta comunista", *La Nación*, Barranquilla, 9-XI-1923, *Selección de Textos*, I, pags.156-157). Una visió que potser és inexacta però que revela antidogmatisme.

<sup>708</sup> V., "¿Aún Salomé?", (*La Nación*, Barranquilla, 18-XII-1923, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 161-162) on parla de l'ús que els *perversistas* (Wilde, Beardsley, Max Klinger, Bocklin i Moreau) feren del personatge i s'allunya del sensorialisme decoratiu, en una depuració de l'esteticisme finisecular més tòpic.

<sup>709</sup> "Lejos del mar", art. cit. Gilard. Vegeu: *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., pags. 53-59 i 70-76, on passa revista de la seva activitat com a lector-crític del tel.lurisme durant la dècada i principis dels 30 amb títols com *La vorágine*, (José Eustaquio Rivera) *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos) i *Segundo Sombra*, (Ricardo Gürialdes), sempre dins la tradició americanista del "hombre natural" de Martí o Rodó, en l'exaltació de la natura llunyana a l'urbs "platense".

<sup>710</sup> "Críticos franceses" (*Selección de Textos*, I pags.114-115).

<sup>711</sup> R. VINYES: "Afirmaciones y preguntas", *La Nación*, Barranquilla, 20-XII-1923, dins *Selección de Textos*, I, op. cit., p. 168.

<sup>712</sup> Així, a propòsit de *La vall de Josafat* i *El Quixot* (R. VINYES: "Llevamos prisa", "Notas", *Caminos*, 3, 1-III-1922). En el mateix sentit laudatori vegeu "Afirmaciones y preguntas", *La Nación*, 20-XII-1923, *Selección de Textos*, I, op. cit, p. 168. A l'arxiu familiar hi ha un exemplar de *Revista de Occidente*, I, 5, nov. 1923 amb un un escrit d'Ors ("Bodegonas asépticos"). Vinyes no publicà a *El Correo Catalán* durant aquestes estades

<sup>713</sup> "Algunos escritores jóvenes de Colombia" (trad. de Review of Reviews), *ECC*, 1475, 20-XI-1920. La referència confirma que el pas català de 1920 fou fugaç. Gilard, (pròleg a *Selección de textos*, op. cit. I, p. 21) afirmà també que a finals del 1920 ja era a Colòmbia, per bé que no antologà textos d'aquestes dates.

fugaç com per a canviar aquesta visió. Malgrat tot, tant l'any 1920 com a la de 1922-1923, contactà amb cercles de Berga i retrobà coneixences de primeries de segle com Plàcid Vidal o Ignasi Iglésias, en un territori entre nostàlgic i marginal: potser ja freqüentà la tertúlia de Can Vilaró que reunia aquestes característiques.<sup>714</sup> També cal pensar, com veurem al final de l'apartat següent, en el viratge que la situació escènica catalana experimenta en el tombant de dècada, entre la consolidació de l'empresa de Josep Canals al teatre Romea i l'aparició de certs experiments de teatre, emmarcata en el context nacionalista abrandat immediatament anterior a la Dictadura de Primo de Rivera.

---

<sup>714</sup> Un indicati fóra la possessió a l'arxiu familiar d'un llibre de Víctor Català -tertuliana de Can Vilaró- editat el 1920 (*La Mare Balena*).

#### 4.4. Evolució del pensament teatral (I. 1913-1920).

En el període 1913-1925, Vinyes mantingué la seva atracció pel teatre: recordem la participació com a actor el 1919 a *Bajo la lluvia* de Fernando E. Baena,<sup>715</sup> o presumiblement a Berga dins *Blancaneu dorm* el 1922.<sup>716</sup> A les revistes colombianes dedicà molts escrits a la qüestió, tot i la indiferència vers l'escena catalana, on l'única referència llarga és la citada sobre *Indíbil i Mandoni*.<sup>717</sup> Dins l'àmbit hispànic hem esmentat la referència a Jacinto Grau,<sup>718</sup> que "sabe hundir las manos en el horno ardiente de las pasiones y sacar a sus héroes aun cubiertos de llama", i es mostra distanciat de Benavente i Echegaray. La cita el 1919 de Puig i Ferrer remet al vessant líric: "Hagámosle a la juventud de Jacinto Grau Delgado el reparo de no sentir la poesía. Reparo que no le haríamos a Juan Puig y Ferrer".<sup>719</sup> En suma, sols cita de la nostra escena el vessant tràgic de Guimerà,<sup>720</sup> o un *poeta* com Puig, mentre aquest autor intentava a contracor evolucionar cap a fórmules comercials davant la instauració de *l'alta comèdia* a Barcelona sota l'empar de Canals.

Veurem innegables indicis de l'accés de Vinyes als textos de Farran i Mayoral redactats a *La Revista*, que constituïren base de *La renovació del teatre* (1917), obra d'aquest crític que encarna la visió dramàtica noucentista (recordem-ne que l'hem vist considerar *Al florir els pomers* durant aquest anys com a mostra d'estil superat).<sup>721</sup> L'escriptor berguedà podia compartir-hi valoracions genèriques en el relleu donat a la tragèdia, la paraula i la poesia o en el rebuig al teatre social o psicosexual;<sup>722</sup> per contra, no renuncià al que li haurien exigint D'Ors o

---

<sup>715</sup> Vinyes apareix a la fotografia de la representació i als comentaris dins *Voces* V, 49-50, 20-IX-1919, pags. 360-361.

<sup>716</sup> SUPRA Cap. 3.

<sup>717</sup> SUPRA Cap. 2.

<sup>718</sup> "Jacinto Grau Delgado", art. cit. Grau compartí amb Vinyes el gust per un univers heroic o bíblic en peces com *El Conde Alarcos* o *El Hijo Pródigo*, (citades a la nota) o per la comedia satírica a què evolucionà posteriorment, com *En Ildaria*. (que Vinyes aplaudeix). Ja posteriorment, seguirien els paral·lels en el gust pel grotesc o els "ninots" (*El señor de Pigmalión*, 1925), per bé que, en general, els personatges de Grau-idealistes- tindran un vessant més nietzschian que els antiherois de les farses o drames de Vinyes als anys 20-30. Sobre Echegaray destaquem l'atac a la tria d'*El Gran Galeoto* com a traducció (*Masterpieces of Modern Drama Spanish*", "Notas", *Voces*, III, 24, 31-V-1918, p. 187). Més proper es troba a Benavente quant als orígens però distant del to procaç recent (R. VINYES: "Jacinto Benavente y su última obra *Mefistófela*", *Voces*, V, 39, 30-X-1918, pags. 63-64). L'al·lusió a aquesta obra, estrenada i editada el mateix 1918, revela que seguia l'actualitat teatral castellana. (Vegeu: Jacinto BENAVENTE: *Teatro*. T. XXV. *Mefistófela. La Inmaculada de los Dolores*. Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1918).

<sup>719</sup> "Jacinto Grau Delgado", art. cit., p. 293.

<sup>720</sup> Ho referma amb una traducció nord-americana de *La pecadora*: "La elección de *La Pecadora* de Guimerá como una de las mejoras obras dramáticas modernas españolas es deplorable. Porque no se tradujo *Andrómaca*. [sic] *Judit de Welp* o *Mar y Cielo* o *La Reina Vieja*? No mencionamos *Tierra Baja* por estar traducida ya." ("*Masterpieces of Modern Spanish Drama*", art. cit).

<sup>721</sup> SUPRA Cap. 3.

<sup>722</sup> J. FARRAN i MAYORAL: "El Teatre i els poetes", *La Revista*, II, 9, 15-II-1916, p. 7, on afirma que el pas previ a la tragèdia és "la paraula, l'artifici del ritme, la sàvia sonoritat, la perfecció", i anima els noucentistes a la dramatització i al menyspreu de la pretesa inferioritat del *genre*. Els referents hi són la traducció carneriana d'*El somni d'una nit d'estiu*, la matèria dramàtica d'*Auques i Ventalls* o poesies de López Picó, Guerau de Liost, Riba i (amb penetració) en "el joveníssim Sagarra, musa clara i melódica". Vinyes podia subscriure aquests principis: "I tu, aprofitat fornidor (ben, o mal vestit), de problemes socials o sexuals" (...) "que ens voldràs encara?" (J. FARRAN i MAYORAL: "Autors", "Teatres", *La Revista*, I, 10-VI-1915).

Farran i Mayoral: l'allunyament definitiu de la tradició representada per Ibsen, Wilde, D'Annunzio, Hauptmann o Maeterlinck.<sup>723</sup> Vinyes no es desmarcà clarament del llegat dannunzià ni d'aquella sublimació finisecular i modernista de la *Natura* o la *Vida*. Ibsen és encara bàsic, com hem vist a "Hombres del norte", on vindicà un problematisme llunyà del "reprobable actualismo episódico",<sup>724</sup> i en destrià els *dramas inmortal*s<sup>725</sup> malgrat que en *Hedda Gabler*, *Oswald* o *Casa de nines*, aplaudí el tractament donat: "El caso de Oswaldo, en los *Espectros*, es un caso universal. La señora Alving, en la misma obra, que ve impasiblemente a su hijo Oswaldo enamorarse de Regina, su hermana, es un caso ibseniano, producto actualísimo de un momento de revuelta. Nora, en la *Casa de muñecas*, es una mujer como tantas mujeres". Però el gust va per *Brand*, *Peer Gynt*, *Quan despertarem entre els morts*, *Solness el constructor* o *La dama del mar*, i sobretot *Rosmerholm*, amb ressons a *Llegenda de boires*:

Rosmer, el pastor, vive en su vasto caserón campesino. Felicitas, su esposa, vive con él. La vida se desliza fácil hasta que llega misteriosamente Rebeca West. La idea nueva viene a matar todo el pasado, a deshacer la unión feliz. ¡Imposible la total rotura! Si muere Felicitas, queda el caballo blanco de la leyenda de Rosmerholm. Morirán también el pastor y Rebeca. Sobre las osadías ibsenianas, la fuente de la poesía deja caer su agua.

Agua de poesía, agua santa que super-terreniza nuestros actos y nuestras feas miserias!

Tal reivindicació de la *real irrealitat*, l'heroisme i el cant, situa les preferències. Vinyes, però, distingeix entre els seguidors dels dos corrents del noruec. Així, Heiberg o Sudermann el seguiran en l'*ibsenianisme*: l'actualisme i el *caso psicológico*.<sup>726</sup> Altres, en canvi, "funden las

---

<sup>723</sup> "Un esperit mediocrement penetrador no pot confondre aquest pur esclat que enyorem nosaltres amb el mentider de l'escena moderna; (...) "ni amb el bluff dels Maeterlincks, el rastaquerisme dels d'Annunzios, les barroeres temptatives dels Antoinés, les grotesques ganyotes dels Novellis". (J. FARRAN I MAYORAL: "Orientacions", "Teatres", *La Revista*, I, 1, 15-V-1915). El crític envestí contra els intents neotràgics de restauració (pensem en Vinyes, Maseras, Rafael Marquina, Morató, Carrion, etc.), i sols salva Guimerà: "Massa gosadament, amb massa ingenuïtat potser, els poetes de nostres ara mateix passades generacions empengueren obres d'extensió ambiciosa, abundoses en versos abominables. Res perdona la seva cànvida gosadia" ("El Teatre i els Poetes", art. cit.). A *La Revista*, en canvi, hi ha la mirada indulgent de López Picó amb D'Annunzio i autors similars, (Josep M. LÓPEZ PICÓ: "Poetes", *La Revista*, III, 49, 1-X-1917, p. 354, "Dramaturgs poetes", *La Revista*, III, 52, 16-XI-1917, pags. 401-402).

<sup>724</sup> "Hombres del norte", art. cit.

<sup>725</sup> El distanciament de la realitat és palès en l'admiració per l'escriptor suec Verner Von Heidenstam en "cantar una cançió mística poseïdo de dionisiaco fervor" en detriment d'Strindberg, en qui subratlla l'evolució del "que, ya cansado de ser el campeón del descontento social sueco, dirigió su vista al mar, al azul Báltico constelado de incontables islotes" i revela que *Els habitants de Hemsö* i *Vora el mar lliure*, (dos relats) són les seves obres preferides. (R. VINYES: "Verner Von Heidenstam", "Varia", *Voces*, IV, 33, 30-VIII-1918, pags. 166-170). Cal consignar que en Strindberg omet el costat dramàtic innovador, i pensem que fou poc difós a la Catalunya modernista (Guillermo DIAZ PLAJA: "Strindberg en España", *Estudios Escénicos*, 9, 1963, pags. 103-111).

<sup>726</sup> Vegeu la valoració de Wedekind com a "autor dramático realista" (R. V., "Frank Wedekind", "Notas", *Voces*, IV, 30-VII-1918, p. 97.) Parla de "tesis atrevidas, de acciones brutales, de crudezas desnudas" i esmenta *En el despertar de Primavera*, i *Caja de Pandora [Lulú]* amb "una corriente de aguda lubricidad" que contrasta amb la predilecció per Heinrich Mann: "En él hay pasión sin tesis, la vida fuerte y sazónada, la armonía de ambiente, el colorido, la fortaleza, que exigimos al autor dramático; en Wedekind "hay únicamente gente lujuriosa y gente moralista".

palpitaciones de la vida con el eterno latir de la naturaleza", i d'aquest preferit vessant "intemporal" (com Carner o Keats en el cas de la poesia), destaca Hauptmann i l'irlandès Johann Sigurjonsonn. En les obres d'aquest darrer –força detallades-, veu el cas superat "por una intensa ráfaga de poesía", i dins "Hombres del Norte" comentà unes consideracions d'Ortega y Gasset sobre el fet tràgic que remet en a la mateixa preocupació:

Quisiera un arte de lo heroico donde todo fuera inventado, un arte dinámico y tumultuoso que desplazara la realidad. Algo había de él en Ibsen, en Stendhal y en Dostoiewski. Algo también en el trágico alemán Hebbel, de quien puede profetizarse la próxima conquista de la moda.<sup>727</sup>

Ortega s'ocupà poc del fenomen teatral, però el seu antirealisme el convertí en referent de l'idealisme heroic. En una postilla, Vinyes suggereix a l'escriptor castellà un model: "Y en Paul Claudel, ¿señor Ortega y Gasset? ¿No se podría decir que Paul Claudel es su esperado arte?".<sup>728</sup> El castellà mostrava admiració per Hebbel, de qui Vinyes afirma que "sólo por detalles se señala el medio" i "por detalles se intensifica la tragedia. Y quedan las figuras centrales destacándose como un roble en una llanura".<sup>729</sup> Ortega compartí amb el Vinyes d'aquests anys, reverenciació per Ibsen, veneració per la cultura *occidental* ("Cada nuevo avance en las investigaciones separa más de Grecia el mundo oriental")<sup>730</sup> i conceptes d'heroi i tragèdia arrencats de Nietzsche, autor que provocà semblant atracció i repulsió simultànies en Ferran i Mayoral o d'Ors. Afirmà Ortega: "La voluntad -ese objeto paradójico que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues sólo se quiere lo que no es- es el tema trágico".<sup>731</sup> Vinyes potser tingué accés a *Meditaciones del Quijote*, on l'assagista castellà es posicionà sobre els gèneres.<sup>732</sup>

El nostre escriptor afirma haver redescobert Hebbel conjuntament amb Ricardo Baeza a *Voces* abans de la revisió que li adreçà Ortega<sup>733</sup> i vuit anys abans que un crític català atent,

---

<sup>727</sup> "Hombres del norte", art. cit., *Voces 1917-1920*, op. cit., p. 46. Aquesta cita publicada el 10-XI-1917 pertany a "Azorín o Primores de lo Vulgar", "Ensayos de Crítica", *El Espectador* II (1917) Vegeu: *Obras Completas* de José ORTEGA Y GASSET, Tom II, Rev. de Occidente, 5a ed., Madrid, 1961, p.178. Ortega esmentà Stendhal, Dostoiewski i Hebbel a "La voluntad del barroco" publicat a *España* el 12-VIII-1915, que potser llegí Vinyes: "En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo eso síntoma?" (*Obras Completas* de J. ORTEGA Y GASSET, op. cit., I, 403).

<sup>728</sup> "Hombres del norte", art.cit. dins *Voces 1917-1920*, p. 46 n.1.

<sup>729</sup> "Friedrich Hebbel", art. cit., amb biografia i anàlisi de les seves obres, i un fragment de *Judith*. A banda d'una compenetració amb el sentit romàntic i històric de l'alemany hi ha una atracció pel vessant bíblic i la mitologia germànica, tot oposant "el paganismo germano contra el cristianismo" (Ibid, p. 142). Quant a Ortega, trobem cites del dramaturg alemany el 1914 a *Meditaciones del Quijote* (*Obras Completas*, op. cit., I, p. 360) o el 1916 a *El Espectador* (Ibid, II, p. 29).

<sup>730</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, 1914, *Obras Completas*, op. cit., I, p. 342). Al fons de l'autor es conserva un volum d'aquest autor (José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte o ideas sobre la novela*, Occidente, Madrid, 1925), i 5 exemplars de la *Revista de Occidente*, (els més antics daten de novembre de 1923 i agost de 1925).

<sup>731</sup> *Obras Completas*, I, op. cit., p. 392.

<sup>732</sup> Vegeu-ne els apartats "El héroe", "Intervención del lirismo" i "La tragedia", *Obras completas*, I, op. cit., pags. 389-394.

<sup>733</sup> A "Hebbel en España", *Voces*, V, 39, 30-X-1918, p. 61, evoca la traducció que Baeza féu a *Voces* de *Judith* com a pionera: "Ha sido ahora cuando los periódicos de España han empezado a hablar del trágico alemán. La próxima boga que le profetizaba Ortega y Gasset ha llegado". (...) "Un fragmento de *Judith*, la tragedia hoy traducida por Baeza, vió la luz, traducido por nosotros, en nuestras páginas. Nos es motivo de orgullo el que lanzáramos a la

Jaume Bofill i Ferro, li dedicà atenció en copsar que representà, a mig camí de la metafísica i la tendència psicològica, un antecedent d'Ibsen i Hauptmann, embrancat amb Nietzsche i -a posteriori- amb Freud.<sup>734</sup> Aquest autor anterior a la generació finisecular (1813-1863) superava als ulls del berguedà i d'Ortega, la plasmació ibseniana (actualista), o la maeterlinckiana, imprecisa. Els drames bíblics de Hebbel devien atreure l'autor de *L'arca i la serp* i actor de *Salomé*.<sup>735</sup> Recordem la comparació de Bahr, on Hebbel era l'últim constructor d'un món gegantí que precedia els *pigmeus* heroics d'Ibsen,<sup>736</sup> amb adhesió a l'individualisme de tots dos. Entre les poques anàlisis teatrals detallades que Vinyes transcriu a *Voces*, hi ha un text de Hebbel que aparenta subscriure:

Para que el drama sea vivo debe sostener de una manera expresiva la lucha del individuo contra su voluntad personal, y la voluntad general del mundo modificando y transformando seguidamente el *acto*, expresión de la voluntad, por el *acontecimiento* expresión de la necesidad. Es pues en esta lucha que el individuo conquista su forma, la gravedad de su centro. Para que el drama sea vivo debe explicarnos también la naturaleza de toda acción humana.<sup>737</sup>

Hebbel adverteix que "una objetividad absoluta, una pintura de situaciones acabadas y enmarcadas con precisión, ahogarían el aliento creador", i el drama "actualiza principalmente a nuestros ojos la situación difícil del individuo luego que, libertado de la coherencia original, se encuentra frente al Todo del que, a despecho de su libertad inconcebible, no es nada más que una partícula".<sup>738</sup> És una lectura proteica, que es correspon a la visió hel·lènica del nostre autor, tan llunyana a la de Farran i Mayoral:

---

admiración de todos el nombre de Hebbel antes de que lo lanzara España". Vegeu, Friedrich HEBBEL: *Judith*. Tragedia en cinco actos. Estudio preliminar de Jacinto Grau. Prólogo de Ricardo Baeza. Trad. de R. Baeza y K. Rosenberg, Atenea, Madrid, 1918. Cal remarcar l'atenció a Baeza i el pròleg de Grau Delgado, autor car a Vinyes.

<sup>734</sup> Jaume BOFILL I FERRO: "Frederic Hebbel" (1926), *Vint-i-cinc anys de crítica*, Ed. Selecta, Biblioteca Selecta, 265, Barcelona, 1958, pags. 41-46. Bofill remarca la influència de *Judith* en la psicoanàlisi moderna i de *Maria Magdalena* sobre Ibsen.

<sup>735</sup> Vinyes es referí a la *Salomé* wildiana en termes distants: "Si subsiste no es como obra corruptora -Lord Alfred Douglas, el amigo renegado de Oscar Wilde, confiesa en el proceso que esta fué la intención de la obra al ser escrita -sino como un gran tapiz decorativo; y que la ménade bíblica, falsamente modernizada, al besar la boca del Bautista besa lo imposible que en la vida no pudo besar. El acto, -inmoralísimo para los puritanos londinenses- se convierte en el ebrio deseo de poseer la eterna flor azul de los cuentos, la flor por la que se moría o se mataba. Y este acto, -a nuestros ojos- es el que redime a Salomé" ("Otra vez Salomé", "Notas" *Voces*. IV, 30, 30-VII-1918, pags. 95-96).

<sup>736</sup> SUPRA Cap. 3. Cal recalcar l'atenció a Hermann Bahr, un any després que aquest hagués redactat *Expressionismus*, manifest del moviment.

<sup>737</sup> Friedrich HEBBEL: "Qué es el drama?", *Voces*, Vol. IV, 37, 10-X-1918, pags. 295-301. Hebbel planteja les relacions entre història i drama i la necessitat de transcendir la realitat per impersonalitzar-se. En un epígraf sobre el dramaturg que "profundamente subjetivo, supo immortalizarse", Vinyes subratlla com n'ha romàs la força dels seus herois, el mateix dia que reivindicava un teatre colombià heroic. De fet, con advertí Szondi, Hebbel rau a mig camí del pessimisme de Schopenhauer i el regeneracionisme nietzschian amb un sentit dialèctic hegelian que manté un idealisme no resolt i una manca de sentit kafkian que l'acosta a Schopenhauer però sense el seu sentit de resignació: "L'uomo si rivolta necessariamente contro la totalità della vita, allorché adempie alla legalità che gli è propria, l'individuazione; viene annientato dalla sua stessa natura, pe il fatto di essere ciò che è" (*Saggio sul Tragico*, op. cit., p. 50). En aquesta anàlisi (Ibid, pags. 49-54) s'adverteix que el concepte de drama en Vinyes es correspon, de fet, al de tràgic.

<sup>738</sup> En aquesta individuació heroica coincideixen Schopenhauer, Hebbel i Nietzsche, malgrat llur divers enfocament: Hebbel comparteix amb Schopenhauer el concepte de culpa originària (*Saggio sul Tragico*, op. cit., p.



Los héroes de Homero son feroces, son generosos, son prudentes, son temerarios, son codiciosos, son liberales: no han convertido la vida en fárrago de conceptos y de raciocinios; (...) La moral helénica no había dictado normas de acción para coaccionar la conducta. hay una juventud genesiaca en cada uno de los héroes homéricos, una absoluta sinceridad.<sup>739</sup>

També a "Hombres del Norte", Vinyes constatà la degradació detallista dels postibsenians -com a ruptura amb el paradigma tràgic- i aspirà al resum heroic de 1908, amb Nietzsche altre cop:

Este rompimiento con toda tradición, esta anarquía, es producto del reprobable actualismo nórdico. (...) Nietzsche define el drama: "El drama es la sensibilidad apolínea, de conocimientos y efectos dionisiacos". Nuestra definición sería más amplia. Aceptaríamos como buena la obra de revuelta, la anárquica, la obra dionisiaca, con tal que no reviviera la llama doméstica, sino la hoguera humana; con tal que no tradujera los lamentos de un hombre, sino los de una raza; con tal que no dijera un dolor, sino el dolor; con tal que no fuera un momento transitorio, sino un momento definitivo.<sup>740</sup>

Vinyes té un deute amb el mediterranisme parnassià de Moréas o el D'Annunzio més llatí quan rebutja l'orientalisme associat a l'avantguarda, o al *plasticisme*. L'obra, independentment de la tesi triada, treballi amb la tradició o sigui revolucionària, no es pot rebaixar a l'anècdota, al *cas*. En termes similars s'expressà en adreçar-se a Max Grillo arran d'un nou teatre colombià preconitzat el 1918. La perspectiva americana (present en l'escrit sobre València i en els poemes d'*El Correo Catalán*) reforça la seva noció del tràgic possible per dur a escena:

En vez de vuestras vestales y de vuestros sacerdotes que dicen buenos versos desmayados, doctor Max Grillo, os exigíamos lo que vuestras Emociones de la Guerra nos prometían: la epopeya de los conquistadores que no tenían ni Dios, ni freno, y en nombre de Dios conquistaban;<sup>741</sup> su deslumbramiento delante de las lujurias de la naturaleza tropical, y su sed infinita de oro. (...). ¿Y los vencidos? Imagináoslos también. El terror que sentirían al ver los misteriosos invasores, de rostro blanco, alto penacho, y pesadas armaduras; su éxodo de los lares llevando todo lo que les perteneció; la destrucción de sus templos; el rugido de las armas de fuego, peor que el rugido de las fieras; la esclavitud...y el

---

50). Així, doncs, els paràmetres tràgics d'aquests anys i els de finals de la dècada anterior, són molt similars per al nostre crític.

<sup>739</sup> R. VINYES: "La moral de Ulises", *Voces*, V, 47, 20-VII-1919, ps 284-285.

<sup>740</sup> "Hombres del norte", art. cit.

<sup>741</sup> Maximilano (Max) Grillo fou un poeta que duagué al teatre *Raza vencida*, (1905) i *Vida nueva* (1908) on intentà renovar la tragèdia a base d'inserir una anècdota dins llegendes indígenes (vegeu *Teatro colombiano contemporáneo, Antología*. F.C.E., Madrid, 1992. Coordinador Fernando González Cajías, p. 23. i Raimundo LAZO: *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX(1780-1914)*.Ed. Porrúa, México, 1988, pags. 220-221. Vinyes deu referir-se a *Raza Vencida*, i cal destacar que se'n distanciï, en el que representa una lucidesa autocrítica de l'autor de *L'arca i la serp*.

hijo que venía...nacido de una hora de odio y de placer, blanco de rostro ya, estigmatizado para los que creían en la perfección de la vencida raza.<sup>742</sup>

En suma, "un nuestro teatro que ha de ser teatro de vigor, de realidad, de primitividad..." amb l'heroi-síntesi, ("hombre abstracto que participa de todos") que cal cercar en la tradició modernista: "Recordaríamos, en nuestra historia y en nuestro legendario, a mil héroes de mil hazañas que, partiendo de nosotros, fueran representantes de nuestro ideal de fuerza o de nuestro ideal de sentir".<sup>743</sup> En termes semblants als manifestats amb Ibsen, es situà contra "las corrientes imitativas", el *caso* i les *luchas de clases* del teatre argentí, car "dramas de conflictos sociales, a la manera de la vieja Europa, no pueden ser nuestro drama". Vegem-ho en una nota sobre *La columna de fuego*, de Alberto Ghirardo: "Es una obra de actualidad, tiene discursos socialistas, tiene huelgas, tiene obreros, tiene tropas...Y tiene tres actos rasos, recargados de anécdota y con títeres que hablan."<sup>744</sup> En contra d'aquesta politització Vinyes retorna a la "vida fuerte, dura, escueta, a la vida proteica y heteróclita que si tiene vencidos tiene vencedores, a la vida que es nuestra, bien nuestra, no entendiendo por vida la fotografía y el detalle, el detalle de un verismo preconcebido, ni el sectarismo de la tesis."<sup>745</sup> Ajustant-nos al simbolisme dels punts cardinals, l'autor fuig de les desviacions realistes del teatre del Nord i les convulsions plàstiques de l'Est per refugiar-se en un Sud tragicollatí i un Oest amb Amèrica com a marc d'una tragèdia tel·lúrica amb menys sentit a Europa.

En contrast amb Ibsen, el savi català es mostrà cautelós amb Maeterlinck, i reproduí un escrit de Chesterton sobre el *descubridor de l'indestructible*, des d'un prisma espiritual en el sentit de Claudel o Francis Jammes.<sup>746</sup> Però arran de *L'Hôte Inconnu* la impressió és freda en constatar que n'han desaparegut les "trágicas princesas de ensueño" i sols n'ha restat la interrogació davant la mort, poc vigorosa: "¿No le hubiera valido más andar por sendas de luz que por sendas de niebla?".<sup>747</sup> És evident que sembla preferir la nitidesa (recordem les cites de Carner, Keats...) i Maeterlinck és rebutjat per Farran i Mayoral el 1916 en afirmar –com a segura font de Vinyes- "que l'inquietant misteri per a nosaltres no deu raure en les tenebres, sinó en la llum".<sup>748</sup> El 1917 difongué l'article d'Aquiles Ricciardi "El teatro impresionista" publicat a

---

<sup>742</sup> R. VINYES: "Todo llega; conversemos", *Voces*, IV, 37, 10-X-1918. pags. 286-294. Vegeu: INFRA Apèndix. 1. L'esment de *L'annonce faite a Marie* de Claudel i *El Pobre Enric* de Hauptmann complementen la divulgació de Hebbel. Sobre *Raza de bronce*, que "deslumbra con su visión de montañas y valles", vegeu: "Pretextos, IV, art. cit.". En la literatura nord-americana, cal citar l'atracció per Jack London, que "con sus héroes, de inconformidad y de aventura, nos maravilla, nos infantiliza, nos apasiona". Vegeu: R. VINYES: "Varia (III)", *Voces*, V, 51 30-IX-1919, pags. 398-402.

<sup>743</sup> Quan el 1922 Luís Enrique Osorio estrenà *Sed de justicia*, Vinyes redactà a *Caminos* una nota adversa on posa la peça com a antítesi del teatre per ell preconitzat, amb voluntat de no cedir a cap concessió ("Dicen que nuestro Teatro Nacional va enriqueciéndose", "Notas", *Caminos*, 1, 1-II-1922, p. 28).

<sup>744</sup> "La columna de fuego" de Alberto Ghirardo, "Notas", *Voces*, V, 52 10-I-1920, pags. 453-454.

<sup>745</sup> "Todo llega; conversemos", art. cit.

<sup>746</sup> Gilbert K. CHESTERTON, "Maeterlinck", *Voces*, II, 11, 20-XI-1917, pags. 40-44.

<sup>747</sup> "L'hôte inconnu", "Notas", *Voces*, I, 2, 20-VIII-1917, p. 65.

<sup>748</sup> J. FARRAN i MAYORAL: "La claretat", "Teatre", *La Revista*, II, XI, 15-III-1916, pags. 15-16.

*Nosotros* de Buenos Aires i completat amb notes contra tal tendència.<sup>749</sup> El crític hi defensa una escena alliberada de rèmores velles (història, oratòria...) o noves (psicologia) i proposa la fragmentació del simbolisme com a pont cap a l'avantguarda. Però Vinyes desconfiava d'aquesta via poc *literària* i era més a prop del Farran i Mayoral que el 1916 es referia a la "passionada recerca d'expressions noves, de mots savis i ondulantes estructures, certes maneres de parlar indirectes per insinuacions, delícia de la intel·ligència."<sup>750</sup> Un teatre, en suma, sense acotacions, on la *paraula viva* fos substituïda per la *paraula intel·ligent*.<sup>751</sup> També el nostre dramaturg es mostra defensor del mot contra vaguetats, però amb visió molt més eclèctica de l'expressió poètica:

Antes de la guerra los héroes se marcaban ya en el teatro, héroes ascéticos, simples, fuertes, capaces de resumir toda nuestra vida y lo que presentimos más allá de nuestra vida. Orquestaba la acción la palabra hecha imagen, el ritmo rico de sonoridades. El primitivismo -en la Grecia la música equivalía al friso- no será la danza deslumbrante sino la ausencia de escenografía. (...).Podríamos resumir el moderno teatro: la cristalización de todos nuestros sueños y nuestras fantasías en un héroe que, teniendo nuestro cuerpo, sobrepase nuestra talla.<sup>752</sup>

Com veiem, l'autor berguedà es mostra a la defensiva d'una renovació com la de Ricciardi i preconitza conceptes formulats a *De la Tragèdia* (1908) on parlava de l'"encarnació en un personatge únic, de les passions y els crims d'altres personatges morts en el silenci y en el olvit dels segles, sacrificats tràgicament, si així's pot dir, per donar vida al únic que al enfront nostre podia viure"; ara es referia a "la cristalización de todos nuestros sueños y nuestras fantasías en un héroe, que teniendo nuestro cuerpo, sobrepase nuestra talla". La claredat es plasmarà en "la palabra hecha imagen, el ritmo rico de sonoridades", i si Maeterlinck era admirat altre temps, no li n'atreia l'evolució o versió *aliterària*. L'article de 1920 "Divagaciones sobre el Teatro del futuro" (lligat a *Il Teatro del Colore*, de Ricciardi) insisteix en tal directriu i revela informació actualitzada sobre escenografies;<sup>753</sup> hi cita Bakst, "fantasista asiático", Harwej, "simplista estilizante", Gordon Craig, que "suple con la luz todo color local en las representaciones históricas", Max Reinhardt, que "con su infantilismo ingenuo, sugiere, apunta, atenua las perspectivas, llena de misterios la escena"<sup>754</sup> o Jacques Copeau, que "acaba de hablarnos de desteatralizar el teatro". També comenta la tendència contrària a *Fedra* d'Unamuno, quan

---

<sup>749</sup> Aquiles RICCIARDI, "El teatro impresionista" i "*Nosotros*", "Notas", *Voces*, Vol. II, 14, 20-XII-1917, pags. 145-150. INFRA Apèndix. 1

<sup>750</sup> "La claretat", art. cit.

<sup>751</sup> "La corrupció en el diàleg", art. cit. La cursiva és del text original.

<sup>752</sup> "El teatro impresionista" i "Notas", art. cit.

<sup>753</sup> R. VINYES: "Divagaciones sobre el Teatro del futuro", *Voces*, V, 53, 20-I-1920, pags.508-514. Vegeu: INFRA Apendix 1. Esmenta escenificacions que considera inadequades: *Mineret* de Richepin, *Helene de Sparte* de Verhaeren, el *Martyre de Saint Sebastien* i *Pisanella* de D'Annunzio o en general l'espectacle "estilo baile ruso", que considera degradació de l'essència tragicoteatral. Tampoc el convenç "la simplicidad inglesa de Granville Barcher, que pide el retorno al sencillo arcaismo de la época elisabetiana".

<sup>754</sup> L'autor era ja conegut a Catalunya ("Originals idees de Max Reinhardt sobre teatre", *El Teatre Català*, III, 133, 12-IX-1914, p.604).

"pretende despojar la escena de todo lo accesorio para que sea solamente la palabra la que viva". Tot plegat és mirat amb reticències, car "cada autor debería concebir una obra libremente, sin pensar en las trabas del escenario" i referma que "nunca consentiríamos que la palabra fuera ahogada por excesos de visualidad".<sup>755</sup> L'escenògraf serà supeditat al text, però no exclòs d'una tasca de suport:

Y deberían buscársele al autor todos los colaboradores que su obra necesitara. Entonces quizá se llegase a un conjunto perfecto. Si las irrealidades de los personajes piden un tapiz oscuro sobre el que puedan deslizarse, -solos, desligados de toda aproximación con nosotros, -el trabajo de los colaboradores debe reducirse a entonar fondo y figuras. Si los personajes creados viven la vida nuestra, y su drama ha de tener una verdad real, vívase también el paisaje que los rodea, ambiénteselos, déseles toda la realidad posible. (...) Tampoco renegaríamos de la ayuda de los escenógrafos cuando nos fuera necesaria, ni excluiríamos la colaboración de toda la mecánica que pudiera ayudarnos a dar la sensación que el artista haya soñado.<sup>756</sup>

Així, s'alça a l'aguait de la intrusió plàstica i proclama en el mateix escrit que "no puede perecer el drama que observe y que encierre una realidad", i aporta exemples d'aquesta *realidad poemática*:

El monje Kondrat del *Sava* de Andreiev pide una observación que no piden los monigotes de los dramas de Bernstein. El irreal *Tête d'Or* y la irreal *Princesa* de la tragedia de Claudel tienen un alma que no tiene *Le Phalène* del Bataille que tanto se ha preocupado de encontrar modelos en la vida.<sup>757</sup> En la mescolanza abigarrada de la tragedia *Morfeo* de Hugo Ganz hay una observación de un valor social que nunca alcanzarán los que en la observación fincan el único valor de su obra. (...) Nora Burke, la heroína de la dramatización de Synge *Shadow of the Glen*, bien real, bien *reproducida*, tiene de poema y de irrealidad. Es lo que diríamos del Manelic de *Tierra Baja*. Es lo que diríamos de los héroes de Sigurjonson. Es lo que diríamos de los minuciosos personajes de Albert Guinon. Y este sentido de *realidad poemática* no puede borrarse del teatro del mañana. La "Mila di Codra" de d'Annunzio es de una *desesperada* verdad, *verdad* de lujuria, *verdad* de heroísmo.<sup>758</sup>

La fixació d'aquestes postures el 1920 realça el seu substrat ultraliterari, tan llunyà dels anecdotistes com dels *desteatralitzadors*, per dir-ho com Copeau vist per Vinyes.<sup>759</sup> Entre els

---

<sup>755</sup> "Divagaciones sobre el teatro del futuro", art. cit., pags. 512-513. Pensem que la *Fedra* unamuniana s'havia donat a conèixer el 1918.

<sup>756</sup> Ibid.

<sup>757</sup> A "Henry Bataille", "Notas", *Voces*, I, 9, 30-X-1917, p. 290, ataca la *realidad melodramática*: de l'autor i contrasta amb l'ambigüïtat amb què el rebé Sagarra a Barcelona els anys 20, entre el rebuig a la banalitat i moralitat ensucrada i l'admiració per la truculència teatral. (*Críticas de Teatre*, op. cit, pags. 207-213).

<sup>758</sup> "Divagaciones sobre el teatro del futuro", art. cit., pags. 511-512.

<sup>759</sup> Un seguidor atent de Copeau (Lluís Masriera) acollí el 1934 una obra de Vinyes per la seva modernitat ambiental: *Els qui mai no s'aturen* (INFRA Cap. 6).

dos extrems, subsistia la *realitat poemàtica* de la tragèdia o *drama*, no pas l'alt gènere noucentista de Farran i Mayoral quan cerca models clàssics (Sòfocles, Goethe, Racine, Aristòfanes, Shakespeare, etc), <sup>760</sup> sinó l'adaptació a la percepció del tràgic actual. I mentre Farran corregeix Nietzsche ("Lo essencial, doncs, en la tragèdia, és música. No com suposava Nietzsche, en el sentit de lliure Voluntat dionisiaca, sinó de Ritme Intel·ligent, que és mesura i harmoni"),<sup>761</sup> Vinyes és fidel a l'amoralitat d'*El naixement de la Tragèdia*, amb una interpretació del *ritme* i el *verbalisme* que l'aparta del classicisme depurat. El berguedà volia inocular en el teatre –miticoculturalista com en D'Annunzio o amb entorns contemporanis com en Andreiev– un èmfasi líric, imbuït de l'elitisme d'*El Poble Català* que cercava l'educació del públic. En veure com certs escriptors seguien a distància aquesta línia (els dos anteriors, Claudel, Synge,...) no desistí de reivindicar-la, car amb més o menys vigor subsistia a les taules, mentre que la fita del primer noucentisme teatral, (el *gran teatre* de Farran i Mayoral)<sup>762</sup> no cristal·litzava a l'escena.

Tot reprenent el fil de 1908, el nostre autor definí l'esperit tràgic modern des de Hoffmannsthal,<sup>763</sup> D'Annunzio i Hauptmann, en un text bàsic per entendre la sensualitat i misticisme de *Llegenda de boires*, concebuda aquests anys: "Tres poemes primitivos".<sup>764</sup> Ens hi mostra bé "*la carne que grita exasperada en muchas de nuestras obras de arte*":

Un mundo más joven que el nuestro, más rectilíneo, rugía sus deseos y sus pasiones bajo las máscaras, inmutables. En Esquilo hablaban los gigantes, en Sófocles los héroes; en Eurípides los hombres.(...) La sensualidad se le adherió en la tragedia de Hugo von Hoffmannsthal<sup>765</sup>. Nuestros tiempos han dado al arte esta sensualidad que difiera tanto de la lujuria antigua y de la lujuria del medioevo.(...) Hay complicaciones y hay cansancio en nuestras vidas. Los neoclásicos, -después del fracaso de la *total* resurrección clásica,- se quedaron con las normas del antiguo arte.(...) Lo que fué *realidad de superficie*, mezclose con la *realidad interior*. Moréas da alma a los paisajes que en Teócrito eran únicamente

<sup>760</sup> Per a Farran sols la *l'figènia* de Moréas és referent contemporani, mentre afirmà el 1916: "Aquest aparell pseudoestètic que feu adorats Oscar Wilde, D'Annunzio i altres, és ara rebutjat amb fàstic, blasmat amb indignació, i als més intel·ligents, fa somriure com una quincalla pretensiosa". ("Teatre i moral", art. cit.).

<sup>761</sup> J. FARRAN I MAYORAL: "Temps i espai", *La Revista*, II, XIII, 15-IV-1916, p. 13 Idem: "El poeta serè", *La Revista*, II, XVII, 15-IX-1916, pags. 15-VI-1916, on posa Sòfocles com a paradigma del tràgic equilibrat. Sobre Nietzsche i la restauració del classicisme meridional, vegeu del mateix autor: "Teatre i classicisme, (I). Nietzsche", *La Revista*, II, XXIII, 15-IX-1916, pags. 11-13, on és vist com a salvador d'obscuritats nòrdiques i mal interpretat per la generació *espiritualista*.

<sup>762</sup> "Temps i espai", art. cit.

<sup>763</sup> Vegeu l'anàlisi que efectua Szondi del drama líric d'aquest autor, dins la crisi del gènere: "La lírica no està arrelada ni en l'actualització del subjecte i l'objecte en llur fusió, ni en llur separació estàtica, sinó en llur identitat essencial i originària. La seva categoria essencial és la disposició d'ànim (*Stimmung*), la qual, però no pertany a la interioritat aïllada." (...) "Lírica és en si llenguatge; per aquesta raó, en el drama líric llenguatge i acció no coincideixen necessàriament". (*Teoria del drama modern*, op. cit., p. 62).

<sup>764</sup> "Tres poemes primitivos", *Voces*, III, 24, 31-V-1918 pags. 159-171.

<sup>765</sup> A Hoffmannsthal també li adreçà un text sobre la poesia (R. VINYES: "Hugo Von Hoffmannsthal", *Voces*, II, 15, 30-XII-1917, pags. 167-171). Referents futurs del berguedà -Giraudoux, O'Neill- manifestaran tirada per l'heroïna que recrea l'alemany. Vinyes remarca el "impetu de la vida" i els "gritos de odio" de les seves tragèdies -*Electra*, *Òdipus and die Sphinx* -, contrastats a la malenconia i evocació de la natura en les poesies. Transcriu, a continuació, (Ibid, pags. 173-179) el text "Reminiscencias de hermosos días" d'aquell autor amb la postil·la final "Trad. directa del alemán para *Voces*".

marco de pastores enamorados. D'Annunzio tortura a su Fedra, reptílica y excesiva, con tormentos que no sospecharon ni Eurípides ni Séneca. <sup>766</sup> (...)El deseo que no depierta la virgen del medioevo, con su misticismo lleno del sentido de las realidades vulgares, lo enciende la sombra de la Ottegebe moderna. (...) Toda la complicada psicología moderna, todo el espíritu de análisis, de revuelta, de inconformidad, de egoísmo, de deseos ocultos, anida en el alma del Enrique hauptmanniano.

El món modern es caracteritza, doncs, per les complicacions, el cansament -en final hel·lenístic de període-, l'anàlisi, la sensualitat: tot esdevé caòtica matèria sublimada pel mot poètic: la tragèdia moderna serà excessiva,<sup>767</sup> com en Hoffmannsthal, on "el odio y la pasión van más allá de la muerte".<sup>768</sup> En aquest firmament de torturadors, D'Annunzio, de qui "las sutiles complicaciones de alma" (...) "han reemplazado el simple horror de la muerte y del crimen", <sup>769</sup> és essencial, i quan s'aparta d'aquest camí, és qüestionat, com arran de *La Leda senza signo*.<sup>770</sup>

Su última obra, hecha con la preocupación de la parquedad, no se levanta sino cuando los fulgores antiguos rompen las vallas de las nuevas teorías y el esplendor fulgurante de las imágenes se abre. (...) Cuando el distintivo de una personalidad es la prodigalidad, no hay que cerrar las arcas, pues la personalidad se pierde. Vengan nuevas escuelas y sientan teorías novísimas. Lo definitivo será lo *nuestro* y no lo *impuesto*. Admiramos el D'Annunzio de *La Nave*, y citamos la obra en que su verbalismo culmina, pero no el D'Annunzio que viste cilicio y tiene el sayal perfumado de sándalo.<sup>771</sup>

---

<sup>766</sup> D'Annunzio havia escrit a Leonora Duse el 1909: "J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une *Phèdre* nouvelle. Vous m'avez donné la puissance de féconder la matrice épuisée" ("Introduzione" a *Fedra*, op. cit., p. 9). El mateix any, l'autor italià desmarcà la seva heroïna de la malaltissa Fedra d'Eurípides o la dama raciniana per definir-la com a sublim apassionada "*nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione en Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo*" (G. D'ANNUNZIO: "Intervista a Renato Simoni, *Il Corriere della Sera*, 9-IV-1909, "Introduzione" a *Fedra*, op. cit., 12). Simoni (Ibid, p. 25) destaca l'erotisme i la violència com a trets característics d'aquesta figura respecte de les seves predecessors.

<sup>767</sup> Vegeu, com a correlat, la defensa de Churriguera, associat a Góngora: R. VINYES: "Churriguera", "Pretextos" (II), *Voces*, V, 46, 10-VII-1919.

<sup>768</sup> "Hugo von Hofmannsthal", art. cit., p. 168. Cal remarcar que Hofmannsthal objectà a D'Annunzio "qualcosa di rigido e di artificiale" dins la seva poètica: "Hugo von Hofmannsthal", "Antologia della critica", *D'Annunzio*, op. cit., pags. 205-209.

<sup>769</sup> R. VINYES, Enrique RESTREPO, Antonio Luis MC AUSLAND, Julio E. BLANCO, Roberto CASTILLEJO : "Gonzalo Carbonell", *Voces*, IV, 31, 10-VIII-1918, p. 104. A propòsit d'aquest poeta traspassat s'afirma: "De Esquilo a D'Annunzio, los más altos intérpretes del vivir trágico interesaron uno a uno su honda emotividad".

<sup>770</sup> En un text de 30 anys després ("Los documentos humanos", *Crónica*, 13, 22-VII-1950, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 538-540) mostra els alts i baixos de la seva admiració per l'*Egregio* i exposa que les memòries d'Emília Mazoyer, amant de l'italià, l'havien desenganyat definitivament. Poc més tard té el disgust de veure's situat sota el signe d'aquest autor dins l'estudi de Ràfols *Modernismo y modernistas* ("La Gloria", *El Heraldo*, 4-VIII-1950, *Selección de Textos*, I, op. cit. pags. 528-529). Hi veu un róssec que vol deixar de banda, tal com hem vist a "Records a l'alba".

<sup>771</sup> "*La Leda senza signo*", "Notas", *Voces*, II, 12, 30-XI-1917, pags. 90-91. Tot seguit traudeix i publica el capítol d'un relat de D'Annunzio (*Licenza*, Ibid., pags. 91-92), i ho justifica per ser el "que más se acerca a su vieja manera".

Continuava, doncs, l'admiració per la *lujuria poética*, i malgrat la distància al *perversisme* ridícul el 1923 a propòsit de Salomé<sup>772</sup> i contra un sensualisme anecdotista, D'Annunzio segueix sent referent positiu al costat del teatre en vers historicoarqueològic de Sem Benelli a qui Vinyes considera equivalent de Rostand o Marquina per la *fanfarria épica*, i que anticipa distanciaments envers Sagarra:

*La Cena delle Beffe* corria el mundo triunfalmente. Sarah Bernhardt encarnaba el Gianetto entre grandes aplausos. La perfecta obra de teatro era aclamada por el París que dejaba años después vacía la sala donde se representaba *Il Ferro*, la maravillosa tragedia d'annunziana. (...) El teatro del que Sem Benelli es representante en Italia, Edmond Rostand representante en Francia y Eduardo Marquina representante en España, poco ha avanzado. Es el mismo teatro de Casimir Delavigne y de Victor Hugo, tal vez con un nuevo refinamiento verbal. Teatro de situaciones trágicas no de caracteres trágicos. Se ha poetizado -reverso de lo que dice Goethe- a un personaje histórico sin lograr tornarlo poesía. Un brillante verbalismo diferencia este teatro del teatro llamado realista. Nada más! (...) De la labor total de Sem Benelli salvamos tres obras, *Rosmunda*, *La cena delle Beffe* y *L'amore dei tre Re*. Ninguna de ellas, en sus más altos momentos, es comparable a la más vaga escena de *La Città morta*, de *Il Ferro*, de la *Francesca de Rimini*, de *La Fiaccola sotto il moggio*, de *Fedra*.<sup>773</sup>

L'escriptor berguedà assumí la defensa de l'admirat italià de manera més matisada que el 1908,<sup>774</sup> tot inserint-hi objeccions pròpies i d'altri, i sense por de situar-lo amb els qui el rebaten: "¡Bienvenida sea la mensajera de la divina palabra de D'Annunzio, y de la idea redentora de Croce!", afirmà el 1918 en síntesi sorprenent que amb menys èmfasi comparteix López-Picó, i que corrobora l'eclecticisme de tots dos.<sup>775</sup> Vinyes era conscient que l'ídol italià

---

<sup>772</sup> "Aún Salomé", art. cit. En aquest aspecte s'acosta als noucentistes, que com Farran i Mayoral consideren que "els anguniosos fills de la Perversitat aparen tan ridícols, més ridícols que altre temps els contempladors de la natura i cantors de cementirs." ("Teatre i moral", art. cit.). Farran, però, hi inclouria D'Annunzio.

<sup>773</sup> La connexió de Benelli amb Hugo i Delavigne, és suggerent. Vegeu: "Sem Benelli", "Varia", *Voces*, IV, 30-VIII-1918, pags. 171 i 174, INFRA Apèndix 1. Idem: "Sem Benelli: "La Passione d'Italia", "Notas", *Voces*, V, 47, 20-VII-1919, pags. 294-295. Rostand és atacat pels "sonoros alejandrinos vacíos y trama fantástica" ("Todo llega; conversemos", art. cit.) i el 1922 arran de *La dernière nuit de don Juan*. Quant a Marquina contrastem el rebuig de Vinyes amb l'acceptació de Sagarra (*Críticas de teatro. La Publicidad*, op. cit., pags. 172-175), en afirmar que el seu teatre "respira emoció i poesia veritable". Pel que fa a *Il ferro*, reportem la visió matisada que en transmeté el 1914 Ramon Vilaró: "La premsa de les ciutats esmentades no regateja ni mica els mèrits literaris de *Il ferro*, però diu que passa en aquesta obra lo que en moltes den d'Annunzio, que havent-hi poesia a dolls, no aconsegueix mai interessar al públic. Tots els personatges de *Il ferro* estan per complet fóra del món de la realitat: quan parlen ho fan amb una ampulositat i un llenguatge tan excessivament enfarfegat, que fuig de l'espectador la clara visió de la tragedia, fent-li oblidar tot lo que fa referencia a l'obra." (R. VILARÓ I GUILLEMI: "Noticiari d'Italia", *El Teatre Català*, III, 102, 7-II-1914, pags. 105-106).

<sup>774</sup> Trobem dins *Voces* altres referències esparses elogioses. Vegeu: "*La figlia di Jorio*", "Notas", III, 22, 10-V-1918, p. 120, on parla del "vigor" de l'obra.

<sup>775</sup> "*Dante*", "Notas", Ibid, p. 119. Poc després López-Picó situa tots dos en continuïtat: "D'Annunzio pot haver estat el literat de la Itàlia nova. El Croce és l'heroi", (J. M. LOPEZ PICO: "Moralitats i pretextos", "Amistats-Lectures", "Croce", *La Revista*, VII, 146-147, 16 octubre, 1 de novembre 1921, p. 307). Vinyes i López Picó volien conciliar el prestigi de D'Annunzio, -representat arreu d'Europa- amb l'impuls de Croce. A *Voces* es reflecteixen, però, les objeccions de López Picó a l'Egregio (J. LOPEZ PICO: "Prosistas", *Voces*, II, 14, 20-XII-1917, p. 148.). Croce valorà els aspectes psicològics de D'Annunzio, a qui considera un *dilettante* de les sensacions, més que no un guia de l'ànima ("*Benedetto Croce*", "Antologia della critica", *D'Annunzio*, op. cit., pags. 205-209).

era condemnat al fracàs dalt les taules ja que "que el teatro poético, pasa únicamente de vez en cuando por el mundo y siempre lejos de los escenarios"<sup>776</sup> i mentre "en el santoral del arte Sem Benelli quedará como uno de estos oscuros hombres justos que han llegado a la beatificación", (...) "pondríamos estos caracteres [*de D'Annunzio*] como modelo de arte. Se quiere más vida en menos apariencia real? Se quiere más pomposo verbo y más fuerte sujeción a un algo disciplinado y subterráneo...Y hemos citado figuras de d'Annunzio como podríamos haber citado figuras de sus opuestos polos...Desde Esquilo hasta Claudel".<sup>777</sup> L'esment de Claudel en aquests termes és revelador de la distància que estableix entre l'autor italià i el francès, però dins d'un ampli i comú sentiment tràgic de fons mostrat a "Tres poemas primitivos"(1918): D'Annunzio hi continua sent l'encarnació de la modernitat tràgica i en compara a tall d'exemple un sonet amb una obra *arqueològica* en vers d'Ettore Moschino:

Los primitivos pesan como una losa sobre él. Imposibilitado de vivir las extintas vidas, sin plétora de la suya para darle a los personajes medioevales, su poema dramático languidece, se apaga. (...) Gabriele D'Annunzio en un solo soneto dió más vida a Isolda y a Tristán que Ettore Moschino en los tres actos de su poema dramático (...) No hay *poesía* en sus versos construídos con palabras poéticas. Distingamos lo que otros no supieron distinguir: teatro en verso o teatro histórico no son teatro poético o teatro de vida heroizada. No hay el heroísmo que anima la teatralidad del gesto heroico, no hay la complejidad de nuestro sentir actual, que es lo que debe animar la obra trágica.<sup>778</sup>

D'Annunzio apareix al cànon de 1920 on fixà 5 models "porque las teorías y las maneras de los cinco nos parecen específicas y bien definidas" i "en cada uno podemos encontrar un germen para el teatro del mañana". Amb l'italià (l'únic del llistat de 1908) hi ha Andreiev, Synge, Hans Ganz i Claudel, que recalquen des d'angles diferents el que creu medul·lar: "las obras de contornos precisos y definidos, las que nazcan del instante con eternidad dentro; las que fijen un dolor con máscara conocida; las de observación que Achille Ricciardi repudia en un todo, las de reproducción de la vida y del alma normal". Vegem-ho:

Vamos de los labriegos y marineros de Synge a las fantasías tenebrosas de Andreiev. *El hombre que nunca supo su nombre* y el *Alguien que siente un gran amor* pueden pasar por el mismo escenario que albergue a los pescadores de las islas de Arán. (...) De los anárquicos clasicismos de Hans Ganz a los brocados de d'Annunzio. La Helena que se humaniza al sentir caer sobre su frente la sangre derramada delante de Troya, y el París y el Príamo, extrañamente modernizados porque comprendieron como lo hemos comprendido nosotros uno de los grandes pecados del mundo: la guerra, pueden pasar por el mismo escenario que albergue a los héroes claudelianos que un verbalismo ciclópeo aclara, y a las

---

<sup>776</sup> "Sem Benelli", art. cit, p. 175.

<sup>777</sup> Ibid.

<sup>778</sup> "Tres poemas primitivos", art. cit. , pags. 168-171.



figuras de d'Annunzio que abren, como los brillantes, sus mil facetas luminosas a la superficie.

Y del teatro del porvenir excluiríamos como tendencia *artística* las obras que han nacido pensando en el espectáculo. De d'Annunzio aceptaríamos *El Ferro*, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, etc. pero no las fantasías estrenadas por Ida Rubinstein en las que - cosa indigna de un alto poeta- baila San Sebastián y baila la Pisanella porque Ida Rubinstein es bailarina.<sup>779</sup>

Observem de nou un univers referencial heterogeni dins el lirisme. Si Andreiev i D'Annunzio encarnen l'ambient *torturador* modern, Synge i Claudel no representen el mateix. La reivindicació de les obres "de reproducció de la vida y del alma normal", no constitueix una davallada a l'*actualisme* sinó al realisme líric *de labriegos y marineros* en Synge.<sup>780</sup> Vinyes no pensa en la còpia costumista però admet models menys sublimitzats que el 1908. Quant a Claudel, fou descobert aquests anys, com hem vist a propòsit d'Ortega i recorda a la postguerra:

Fa més de 25 anys [1915-1916] que vaig dient que aquesta obra [*Tête d'or*]<sup>781</sup> és molt bona. En els primers temps, l'havia llegida i rellegida. (...) M'ha calgut deixar la primera versió en la lectura per massa líquida o massa teranyinosa. (Els francesos que blasmaven el meu afecte literari per Paul Claudel, tindrien raó?) Xerrameca parabòlica. Ni se sap què diu, ni què vol dir. ¿Com m'havien pogut plaure aquestes coses imprecises. ¿Serà millor *L'Anunciació feta a Maria*, que tant em va plaure? Serà com aquest *Cap d'or* que no em puc empassar?<sup>782</sup>

L'article més comprensiu sobre Claudel fou publicat a *El Correo Catalán* el 1917,<sup>783</sup> amb admiració sense reserves per l'autor, de qui publica adjuntament traduït el poema "Sant Bartomeu". Cal contrastar-ne l'entusiasme (en una visió tragicoclassicista)<sup>784</sup> i la relectura de 1941-42, quan és rotund amb *Le livre de Cristhophe Colomb*: "Tot tronat", (...) "No trobo rar que Max Reinhardt no la volgués posar". (...) "Una oració en llatí pel cor de dones i apoteosi.

---

<sup>779</sup> "Divagaciones sobre el teatro del futuro", art. cit., pags. 510-511. Aquesta versió de Rubinstein ja datava de 1911 (*L'arte del tragico. L'avventura scenica del Martyre de Saint Sébastien di Gabrielle d'Annunzio dal 1911 ad oggi* a cura di Carlo SANTOLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000, pags. 51-69).

<sup>780</sup> Sobre Synge i la visió tràgica i satírica d'unes comunitats rurals irlandeses vegeu W. A. ARMSTRONG ("Introduction. The Irish Drama Movement", *Classic Irish Drama*. W.B YEATS: *The Countess Cathleen*. J.M. SYNGE: *The Playboy the Western World*. Sean O'CASEY: *Cock-a-doodle Dandy* Penguin Books, 1979, p. 10).

<sup>781</sup> L'obra era anterior (1890-1891), però degué arribar tard al coneixement de Vinyes, tenint en compte que Claudel era poc conegut a Catalunya a principis de segle. El rebuig per Claudel a la postguerra, pot obeir també a causes polítiques: pensem que el poeta francès havia compost l'oda "Aux martyrs espagnols" com a pròleg del llibre de Joan Estelrich *La persécution religieuse en Espagne* (1937).

<sup>782</sup> *Quadern 14*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 81.

<sup>783</sup> R. VINYES: "Paul Claudel" (Vegeu: INFRA Apèndix 1) i Paul. CLAUDEL: "Sant Bartomeu", Trad. R. Vinyes, *ECC*, 13.743, "Pàgina literària", 2, 2-VIII-1917.

<sup>784</sup> Vegeu la visió sobre aquest aspecte classicista de Henri PEYRE ("Le classicisme du Paul Claudel", *La Nouvelle Revue Française*, 20è année, 1r sept. 1932, pags. 432-441). El crític hi veu una serena però directa immersió de l'autor francès en les fonts helèniques (en Esquil, singularment), i remarca en els seus personatges una abstracció molt marcada sota una aparent textura de revolta duta a l'atzar.

Pam! Pum!".<sup>785</sup> Hi destaco la implícita valoració de qui 20 anys abans havia estat inquietant escenògraf: el nostre crític havia canviat fins a admirar el Reinhardt que amenaçava la *literatura* teatral i distanciar-se del Claudel paradigma del nou tràgic: *L'annonce faite a Marie* (1912), era posada a *Voces* com a referent essencial i no n'hem de descartar cert influx en l'ambientació i to d'alguna obra seva.<sup>786</sup> El gust pels éssers angèlics i l'element miraculós del dramaturg francès (*L'annonce faite a Marie*, *Le soulier de satin*) devia atreure el nostre autor en tant que els inserí en part del teatre dels anys 20. L'adhesió al sentit tràgic de Claudel és clara:

Els paisatges no enmarquen, son resats, com pregaries, en el vértic. Les vestidures opulentes s'inflen i se cargolen entorn del personatge ver, qui s'endevina humil sota el gran feix d'imatges. Les passions dominen. *Tête d'Or*, *Violaine* i les dos parelles de *L'Echange* - tres drames ben diversos en la unitat de sa obra- no cerquen apagar son foc fatal. (...) Empró en Pau Claudel la via té un fi: Déu. Maeterlinck sensualisá el misteri. Paul Claudel l'aclara com aclara un vitrall una esglesia gòtica. I sos héroes no balucejen son fat, sino que s'hi endinsen i se fan tot ulls per a veure'l. (...) Com seria excés Claudel si no fós per aquest complert encaminament de sa obra vers Deu, lo que fá que bateguin homes, i no abstraccions sota tanta imatge.<sup>787</sup>

L'autor francès -idoni per a un mitjà confessional com *El Correo Catalán*- hi és vist com a superador de l'angoixa finisecular (Maeterlinck) per bé que els personatges siguin passionals: *Cap d'or* i la "natura sens brújula", *La ville*, amb "l'obscura consciencia de les lleis dels homes i de Deu", *Le repos du septième jour*, *L'Echange*, "drama de passions", *L'otage* i *L'annonce faite a Marie*, amb el tràgic cristià dins els que deixen "ses vides, sos llaços, sos amors pera cercar el camí qu'el cel els marca". L'essencial és el dualisme resolt en redempció: "No es una fibra la que en ells es trenca, son totes". És, doncs, un tràgic menys esqueixat i dionisiac que el dannunzià.<sup>788</sup> També n'admira l'estil (el *gran feix d'imatges*) i el paisatge líric: "la natura la porten ab éll els personatjes, ab élls va el paisatge. Parlen, après d'haver-se amarat com una esponja de tot lo que els es extern, per a ab lo extern enfortir l'ánima".<sup>789</sup>

---

<sup>785</sup> *Quadern 14*, doc. cit., p. 81. No obstant, manté bona consideració pel Claudel poeta, com a *Varia-3*, 26, 1-9 (1939). quan parla del "líric pur, exemple de poetes" i recorda lectures com *Le soulier de satin* (publicada el 1925 i adquirida per Vinyes en una edició de 1929 conservada a l'arxiu: Paul CLAUDEL: *Le soulier de satin*. Gallimard. 89e ed., Paris, 1929).

<sup>786</sup> R. VINYES: "Todo llega; conversemos", art. cit. Entre altres exemples de tragèdia moderna hi situa *La Novia* d'Stanislas Wyspianski, *El pobre Enrique* de Hauptmann i els *Apuntes de parajes leprosos*, de Gabriel Miró.

<sup>787</sup> "Paul Claudel", art. cit. Sobre Claudel i el sentit del seu teatre i la seva poètica, vegeu André BLANC: *Claudiel, le point de vue de Dieu*, Éditions du Centurion, Paris, 1965; IDEM, André ALTER: *Paul Claudel*, Ed. Seghus, Paris, 1968; DIVERSOS AUTORS: *Les critiques de notre temps et Claudel*. Ed. Garnier, Paris, 1970. Cal remarcar que *L'annonce...* sigui una peça remarcada pel nostre autor, car fou una de les que concebé clarament per a l'escena segons Alter (*Paul Claudel*, op. cit., p. 87).

<sup>788</sup> Jose María Valverde (*Historia de la Literatura Universal*, 8, Planeta, Barcelona, 1991, p. 480), parla de decorativisme en l'autor d'una Edat Mitjana irreal amb el mite de la cristiandat, i situa les seves peces dins un simbolisme similar a Villiers de l'Isle-Adam. En tot cas, la distància amb els decorativistes i D'Annunzio rau en el fet que parteix d'una sòlida base religiosa. Vegeu de Jean STAROBINSKI: "Parole et silence de Claudel", (*Les critiques de notre temps et Claudel*, op. cit, p. 129-136). Per a aquest crític, "on ne rencontrera pas dans Claudel ce gigantisme qui menace toute poésie cosmique", dins uns paràmetres molt allunyats del tràgic dannunzià.

<sup>789</sup> La importància del *verb* amb funció estètica i ètica és recollida per Blanc, que estudia la conversió de l'autor (*Claudiel, le point de vue de Dieu*, op. cit.) i per Alter, que es refereix a l'"ensemble indissoluble" del mot

La inserció de Claudel en un vessant més ampli es palesa en una nota de 1918 on consta que "la corriente espiritualista en Francia es avasalladora. Poetas, filósofos, pensadores, la sienten pasar...Algunos van más allá...Y he aquí la lista de los convertidos: Huysmans, Retté, Bourget, Francis Jammes, Claudel, Peguy".<sup>790</sup> Hi ha una franca admiració de Vinyes per aquest caire neofranciscà que retroba en poetes anglesos com Patmore, de "religiosismo al que se ha llegado por un deseo claustral de recogimiento"<sup>791</sup> i que tenia ressò en alguns cercles literaris catalans. La sublimació tràgica és indissociable del refús al naturalisme, com anotàrem a propòsit de Michel Yell, contrastat a la poesia rural de Fargue,<sup>792</sup> en qui admira la nitidesa primitiva de llogarets similars als d'obres de Vinyes com *Al florir els pomers* o *Rectorieta de poble*, que beuen de l'essencialitat de Claudel. Contraposem-lo a la visió de Yell :

Y es que en el naturalismo ni el horror es grande. Es la molestia del horror; es la depresión que deja un uniforme colorido gris y negro. Venga el horror de Esquilo, el horror de Shakespeare. El mismo horror trágico del luchar de los humildes. No los detalles de hospital, ni el análisis de enfermedades. Incluso de Ibsen, preferimos, en mucho, el *Cuando despertaremos de entre los muertos* a los *Espectros*.

Altre cop, doncs, el rebuig al detallisme i l'adhesió al *verbalismo ciclópeo* de Claudel, (allò que cap a 1940-41 considerà *vaguetat*), no tan llunyà a D'Annunzio, malgrat tot. Una altra incorporació al cànon és Synge, que hem d'estendre als autors irlandesos en general. Hi veiem l'atracció pel rerefons cèltic mític i, pel component nacionalista, palès a *Teatre modern* de 1929 i entès en la tendència del teatre català durant 1920-1923 en què Vinyes treu el cap a Catalunya: un vessant patriòtic fos en la dimensió elegíaca personal del paisatge enyorat. Quan anys a venir [1940] abandonà l'estima per Claudel o D'Annunzio, conserva apreci per un autor irlandès - Yeats- en uns mots que recorden el clima de *Llegenda de boires* i els posicionaments de 1917-1923: "Cuentos y leyendas célticas, dulzor de hogar, extático misticismo de primitivo, todo se encuentra en realizaciones escénicas como *The Countess Kathleen* o *The Land of Heart's Desire*".<sup>793</sup> El 1947 traduí *Cruilla de camins* de Lord Dunsany, de qui conservà una versió de

---

poètic inspirat en Mallarmé (metafòric, però carregat de transcendència), i que és la base de la dramaturgia claudeliana, amb prosa propera al vers iàmbic. ("Langage et théâtre, *Paul Claudel*, op. cit., pags. 19-34). Jacques Madaule hi observa el poc èmfasi en la psicologia dels personatges, en pro del "rôle qu'ils sont appelés à tenir, bon gré, mal gré" (*Le langage dramatique*, op. cit., p. 154). El valor del seu teatre, discutit durant els períodes bèl·lics en cercles esquerrans, fou rescatat a l'avançada postguerra per Barrault o Vilar, tant en visions brechtianes com des del prisma de Ionesco. Vegeu també de Bernard SOBEL: "De Brecht a Claudel", Propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, *La ville, L'Avant-scène Théâtre*, 788, Paris, 15-IV-1986, pags.6-8.

<sup>790</sup> "Cuatro libros", "Notas", *Voces*, III, 24, 31-V-1918, p. 187.

<sup>791</sup> "Poetas católicos ingleses", art. cit., p. 111. El ressò en *Llegenda de boires*, sembla clar, com veurem. Peyre destacà com féu Vinyes a Colòmbia, el lligam amb Patmore i Chesterton ("Le classicisme de Paul Claudel", art. cit.).

<sup>792</sup> "Varia", 20-X-1917, art. cit. A banda de Yell (escriptor amic de Gide que ha transcendit poc a la posteritat) inclou dins el tenebrisme narradors russos, entre els quals Andreiev. V., R. VINYES: "Pretextos", "Ssanin, de Michel Artzibashev", *Voces*, V, 46, 10-VII-1919, p. 241: "Es malo competir como compiten los novelistas rusos, en dar el más agudo tono de *sombrismo*. Después de *El Muro* de Leonidas Andreiev, muro trágico tras del que gritaban los leprosos separados de los hombres, viene el *Ssanin* de Artzibashev. ¿Qué vendrá ahora?".

<sup>793</sup> "Los autores de la juventud", *El Heraldo*, 7-VI-1940, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 268-269.

*Los dioses de la montaña*.<sup>794</sup> En la introducció a *Cruïlla de camins* reedita l'adhesió a la *real irrealitat*:

I així descriuria jo l'art de Lord Dunsany: recerca de la irrealitat que es troba en tot el real. Per l'obra d'aquest dramaturg i d'aquest novel·lista s'hi mouen personatges de carn i ossos, -detallats expressament per a que ho siguin-, però personatges irrealitzats pels seus actes, unes vegades, altre per l'ambient, altres per les volaires il·lusions o els somnis. En *Cruïlla de camins* es pot observar bé com l'autor salta del món de la realitat al de la fantasia.(...) Tinc una feblesa per cinc autors de teatre irlandès, tots ells poetes i dramaturgs: W. J. Yeats; John Millington Synge; Eduard Martyn; Jean O'Casey i Lord Dunsany. Crec que aquests autors han restaurat i potencialitzat el llenguatge teatral.

Entre els nostres grans crítics de teatre d'abans la guerra, se'm retreia sovint la incapacitat per a copiar el llenguatge que es parla: -'Cal arrencar el llenguatge de la realitat! Copiar-lo', se'm deia. A Irlanda saben que l'autor té dret a crear un llenguatge per als seus personatges.<sup>795</sup>

Al costat de l'actualització de la tragèdia, recalquem que el crític de *Voces* amic de la "rialla", es manifestà poc sobre el teatre còmic, llevat de bescantar-ne la comercialitat. Hi ha, però, una excepció amb Gozzi i Goldoni, que tot i ser una *fantasia*, filtra un antinaturalisme paral·lel al del teatre seriós.<sup>796</sup> Arlequí hi defineix els personatges de la *Commedia*:

Somos la vida tornada arte por la risa. Que nuestras faces son irreales? Qué pueden objetarnos, si en nuestro corazón de muñecos anidan las mismas pasiones que en el pecho de los hombres, que vienen a contemplarnos y a contemplarse? Es más real la Ifigenia de Eurípides que el Pistetero de *Las aves* de Aristófanes? Hay menos realidad en mi vida que en la vida del Alboino de Rucellai o en la vida de la Sofonisba del Trissino? Lloráis o reís! Es la sola diferencia.<sup>797</sup>

I imagina Goldoni adreçant-se a la Mirandolina de *La locandiera*:

Yo quise escribir del hombre lo que se ve! Copiar sus gestos; mostrar las causas más recónditas que lo mueven; parangonarlo con sus iguales. Se que mi arte es difícil. El arte no puede ser copia de la vida: ha de ser la vida misma. Errarán los que crean imitarme con solo reproducir las tontas palabras de la corriente conversación; el trazo insustancial de la vida diaria. Tu serás más que una mujer; serás un aspecto de la mujer. (...) Siempre en mi obra se

---

<sup>794</sup> DUNSANY, Lord: *Los dioses de la montaña*. Peça teatral en tres actes. Publicació no identificada, pags. 25-40. Fons Ramon Vinyes. L'aparició de Rafael Maya en el retall conservat de la revista i el tipus d'impremta ens situa als anys 20 o 30.

<sup>795</sup> "Fitxa breu", II-III, pròleg a LORD DUNSANY, *Cruïlla de camins*. Trad. de Ramon Vinyes. Ms., Barranquilla, 4-V-1947, Fons Ramon Vinyes. El manuscrit és escrit amb tinta violeta i ocupa 5 quartilles en el pròleg i 49 pags. el text (numerades per l'autor dels números 2 al 50). Recordem que Marfany va veure la influència de Yeats i Synge sobre la producció de Vinyes (SUPRA Cap. 3).

<sup>796</sup> R. VINYES: "Fantasías al margen de las obras de Carlo Gozzi y de Goldoni", *Voces*, II, 14, 20-XII-1917, pags. 134-142. INFRA Apèndix. 1. Goldoni remet a un gust palès en Carner anys abans, com registra Aulet a propòsit d'uns textos de 1906-1907, on l'italià és model de civilitat en el teatre (*Josep Carner i els orígens del noucentisme*, op. cit., p. 337).

<sup>797</sup> *Ibid.*, pags. 134-135.

verá la intención fracasada de algo más allá. Te haré coqueta, te haré frívola, pero en tus acciones habrá pasión.<sup>798</sup>

Així, doncs, abona un teatre còmic de façana realista com el de Goldoni o Molière (esmentat de pas) sempre que transcendeixi el detallisme. El vell admirador de l'univers setcentista venecià o versallesc present en antics poemes i proses, considera aquests escriptors models vàlids, perquè malgrat la irrealitat *artística*, transmeten passions similars a les tràgiques elevades que ha preconitzat. De l'actualització d'aquest llegat goldonià, en parlarem al capítol 6 arran d'*El noble i l'hostalera*, ja esbossada per aquests anys.<sup>799</sup>

---

<sup>798</sup> Ibid.,pags. 140-141.

<sup>799</sup> INFRA Cap. 6.

#### 4.5. Evolució del pensament teatral (II. 1920-1925).

Després del viatge a Europa de 1920 i el retorn a la palestra colombiana, els posicionaments dramàtics del nostre autor no variaren substancialment. Degué contemplar a Barcelona la consolidació de Canals i l'alta comèdia i accedir al teatre comercial forà, bé a través d'adaptacions a Catalunya (de Somerset Maugham, per exemple), o del *boulevard* més o menys convencional (pensem en Louis Verneuil o Edouard Bourdet, molt representats aquests anys i que degué ullar a la seva estada parisenca). A l'article "Teatro" de 1921, i a propòsit de *Mon hombre* de Francis Carco, es situa davant una dramaturgia que sublimés baixos instints: "los tranquilos burgueses parisienses, vienen al Teatro a irregularizarse con un espectáculo de bajos fondos"; és irònica la qualificació *realista* aplicada a obres d'apatxes i amors salvatges sense cap ni peus. En essència, tenim el llevat del crític de *Teatre modern* i dels anys 30, amb l'oposició ja vista entre comercialitat i art:

Teatro realista -¡nos dicen!- Reímos mientras la gente llora con *tamañas* realidades. Madame Cora Laparcerie ha bailado un vals negro. Los burgueses, contentos, se van a su casa con el recuerdo del vals, del loco amor, y del balazo. ¡300 representaciones!. ¿Teatro malo?

¡Sí!. Malísimo, condenable, a pesar de sus 300 representaciones, peor que el folletín del crimen del que todos estos mismos burgueses, conservadores, beben la disolvencia sin darse cuenta, cada mañana, al desayunarse, cuando leen su diario.<sup>800</sup>

Semblantment s'expressà a finals de 1923 en usar els termes *teatro-negocio* i *teatro arte*, característics de la crítica dels 20.<sup>801</sup> Arribat d'Europa feia poc, reflexionà sobre el públic i la incidència del teatre i el cinema, que duia a una reflexió sobre el fenomen en tant que espectacle:

Convengamos que en el teatro actual no hay obras de público...ya que el público no va al teatro. Y convengamos igualmente que, a fuerza de querer los autores complacer al público, lo han hastiado. (...) Por no llegar arriba, ni tocar abajo, queda *La herencia* de Antonio Azpeitúa en medio, y es el lugar peor donde pudo quedar. El teatro-negocio ha muerto a manos del cinematógrafo. El teatro porque sí es inútil. Precisa un esfuerzo para agrupar a los que aman el teatro -teatro-arte- y lo aman no como pasatiempo sino como deleite espiritual y como cultivo de la inteligencia.<sup>802</sup>

---

<sup>800</sup> R. VINYES: "Teatro", *Universidad*, 14, 18-VIII-1921, pags. 238-240, *Selección de Textos*, I, op. cit., p. 122. Aquesta actriu actuà a Barcelona l'octubre de 1924, i també fou mal rebuda per Sagarra (*Críticas de teatro...* op. cit, pags. 306-308).

<sup>801</sup> E. GALLÉN, "El Teatro", *HLC*, 9, op. cit., p. 423, es refereix a l'us d'aquests termes. Vegeu, Carles SOLDEVILA: "Algunes reflexions sobre el teatre", *Obres Completes*, Ed. Selecta, Barcelona, 1967, ps 1324-1326: "Sens dubte, us haureu adonat que en la crítica actual són usats sovint dos termes relativament nous: 'teatre d'art' i 'teatre comercial'".

<sup>802</sup> R. VINYES: "Anotaciones" *La Nación*, 18-XII-1923, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 167-168.

Observem reticències i admiració –ja vistes- envers el teatre soviètic dins l'escrit de 1922 "El teatro ruso durante la revolución",<sup>803</sup> on contempla la *locura por el teatro* i n'admira actors i públic: "a través de una tragedia de Lope de Vega o de Shakespeare, en las representaciones rudas de Siberia, los sentimientos líricos y primitivos del pueblo hallan manera de manifestarse". El nostre dramaturg hi comenta les versions particulars de Maeterlinck i altres consagrats, i situa Andreiev com a precedent amb la seva tragèdia somniosa, mentre que la dramaturgia soviètica és contemplada com a exasperació d'aquella línia: "Hoy, todo lo que lleve olvido, ensueño o risa, es arte. De tanto verse en escena, el pueblo ha querido ser actor. De ahí su entusiasmo y de ahí su cambio. Su vida no les parece teatralizable". Vinyes afirma basar-se en el poeta unanimitista Ehrenburg, i constata el protagonisme de Tairov i Meyerhold, els camins dels quals no l'entusiasmen, similarment a les prevencions amb Copeau o Reinhardt; no el convenç tampoc el retorn als clowns i la *Commedia* com a reacció al classicisme dins l'escena soviètica,<sup>804</sup> ni la supressió del *text* propugnada pels unanimitistes. Concloué Gilard de Vinyes que "creía en el teatro de autor, no en el teatro como un todo"<sup>805</sup> i que malgrat l'interès per altres formes, mantingué sempre la fe en l'element textual. A l'article es veu l'oposició, traslladada al diagnòstic geogràficista: la *sensació* oriental (unida a l'experimentalisme del nord) s'enfronta al *text* occidental-meridional (clàssic); mostra, a més, una visió dialèctica i diacrònica dels corrents literaris en alternança natural:

No es que nos asuste la innovación. Al contrario. Pero es que el teatro de improvisación es efímero y el teatro grotesco o bufo lo es también. Rusia -bárbara- en todas sus manifestaciones suprime algo; y este algo es el todo: *la Palabra*. Para su vivir no hay más que la transitoria sensación; desde los suntuosos bailes rusos -escalofríos lujuriosos- hasta las mezclas flokloristas, fantásticas y decorativas de Baliev; desde las cabriolas y los tanteos cubistas de Tairov -*El anuncio hecho a María* de Claudel arquitectonizado- hasta la anarquía improvisativa o colaborativa de Meyerhold: las *Alboradas* de Verhaeren cambiadas y llenas de alusiones políticas del momento.

Todo es tanteo actualmente en arte. Y el Norte, era natural, lleva la mejor parte en las innovaciones. Pero nada hay definitivo. Esperemos una violenta reacción de clasicismos contra tanto exceso, reacción que será también mala, pero que saneará y dará calma a nuestros tiempos, que no se olvidarán, aunque se los recuerde como a tiempos deliciosos y efímeramente anárquicos.<sup>806</sup>

---

<sup>803</sup> "El teatro ruso durante la revolución", *Caminos*, I, 2, 15-II-22, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 136-137.

<sup>804</sup> Quant a les temàtiques del circ, titelles i a l'important paper de Maiakowski dins el teatre rus d'aquests anys, vegeu "El teatro soviético" dins José HESSE: *Breve historia del teatro soviético*. Alianza Editorial. El libro de bolsillo, 299, Madrid, 1971, pags. 33-129.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>806</sup> "El teatro ruso durante la revolución", art. cit. També es mostra reticent contra l'actualitat com a referent de modernitat i qualitat: "¡No os fiéis!, No se es nuevo por hablar de cosas actuales. Puede ser viejísima una obra en que los personajes viajen en aeroplano o se dediquen a experimentos espiritistas" ("Teatro", art. cit., p. 122).

Aquest text conté a parer de Gilard l'essència de la seva teoria teatral,<sup>807</sup> amb desconfiança envers l'avantguarda, que situa en una transitorietat consubstancial mentre profetitza un nou classicisme compensatori, en un sentit històric i molt comprensiu de les tendències. Per una banda, el *tanteo* avantguardista l'atreu: "Las innovaciones, -aunque vengan de la Rusia de los Soviets- nunca se pierden del todo y sirven para desmomificar el ambiente literario".<sup>808</sup> Però traspuja desconfiança quan l'experiment es concreta a les taules, i sols en algun cas mostra esquerdes: a l'article adreçat a Sergio Corazzini a finals de 1923 (un any i mig després de l'anterior i feia poc arribat d'Europa),<sup>809</sup> lloa la senzillesa d'aquest escriptor enfront de la *purpúrea abundancia d'annunziana*: ¿Havia iniciat Vinyes, una depuració com en la poesia el 1915 en distanciar-se de l'*alexandrinisme*? Potser sí, però el 1922 la concepció tràgica moderna encara radicava en Hebbel, D'Annunzio o Hoffmannsthal i s'interessava per assagistes del fenomen dins el text "Concepción trágica de nuestra existencia".<sup>810</sup> L'autor hi reprèn el fil de 1908 respecte de l'evolució del fat hel·lènic fins al "trágico humano" de Shakespeare i contempla els dos estudis com a aprofundiment "alemany" d'*El naixement de la tragèdia*:

Curiosas teorías. La de Höcker que aclara la fatalidad. Lo fatal no es otra cosa que un acto falso, contrario, ilegal -que no ha logrado extinguirse en quien lo cometió y sigue sobre el que continúa una vida. (...) La teoría de Koffka es la de que lo trágico del vivir es el efecto de un choque de la fuerza primitiva que mora en el hombre y el mundo ordenador del bien y del mal en sus fuerzas armónicas. (...) Del hombre aparente surge el hombre subterráneo y la vida sigue al revés, contra viento, lo que irregulariza al rey y lo hace trágico.<sup>811</sup>

En l'*hombre subterráneo* endevinem una actualització *freudiana* de la idea tràgica i una concessió a l'orientalisme aliterari. S'acostava al que percebia respecte del cansament, l'anàlisi i la inseguretats com a trets constitutius de l'època contemporània. Aquesta captació, nodrida de la tradició decadentista, podia trobar en la psicoanàlisi un recolzament teòric però no hi ha indicis que influís en les seves conviccions dramàtiques d'aquests anys, i fins a 1930 no efectuà una connexió clara en tal sentit, com veurem. Cal veure, però, com li pogueren afectar les representacions, lectures i converses sobre teatre a les estades a Europa entre 1920-1923, on potser presencià els muntatges innovadors acollits per Canals, Millàs-Raurell i Carles Soldevila a Barcelona o de similars a París i Londres: esmentem com a coincidents amb la temporada en què Vinyes romangué a Catalunya, les representacions de J. K. Jerome, Charles Vildrac (*El paquebot Tenacity*) o François de Curel,<sup>812</sup> així com la vinguda de les companyies de Fermin

---

<sup>807</sup> "Vinyes y el teatro" dins *Selección de Textos*, I, op. cit. I, p. 48.

<sup>807</sup> "Otra escuela nueva", art. cit.

<sup>809</sup> R. VINYES: "Sergio Corazzini" *La Nación*, 18-XII-1923, *Selección de Textos*, I, op. cit., pags. 166-167.

<sup>810</sup> "Notas", *Caminos*, 2, 15-II-22. L'autor declara haver llegit aquests estudis a les revistes alemanyes *Monatshefte* [Höcker] i *Neue Rundschau* [Koffka].

<sup>811</sup> "Concepción trágica de nuestra existencia", "Notas", *Caminos*, 2, 15-II-1922.

<sup>812</sup> Proper a *La Revista*, potser tingué accés als plantejaments teatrals innovadors de Millàs-Raurell i altres autors. A l'any 1922, s'hi contemplen superats Ibsen, Björnson i Wilde en pro d'Strindberg, Wedekind, Bernard Shaw,



Gemier i Jacques Copeau el 1923.<sup>813</sup> La proximitat europea degué augmentar la perspectiva que possibilità l'aperturisme de 1927-1929. A la capital francesa ubiquem en aquests anys una evocada assistència a la representació de *Marne* d'André Obey, on constatà el desinterès del públic davant l'intent que ell admira per evocar els esdeveniments de la Gran Guerra.<sup>814</sup> És una preocupació política ja comentada anys abans arran d'unes cròniques de Max Grillo, i que matisa la visió més formalista que anem observant en aquest panorama de textos teòrics.

La possible *actualització* de Vinyes a les noves tendències de l'escena europea es veia contrastada per la relativa vigència de D'Annunzio, dut a l'escena barcelonina el gener de 1923 (*La città morta*, i *La Gioconda*) o el 1924 (*La figlia di Iorio*). Reintegrat Vinyes a Barcelona el 1925, es representà Andreiev al Novetats (*El professor Storitzin*, *Anfisa*, *Anatema...*) poc abans de l'estrena de *Llegenda de boires*, i mesos després que fos acusat d'estar influït per Maeterlinck, Andreiev i D'Annunzio, el *Sogno d'un mattino di primavera* era duta al Romea. Un conjunt de propostes, doncs, que reberen fortes investides de crítics com Sagarra.<sup>815</sup> Ara bé, ¿S'acollien com a la presentació del repertori d'unes companyies de prestigi? Segurament les podem inscriure dins l'afany eclecticista de l'empresari Josep Canals, atès que el prestigi d'aquests escriptors no s'havia marcit del tot i un autor com Vinyes podia posar expectatives en l'estrena d'una obra que hi tenia relació.

A les estades barcelonines de 1920-1923 el nostre dramaturg degué accedir directament als plantejaments en pro d'un teatre nacionalista. Comptem amb mostres de la seva participació en actes patriòtics el setembre de 1922 a Berga a l'entorn d'*El Pi de les Tres Branques*.<sup>816</sup> i són destacables dos poemes signats amb el vell pseudònim "Ramón Bergadà" on es posiciona a favor d'Abd-el-Krim i en contra de la participació a la guerra del Marroc, ben alineat amb el catalanisme menys conservador de l'època.<sup>817</sup> Aquest vessant no es traduí directament en la seva producció dramàtica i, en canvi, seguí rebutjant el teatre en vers historicista de Rostand, de qui arran de *La dernière nuit de don Juan*, afirma que "no porque se escribe teatro en verso se escribe teatro de poesía" i en qüestionà la lleugeresa de rimes i acartronament.<sup>818</sup> Fóra

---

Galsworthy, Milne, Vildrac i Crommelynck, alguns ja coneguts ja per Vinyes ("Les Revistes", "Cosos de Teatre", *La Revista*, VIII, 152, juliol 1-16, 1922, pags. 167-168). Al mateix número, vegeu, Cristòfor DE DOMENEC: "Notulació ibseniana", *Ibid.*, pags. 178-179, que troba a faltar en els herois ibsenians "un cert equilibri intern nostrat" i demana una "revisió total de valors europees i catalanes".

<sup>813</sup> Vegeu E. GALLEN, "El Teatre", dins *HLC*, 9 op. cit, p. 417 n22 i J. M. de SAGARRA, *Crítiques de Teatre*, op. cit., pags. 491-493. Recordem la importància de Millàs-Raurell i Soldevila en l'impuls d'aquesta divulgació de teatre avançat. El primer se'n fa ressò dins *La Revista* (M[illàs] R[auress]): "Notes sobre teatre", "L'esforç d'enguany", "Les revistes", *La Revista*, IX, 175, 176, gener 1-16, 1923, pags. 24-25.

<sup>814</sup> R. VINYES: "Teatre rus", "Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, I, 4, Mèxic DF, 15-IV-1946, pags. 126-127.

<sup>815</sup> INFRA 4.6.3.

<sup>816</sup> "Notícies", *El Pi de les Tres Branques*, III, 56, 10-IX-1922 informa que Vinyes fou constituent del Centre Autonomista Berguedà i participà a la festa de l'11 de setembre al costat de Nicolau d'Olwer, Elies Rogent, Anton Florejachs i Ramon Obiols.

<sup>817</sup> Ramón BERGADÀ: "De tot arreu", *El Pi de les Tres Branques*, 30-VIII-1922. IDEM: "A una mare bergadana, soldats no!", *El Pi de les Tres Branques*, 58, 30-IX-1922. Recordem l'ús d'aquest pseudònim a *El Correo Catalán*, feia deu anys.

<sup>818</sup> "Teatro", art. cit.

impagable conèixer el seu parer sobre el primer teatre de Sagarra: *Rondalla d'espervers* (1918), o *El foc de les ginesteres* (1923). Entre les rares obres de l'autor barceloní conservades al fons Vinyes hi figura l'edició de la seva obra més nacionalista, en consonància amb els actes de Berga.<sup>819</sup> Vinyes no devia ser negatiu respecte del seu futur adversari crític quan anys a venir recordarà: "El teatre de Josep Maria de Sagarra arribà a l'estrena de *Marçal Prior*"<sup>820</sup> encara amb un cert desig de fer gran obra i de trobar l'encert poètic mitjançant la recerca de mitjans propis"; tot el teatre posterior, en canvi, hi és vist com a una claudicació.<sup>821</sup> Igualment cal veure la relació amb autors com Ventura Gassol, amb qui degué coincidir a la tertúlia de Can Vilaró<sup>822</sup> i que el 1921 dóna a conèixer *La cançó del vell Cabrès* en un any en que tornà a projectar-se endebades el teatre de la ciutat anhelat el 1907 i amb qui degué coincidir a la tertúlia de Can Vilaró; el mateix podem dir de Carles Fages de Climent o Ambrosi Carrion durant aquests anys, en què redacten obres similars: la via carrionana de 1918-1920 amb *Cap de flames*, *L'altre fill*, o *La Miraculosa*, deu encara al dualisme modernista i dannunzia.<sup>823</sup> Lector de *La Revista*, el nostre escriptor degué subscriure els escrits vindicadors d'aquesta intensificació lírica a càrrec d'Alexandre Plana el 1919-1920, en base a una nova projecció del "Teatre dels Poetes".<sup>824</sup> Cal també referir-se a la conferència de Ventura Gassol *El nacionalisme en el teatre*, (1923) amb l'esperit de la qual devia sintonitzar per la seva aspiració elevadora, llunyana al costumisme dels comediògrafs a l'ús dins l'escena. Si un Canals eclèctic i no insensible a la mitificació nacional acollí *Llegenda de Boires* el 1926,<sup>825</sup> podem entendre-ho

---

<sup>819</sup> Josep Maria DE SAGARRA: *El foc de les ginesteres. Escenes de 1640*. Ed. Patria Barcelona 1923. Fons Ramon Vinyes.

<sup>820</sup> *Marçal Prior* (1926) és l'obra sagarriana que plagué més a escriptors i artistes de principis de segle, com manifesta Borràs: "[Sagarra] m'ha decepcionat un xic. Hi tenia posades moltes esperances i em sembla que s'aigualeixen" (...) "J.M. de Sagarra m'havia fet bategar amb aquell *Marçal Prior*, tan gran i tan valent". Vegeu: POVILL I ADSERÀ: "Una estona de conversa amb Enric Borràs", *La Nau*, 135, 6-III-1928.

<sup>821</sup> WORK: "Teló Enlaire", *LET*, 2780, 14-X-1932, pags. 640-641. La visió és centrada, car a la segona meitat de dècada s'accentua el vessant popular de Sagarra. Arran de D'Annunzio, Sagarra formulà el 1923 el fet tràgic: "Perquè una obra dramàtica sigui vivent, és necessari que agafi per tema i punt de partida aquest comú denominador de les passions i els sentiments"(...) "D'Annunzio pot dir: jo en *La città morta* he volgut prescindir d'aquesta llibertat, com una mena de Julià l'Apòstata, vull fer reviure els fantasmes d'Esquil, i sotmetre unes ànimes modernes a aquell Fat dos cops mil·lenari. D'Annunzio potser ha volgut escriure una tragèdia moderna amb una *Weltanschauung* del temps de Sòfocles. Està en el seu dret de fer-ho, però la seva concepció no deixarà de ser una mentida literària" (*Crítiques de teatre...*, op. cit, pags. 336-337).

<sup>822</sup> Les referències d'amistat de Gassol, a la segona dècada dels 20, confirmen el contacte. (INFRA 4.6). Fort i Cogul (*Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*, Edhasa, Barcelona, 1979., p. 67) afirma que la tertúlia de Can Vilaró sembla establerta "pels volts de 1920", i hi passaren escriptors diversos com comentat al cap. 5. A l'arxiu Vinyes es conserva un exemplar de *La Dolorosa*. Ed. L'Arc de Barà, Valls, 1928. Vegeu: Ventura GASSOL: *Teatre*. Introducció i Edició de Montserrat Palau. Ed. El Mèdol. Tarragona, 1993. Per a la configuració d'aquesta dramaturgia de ressò nacionalista, vegeu d'Enric Gallén: "Entorn el teatre poètic", "El teatre" *HLC*, 9, op. cit, pags. 437-442.

<sup>823</sup> Així ho subratlla Batlle (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., p. 19), que emmarca el revifament de Carrion quan Sagarra fa el pas al teatre i s'intueix la fi de la crisi escènica. Batlle transcriu una opinió de Vinyes emesa en una carta de 10-XI-1950 adreçada al mateix Carrion, on l'autor considera que *Les vinyes del Priorat* (1950) era un plagi de *Cap de flames*.

<sup>824</sup> Alexandre PLANA: "Notes sobre un possible teatre dels poetes", I, *La Revista*, V, 100-101, 16-XII-1919, II, *La Revista*, VI, 113, 1-VI-1920. Vegeu: A. PLANA: *Teoria i crítica del teatre*, op. cit., pags. 48-52.

<sup>825</sup> INFRA 4.6.1. Canals feu escenificar una peça de Carrion (*L'altre fill*, 1918) perquè tenia relació amb la guerra, fet explicable dins la politització considerable del moment, adobada ja en temps de la Gran Guerra per la revista *Ibèria*.

encara com a contribució a la restauració d'un teatre llegendari català, per més diluïda que aparegui la catalanitat dins el poema escènic de Vinyes.<sup>826</sup>

En resum, doncs, l'autor es debaté aquests anys entre la fidelitat a un teatre elevat i la perplexitat davant el protagonisme creixent dels elements plàstics, si bé intuïa que podien influir en la formulació d'una nova escena, allunyada de concepcions arqueològiques i compromesa genèricament amb la nova realitat de postguerra. Sempre, però, com insistí sovint, efectuat des d'una formalització exigent i llunyana d'un realisme servil. I amb una mirada vers la llegenda americana i l'estilitzat Pirineu de les seves produccions líriques de principis de segle.

---

<sup>826</sup> Així s'entén l'"ambient genuïnament català" amb què s'anunciava ("Teatre Català", *La Veu de Catalunya*, 9273, 17-II-1926).

## **4.6. Llegenda de boires(1926), un poema escènic concebut a la primera etapa colombiana.**

### **4.6.1. Gestació. Versions. Contingut.**

Vinyes va escriure dues versions d'aquesta obra de tres actes: l'estrenada el 1926, extraviada<sup>827</sup> i la revisió de 1948, única conservada. En el pròleg hi situà el redactat a Colòmbia vora el 1920,<sup>828</sup> i afirmà haver donat el manuscrit a Joan Vinyes en un viatge<sup>829</sup> amb la intenció d'editar-la.<sup>830</sup> El germà lliurà el manuscrit a Canals i—segons el nostre dramaturg— Joan Vinyes guardà silenci fins que l'empresari decidí acollir de l'obra(1926).<sup>831</sup> Fóra un lapsus gran entre el lliurament i l'entrevista on s'acordà l'estrena, no ben exacte en la versió de Canals l'any 1927:

Un dia, es presentà al meu despatx un senyor que portava una obra. La va deixar, se'n va anar. Jo la vaig llegir i em semblà interessant. Però en tractar de posar-me en relació amb l'autor, vaig trobar-me que el llibre no l'esmentava enlloc. (...) Vaig poder saber qui era l'autor, que resultar ésser En Vinyes, el qual havia fet portar pel seu germà.<sup>832</sup>

Vinyes no tenia gaire fe en la representació perquè s'autoaucusà de no assistir als assajos: ("No vaig obrar com cal") en creure més en el "teatre que em plau escriure, que com a realització que reporta guanys".<sup>833</sup> L'empresari, afirmà que tot i que "havia trobat un bon xic estrany" el poema, "l'estrenaria, malgrat no es veiés amb cor de profetitzar si l'obra es conservaria en escena sis nits o faria temporada llarga".<sup>834</sup> L'autor s'entrevistà amb Joaquim Montero, encarregat de la direcció, i el berguedà li objectà *llangors* de l'obra que aquell es proposà resoldre: s'estrenà el 17 de febrer de 1926 amb la companyia de Canals encapçalada per Maria Vila i Pius Daví i es mantingué fins al 26 de febrer amb retocs de l'autor.<sup>835</sup>

Existeixen dues còpies de la segona versió: una de manuscrita amb tinta violeta, el citat pròleg datat a Barranquilla el 16-V-1948 i una anotació final: "Badia de Santa Marta (Rep de

---

<sup>827</sup> El 1928, la refeia en vers per a l'edició, (R.F: "Reportatges d'actualitat. El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", *La Veu de Catalunya*, 9993, 12-VI-1928) Vegeu: INFRA Apèndix 2.

<sup>828</sup> "Petita història del poema escènic", op. cit., II. La situa conjuntament amb *El noble i l'hostalera*, en el temps de "dirigir revistes", clara referència a *Voces* [1917-1920].

<sup>829</sup> A una llista de Josep Vinyes, consta la data de 1923. Fons Ramon Vinyes.

<sup>830</sup> "En un d'aquests viatges vaig portar amb mi *Llegenda de boires*, i la vaig donar al meu germà Joan, avui mort, perquè la fes editar" ("Petita història del poema escènic...", op. cit., III).

<sup>831</sup> Ibid., II. Segons el pròleg Joan Vinyes obligà el seu germà a anar veure Canals abans que vacil·lés. Sobre els dubtes del nostre autor destaquem la carta familiar d'11-IX-1949 arran de la possibilitat de tornar a l'escena catalana: "El meu primer intent era el de dir-te que deixéssim córrer la meva reincorporació al teatre català actual. Però em vaig recordar que Joan em deia sempre que aquests meus cops i els meus consegüents allunyaments, no conduïen a res".

<sup>832</sup> Xavier PICANYOL: "Una estona de conversa amb l'empresari de Novetats", *La Nau*, 57, 7-XII-1927.

<sup>833</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., VI.

<sup>834</sup> "Una estona de conversa...", art. cit.

<sup>835</sup> El repartiment segons el propi autor a la versió de 1948 fou el següent: Bernadeta/Maria Vila; Jan, el cec/Pius Daví; L'Home-Roig/Lluís Teixidó. Llorençó/Just Gómez. Genís el Rabadà/Francesc Ferrándiz. Quirze, el Rabadà/Avel·lí Galceran. Les serventes/Matilde Xatart, Empar Ferrándiz, Maria Lluïsa Rodríguez. Pastors, rabadans, etc. Hi consta l'escenografia de Batlle i Amigó, lloada per Vinyes.

Colòmbia). Vacances del juliol-setembre de 1948".<sup>836</sup> També n'hi ha una versió mecanoscrita amb supervisions manuscrites de l'autor, dipositada al Centre de Documentació de l'Institut del Teatre, i d'on seguiré la paginació com a versió definitiva.<sup>837</sup> Vinyes afirmà haver alleugerit el primer i segon acte a la revisió tot conservant l'argument, mentre que al tercer, el "somni" i l'"espectacle", " hi han estat afegits per treure'n la monotonia".<sup>838</sup> Segons Rodríguez Codolà,<sup>839</sup> la peça tenia *tres jornadas* com a 1948. Vegem la sinopsi de Francesc Curet:

Els protagonistes són Bernardeta i el Cec, que tenen cura d'una ermita situada dalt d'un cingle que domina el casal on viuen i tota la contrada, en la qual es venera una Mare de Déu trobada miraculosament. Ambdós ermitans formen un matrimoni, però en casament blanc, perquè en contraure'l van fer vot de castedat. Amb tot el Cec té la il·lusió de tenir, com Josep i Maria, un fill concebut per obra i gràcia de l'Esperit Sant. El prodigi aparentment es produeix, però amb la intervenció del dimoni, encarnat en l'Home Roig. Una nit, mentre el Cec fa vetlla dalt l'ermita als peus de la imatge de la Verge, Bernardeta, que està sola al casal, és violada brutalment per l'Home Roig, un rodamón que, després de desaparèixer un cop comesa la vil acció, sense deixar rastre de la seva persona, compareix de nou per demanar hospitalitat. Resulta ésser el germà del Cec, el qual el rep cordialment, però Bernardeta sospita que és aquest subjecte el qui ha sollat la seva honra. Mentrestant, passen coses estranyes embolcallades de misteri. La campana de l'ermita es resisteix a sonar; una boira espessa cobreix tota la serralada i una neguitosa basarda s'apodera sobtadament dels pastors i altra gent que freqüenten aquells cingles.

Arriba el moment que Bernardeta ha de declarar al seu espòs el seu estat de gravidesa, sense dir-ne, naturalment, la causa. "És el fill de Déu!", exclama exultant de joia el Cec. "És el fill del diable!", li respon ella, que sap de què va. Per fi es convenç de la seva dissort i, per tant, de la malifeta del seu germà, que és mort per la muller del Cec.<sup>840</sup>

Constatem quatre passos: 1) Matrimoni.<sup>841</sup> 2) Pregària de Jan [el Cec] 3) Càstig: la violació, fet paral·lel a l'anterior. 4) Venjança (assassinat). El 1948 l'autor relegà els dos fets finals a un somni compartit de Jan i Bernadeta, i hi afegí o acolorí escenes,<sup>842</sup> tot subratllat l'estil mixt semblant a *Hi ha flors a les pomeres* (1952): el to evocatiu dels protagonistes

---

<sup>836</sup> R. VINYES: *Llegenda de boires*. Ms. 64 quartilles escrites per dues bandes (128 pags.), numerades a l'anvers i enquadernades amb tapa vermella per Josep Vinyes. Fons Ramon Vinyes.

<sup>837</sup> R. VINYES: *Llegenda de boires*. Mec., 186 pags. Fons Ramon Vinyes. N'hi ha una versió al Centre de Documentació de l'Institut del Teatre. En carta a Josep Vinyes escrita a Barranquilla el 4-IX-1947 li demana la versió guardada a Barcelona a través d'un comerciant. Vinyes declarà tenir-la en el seu poder en una altra carta del 30-III-1948.

<sup>838</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., XII. També en carta a Salvadora Sabatés datada a Barranquilla el 7-VI-1948 declara haver canviat molt l'obra.

<sup>839</sup> M. RODRIGUEZ CODOLÀ. *Llegenda de boires*. *La Vanguardia*, 19.346, 19-II-26.

<sup>840</sup> *Història del Teatre Català*, op. cit, pags. 579-580.

<sup>841</sup> A la revisió, el matrimoni es justifica per una promesa de Jan a la seva mare.

<sup>842</sup> És molt realista, per exemple, l'escena del primer acte en què l'Home Roig esmorza assistit per les serventes (I, 41-47).

contrasta amb el paròdic dels secundaris.<sup>843</sup> S'allunya, així, de la revisió "antimaeterlinckiana"<sup>844</sup> de *Peter's Bar*, en expressió d'Assumpta Camps.<sup>845</sup> Els secundaris de 1926 eren mers elements corals si acarem els dos *dramatis personae*.<sup>846</sup> "Serventes" i "rabadans" esdevenen el 1948 Verònica, Romà, etc, i apareixen nous tipus com el Marxant, el Duler i l'Idiota de la Farga, paral·lels a l'Home Roig amb sensualisme wagnerià,<sup>847</sup> o escenes com la inquisició de Jan arran de la violació (II, 95-105), on el *diabòlic* germà nega l'acusació i remarca el juvenil enamorament de Bernadeta i la renúncia posterior com a causa de la seva errància (II, 101-105). L'Home Roig encarna el desarrelament de l'autor, (II, 110-116) i perllonga mites com El Comte Arnau que hi veié algun crític (ben en voga als anys 20), el pròdig (D'Annunzio, Prat i Gaballí, Zanné)<sup>848</sup> o Mefistòfil.<sup>849</sup> En contrast, la Bernadeta de 1926 era voltada d'un cor de *plañideras* i esdevenia una Judith compulsiva. A la revisió,<sup>850</sup> reprimeix impulsos violents: assassinat, suïcidi i fins i tot avortament.<sup>851</sup>

L'obra estrenada no tenia el sentit anticlimàtic de 1948, on l'homicida (oníric) no és la noia sinó l'Idiota de la Farga, més corpulent (III, 176-177); l'assassinat no fou ben rebut pel públic segons Bertrana: "Simulant escoltar les suggestions amoroses del seu violador, el condueix davant d'una caixa on guarda objectes del seu ús, i bo i mostrant-li un ram de roses que hi ha al fons, li enclou el cap sota la tapa. La idea d'una llosera salta inevitablement al magí de l'espectador, i topa amb la patètica situació final del poema".<sup>852</sup> A la revisió no es fon el clima tràgic,<sup>853</sup> i dos plans(realitat/somni) s'intercalen amb incursions metadramàtiques cares al Vinyes de postguerra<sup>854</sup> i un desenllaç on els misteris es resolen precipitadament i es correspon

---

<sup>843</sup> "Els d'ací no viuen per la terra; viuen pel cel...", afirma, per exemple, Rosa (I, 21), o Martina quan al.ludeix a un trasbals imaginari (II, 65).

<sup>844</sup> *L'arca i la serp* també conté alguna escena onírica (SUPRA Cap. 3).

<sup>845</sup> "*Peter's Bar* de Ramon Vinyes. Per un estudi crític de les variants", art. cit.

<sup>846</sup> *Llegenda de boires*, 1 i 2.

<sup>847</sup> L'Idiota de la Farga declara dormir "entre unes mates de falguera a prop del gorg" (I, 22) i s'autocaracteritza com a "un grapat de fulles" (Ibid.).

<sup>848</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *El fill pròdig. Les paràboles del bellíssim enemic*. Trad. Pere PRAT I GABALLI, Joventut, 224-225, 26-V-1904 i 2-VI-1904, respectivament. Pere PRAT I GABALLI, "El fill pròdig" *Poemes de la terra i del mar*. Joaquim Horta. Barcelona, 1912. Jeroni ZANNÉ, *El fill pròdig*. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Jeroni Zanné, n° 3 (1906-1912 segons Maria Àngela CERDÀ.; *Els preraphaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*. Curial, Barcelona, 1981).

<sup>849</sup> Recordem "Mefistòfil disfressat" de Claudi COMABELLA (Emmanuel Alfonso) on l'autor disfressa el diable de Pierrot (*Joventut*, IV, 160, 5-3-1903, pags. 158-159).

<sup>850</sup> El to violent roman a la versió definitiva: "Verge Santa: no em neguis el clau de Jaël o l'alfange de Judith, per a punir el monstre"(II, 103). Al tercer acte hi ha una evolució: "Fa uns dies, t'omplaven la boca els noms de Judith, de Jaël, d'Esther... Ja, no. ¿He d'ésser jo el que ha de matar?" ( III, 160).

<sup>851</sup> L'Home Roig (II, 108-109) recorda que Bernadeta ha volgut destralejar-lo, i ella efectua una síntesi de mals pensaments: "M'han sotraguejat tots els desigs de la follia: el desig de morir; el desig de matar; el desig de desfer la vida d'aquest fill que ha de néixer" (III, 124). També Jan té pensaments de matar el fill suposat (II, 91).

<sup>852</sup> Prudenci BERTRANA: *Llegenda de boires. La Veu de Catalunya*, 9276, 20-II-1926. El mètode del crim és el mateix, però canvia l'autor.

<sup>853</sup> Es preludia el final quan en plena al.lucinació les serventes suggereixen que el forçament sexual no passà d'ésser una imaginació de la dona (III, 162).

<sup>854</sup> L'autor fa explícits els entorns: "JAN -Bernadeta, on sóc? M'ha semblat que em tocava la cara un oratjoll ple de flors. BERNADETA.- Ets a prop meu. Dorm" També delimita plans amb la indumentària: la sòbria real contrasta amb la sensual onírica com a II, 165: "*Tornen a vestir robes obscures: vels i dol. El canvi és marcat amb força.*"). El somni facilita l'explicitació metaliterària en breus definicions (III, 172):"JAN.- A primer terme, un

somni i realitat (els vestits del somni a les robes que ha dut algú, l'assassinat oníric a la mort accidental de qui ha dut els vestits, etc.) Però la tesi no hi és diferent a 1926 segons la frase que cloïa la peça: "¡Lejos de nosotros la santidad inerte, sea con nosotros la santidad viva".<sup>855</sup> Hi ha rebuig d'una religiositat mal entesa, en la voluntat de mostrar els herois desorientats moderns que hem vist, entre el dionisisme i l'espiritualitat.

El crític Guardiola Cardellach considerà "trucos risibles"<sup>856</sup> el *coro de plañideras* dels primers actes<sup>857</sup> i "la aparición del limón en el tercero, que son aprovechados por el público para solaz y esparcimiento del ánimo".<sup>858</sup> Igualment, Alcàntara Gusart titulà maliciosament la seva crítica: "La Representación de la leyenda milagrosa *Llegenda de boires* de Ramón Vinyes, termina por milagro".<sup>859</sup> Vegem-ne un fragment amb detalls de l'obra:

El Hombre Rojo" de Vinyes, al lado del "Comte Arnau"<sup>860</sup> -de cuyo personaje intenta participar en sus pasiones- es un pobre muñeco ridículo y lamentable, que después de correr el mundo de los trópicos, de deshonorar doncellas y de ver, al anochecer, como "los elefantes van a beber en las charcas de la selva virgen",<sup>861</sup> se delata y enternece al solo anuncio de su paternidad<sup>862</sup> como un buen "americano" de Sitges o de Calella, para morir atraído por la curiosidad de lo que pudiera haber dentro el arca donde "Dona Bernadeta" guarda su vestido de las fiestas, un limón y unos enseres.<sup>863</sup> Suenan entonces las campanas,<sup>864</sup> como cuando Juan Garí dejó cumplida su penitencia.

En l'estil endevinem més rotunditat el 1926: a la sentència que clou la peça, afegim la frase "És el fill de Déu!" (...) "És el fill del diable!", transcrita per Curet, contrastada amb una parafràsi a la revisió (II, 89-91); o una altra asseveració suprimida: "Sólo el pecado hizo a Adán padre de todos los hombres";<sup>865</sup> la revisió, però, conserva la citació i l'evocació lírica dels anys modernistes, amb *flash-backs* àlgids similars als d'*Al florir els pomers*: 1) L'evocació de la vida aventurera per l'Home Roig (I, 54). 2) El record de la violació (II, 82-83). 3) La memòria de la troballa de la verge i del matrimoni com a promesa (II, 92-93). 4) El record que l'Home Roig, projecta de Bernadeta (III, 128-129). En aquests i altres passatges deturadors, l'autor concentra

---

cec.../QUIRZE.- Per marc, una casa que és com una església./BERNADETA.- Vida de noces en una cambra que s'assembla a una capella./HOME-ROIG.- El pecat per tot: jo".

<sup>855</sup> J. de F[ont], *Llegenda de boires*. ECC, 16.373, 24-II-1926: "Y la frase que cierra el espectáculo quiere ser lapidaria", deia el crític.

<sup>856</sup> E[duard].G[uardiola].C[ardellach], *El Diluvio*, 41, 18-II-26.

<sup>857</sup> En la crítica de Pelai Costa s'hi parla d'una *corte de acompañantas*.

<sup>858</sup> El berguedà suprimí el detall de la llimona entre d'altres fragments. "

<sup>859</sup> Manuel ALCÀNTARA GUSART: *La Noche*, 403, 18-II-1926.

<sup>860</sup> Es correspon a I, 34: "Segueixo semblant un mal comte de llegenda?"

<sup>861</sup> "A la nit, a l'hora en què els elefants van a abeurar-se a la font ignorada que cau sense remor, per tot conhort he sentit a prop el foc nu d'una dona negra". (I, 54)

<sup>862</sup> Fet inexistent a la segona versió, on no hi ha hagut violació real.

<sup>863</sup> A banda de la llimona manquen els *enseres* a la segona versió i el vestit de festes és un davantal violat.

<sup>864</sup> Les campanes es mantenen a la segona versió: el cec no les pot fer sonar (I, 50) i llur so - reapareix al final tant dins el somni( III, 179), i a la realitat (III, 185).

<sup>865</sup> *Llegenda de boires*, ECC, art. cit.

la retòrica també mostrada en acotacions, i com a *L'arca i la serp*, revisada pels mateixos anys - es manté fidel a l'estil elevat de 1926, essència del propi poema escènic.

#### **4.6.2. La tradició literària a Llegenda de boires: Les boires, Hauptmann, Claudel, D'Annunzio, Tomás Carrasquilla...**

Apuntem moltes influències en la configuració d'aquesta tragèdia, que té en el seu rerefons ressons del ruralisme modernista català (Casellas, Ruyra, Roviralta, etc). Hi ha un llunyà punt de partida a *Les boires* (1906), en l'ambient, la coincidència nominal i tipològica de dues figures (Jan i Llorençó) i la confrontació entre el cec i el germà, aquest darrer de nom diferent. Però sobretot continua el tractament llegendari de la primera etapa catalana, en plasmacions i aprofitaments com l'associació silenci/muntanyes a les acotacions: "*Té de sentirse'l silenci de les muntanyes*", *Les boires*, (II, 82)/ "*Se sent el gran silenci de les muntanyes*", (*Llegenda de boires*, I, 48).

El nom de Bernardeta fou relacionat pel crític Costa amb la pastora de Lorda, (la "verge dels Cims"), que connecta l'obra amb *Santuari en els Andes*, on l'autor recreà el "Lourdes colombià"<sup>866</sup> [*Las Lascas, Auriac a l'obra*], visitat el 1914. ¿Influí aquest viatge en la gestació de *Llegenda de boires*? En tot cas, el Vinyes esquerrà hi féu l'ullet a l'anticlericalisme, reforçat en al·lusions *sensuals*. Així, *Santuari en els Andes*, (1951) fóra una *reparació* vint anys després en l'acompliment del miracle de la verge, relativitzat, però, pel protagonista religiós (Mossèn Casimir).<sup>867</sup> Ni en una ni en altra peça hi ha un partit clar: les boires<sup>868</sup> són el misticisme exagerat de Jan i Bernadeta, corresponent al de la novícia Agnès a *Santuari en els Andes*. És innegable que l'autor era atret per temes tragicoespirituals, com els de l'admirat Yeats a *The Countess Cathleen*.<sup>869</sup>

---

<sup>866</sup> Així l'anomena al poema "Ermita en els Andes", *Hora d'argent*, op. cit, p. 281, que sembla haver estat l'embrió de l'obra *Santuari en els Andes* i que publicà parcialment el 1942. V., R. VINYES: "Ermita en els Andes"(fragment) *Ressorgiment*, XXVII, 311, Buenos Aires, juny 1942, p. 5066, premi de la Comunitat Catalana de la República Argentina, publicat conjuntament amb el poema de Jaume Terrades (company d'exili a París) "El llibre de Noedes". Dins el llibre citat *Els jocs florals de la llengua catalana a l'exili* (1941-1977) apareix erròniament com a "Ermità en els Andes" (p. 176).

<sup>867</sup> *Santuari en els Andes*. Tres actes i sis temps. Ms, Fons Ramon Vinyes, 150 pags., Barcelona, 13-III-1951, Mec, Fons Ramon Vinyes, 210 pags, 13-III-1951. Gilard va veure en l'obra un paral·lel amb un model denostat ideològicament per Vinyes: *La santa virreina* de Pemán. (*Entre los Andes y el Caribe*, (141-174.) i la considera una obra mediocre i unívoca en comparar-la amb la complexitat d'*Arran del Mar Caribe*, diagnòstic que en línies generals comparteixo. Penso, però, que cal posar èmfasi en l'actitud relativitzadora de Mossèn Casimir al final de l'obra, que malgrat ser el representant de la civilització, posa en qüestió també els elements supersticiosos del propi cristianisme. En tot cas, i com es veu a *Arran del mar Caribe*, cal distingir entre la incomprensió/fascinació per l'Amèrica profunda (l'indi, la natura, l'arcà) i el menyspreu o sàtira de l'Amèrica hispànica, present també en els contes de l'autor o en escriptors catalans com Lluís Ferran de Pol, Avel·lí Artís Gener, Pere Calders o el propi Josep Carner, on detectem un "indigenisme" producte de l'empatia catalanista.

<sup>868</sup> *La campana submergida* de Hauptmann atorga relleu a la boira i a la llegenda: "Es la llegenda que atravessa'l bosch!...Xiuxiueja, murmura, secreteja" (*La campana submergida*, op. cit., I, 23).

<sup>869</sup> Vegeu el que n'afirmà W.A. Armstrong: "Yeats believed in a anima mundi, an ideal world of heroic passions. The tragic character, as he conceived it, is imbued with a passion so pure and intense that it achieves contact



En l'oposició Home Roig/Bernadeta, ultra la tradició esmentada del Comte Arnau dins la literatura catalana i donjoanesca en general, hem de citar al personatge de l'obra de Hauptmann *El Pobre Enric*. Aquesta figura cavalca amb els cabells solts, és igni i "no té refugi"<sup>870</sup>, i amb ell l'"Ottegebe moderna" que segons Vinyes "habla abstractamente del Espíritu Santo y de la palabra de Dios."<sup>871</sup> Com ella, la Hanelle Mattern del mateix autor és *santa i núvia del cel*<sup>872</sup> i aplega el vessant miraculós i el terrenal: el casament amb el noble representa la terrenalització dins un dualisme present també a *La campana submergida*, que a banda de paral·lels en les boires, la llegenda o la campana, projecta un protagonista [Enric] entre la religiositat i el paganisme. Homònim del personatge citat, en comparteix trets: creador, superhome que cerca la mort... Un referent, doncs, de l'Home Roig, amb paral·lel català: Carrion redactà a principis dels 20 *El Comte Arnau* i un personatge similar com Capitello -inserir en La guerra dels Segadors-, inspirà Puig i Ferreter, Esclasans o el mateix Carrion a *La dama de Reus*.<sup>873</sup>

Cal remarcar l'influx del sentit tràgic de Claudel. Dins el "Sant Bartomeu" que Vinyes traduí el 1917, llegim: "Han donat al vent l'àngel ensagnantat del Senyor i l'home roig que era a dintre".<sup>874</sup> La coincidència de l'expressió "Home Roig" amb el personatge del berguedà i la presència angèlica hi són remarcables. A *L'annonce faite a Marie*, citada modèlica el 1918<sup>875</sup> hi ha un sacrifici i entorn llegendari similars, amb la neu purificadora ("Neu, estels" II, 81, "Verge de les Neus", II, 88), - motiu que unit o no al Nadal com a la peça claudeliana, serà essencial en obres posteriors.<sup>876</sup> Hi ha paral·lel també en la renúncia: en Claudel, Violaine esdevé lleprosa i cega -com Jan-, però a diferència de Bernadeta, accedeix al miracle i renuncia a la terrenalitat.<sup>877</sup> i com a *L'ôtage* del mateix autor, hi haurà figures que "Trencarán ses vides" (...),

---

with this ideal world. The tragic experience may involve renunciation but ecstasy is its distinctive characteristic" (*Classic Irish Drama*, op. cit., p. 9).

<sup>870</sup> Gerart HAUPTMANN: *El pobre Enrich*. Trad. Marc Jesús Bertran. Bartomeu Baxarias Editor. Barcelona, 1909, I, p. 22. El 1918 Vinyes s'ocupà d'aquesta peça estrenada a Barcelona el 1909 i marcà distància amb el mite de Prometeu: "A pesar de ser la leyenda de *El pobre Enrique* leyenda antigua, al pasar por Hauptmann, nuestra modernidad se oculta en ella" ("Tres poemas primitivos", art. cit, ps 160-164).

<sup>871</sup> "Tres poemas primitivos", on reivindica *Rosmerholm*, amb culpa tràgica i platonisme místic en l'amistat entre Rosmer i Rebeca: al final apareix l'atracció i el desig de matrimoni, però també la culpa i el suïcidi.

<sup>872</sup> *El pobre Enrich*, op. cit., I, 24, IV, 90. Notem coincidència a les campanes finals del casament dels protagonistes purificats. També Hanelle Mattern apareix caracteritzada com a donzella no exempta de culpa ( intent de suïcidi), entre la degradació (padastre) i l'alliberament místic, en forma onírica. Aquesta obra que Vinyes admirava el 1908 és de les més simbolistes i esteticistes de l'autor.

<sup>873</sup> Batlle, *El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., pags. 58-59) remarcà com l'autor va començar a escriure sobre el personatge de llegenda que havia immortalitzat Maragall i que influí dos autors tan allunyats com Sagarra i ell mateix.

<sup>874</sup> "Sant Bartomeu", doc. cit.

<sup>875</sup> R. VINYES: "Todo llega; conversemos", art. cit. Com en Claudel, Vinyes recrea una casa-fortalesa amb aspecte sacre: "*La cambra és arcada com una església romànica. Al bell mig s'hi aixeca una pica d'aigua beneïda, coronada per una creu visible*" (...) "*L'aspecte general de la masia evoca un temple*", I, 3), i amb molts detalls: el retaule de Maria (I, 36-37), un reclinatori, llànties o els retaules de la cambra (III, 122-123), en contrast amb el vermell del llit o l'Àngelus, cites bíbliques i precis, paral·lels dins Claudel: gòtic, casa fortalesa, Àngelus, pregàries, cites...

<sup>876</sup> La neu ocupa relleu dins el poema "Matí...neva", signat amb el seu nom dins *El Pi de les Tres branques*, III, 53, 10-VIII-1922. Ens evoca una novícia esperant l'hora decisiva en un poble nevat, tema ben d'acord amb l'obra que ens ocupa.

<sup>877</sup> A l'obra de Claudel Pierre de Craon, incorporat a la versió de 1912, experimenta renúncia en el pelegrinatge a Jerusalem. L'obra de Vinyes no té marcat aquest referencialisme històric i geogràfic, però és imbuïda

"pera cercar el camí que el Cel els marca".<sup>878</sup> La caracterització de Bernadeta com a Judith, remet al vell gust de Vinyes per la Bíblia, però també a l'obra *Judith* de Henry Bernstein (estrenada el 1922 a París i editada el mateix any), tenint en compte que Vinyes citarà aquest autor com a exemplar dins el teatre jueu;<sup>879</sup> Bernstein havia destacat abans de 1918 per un teatre poc transcendent, però a la postguerra evolucionà cap a una dramaturgia mítica ambiciosa, no exempta de decorativisme oriental i influïda per les escenificacions "plàstiques" efectuades en obres de D'Annunzio a París, com remarcà el crític Régis Gignoux.

La recepció catalana de 1926 captà l'obra de Vinyes en clau d'annunziana: l'influx de *La Fiaccola sotto il Mogio*<sup>880</sup> i *La figlia de Iorio*, amb similar configuració del paisatge (cims, boira, etc), com en Claudel i Hauptmann, i que remet al Pirineu. Tal tractament objectat per un crític de 1912 a *Rondalla al clar de lluna*, seguia sent vàlid per a Vinyes el 1920, com la transformació dels Abruzzi a *La figlia di Iorio* o la muntanya màgica de *La campana submergida*. La factura preciosista hi fa propici el fetitxisme en objectes o indicis, car tot el tombant de segle: el mirall i llàntia màgiques a *La Fiaccola soto il moggio* o elements rituals a *La Figlia di Iorio* són comparables a objectes, vestits o senyals a *Llegenda de boires*: la marca del diable/violador al coll, vista com a collar de violetes, n'és exemple(I, 16, III, 184).<sup>881</sup> Quant a l'element meravellós, tan bàsica és la semblança amb Claudel i Hauptmann com amb *La fiaccola soto il moggio* o *La figlia di Iorio* on s'apleguen elements satànics, folklòrics i cristians, com cita Assumpta Camps.<sup>882</sup>

El préstec argumental més clar degut a D'Annunzio rau en l'assassinat de l'Home Roig, que com Monica a *La fiaccola soto il moggio*, mor ofegat sota la tapa-parany d'una arca.<sup>883</sup> Quant a tema i personatges, hi trobem semblant oposició entre pureza/maldat i una anàloga catarsi en l'assassinat. *La figlia de Iorio* (1904)<sup>884</sup> presenta analogies figurals: l'Aligio

---

dels referents de la peça de Claudel. Quant a la renúncia i la crida divina en aquesta obra, el text d'Alter (*Paul Claudel*, op. cit, p. 86 i altres) incidei x en un estat oníric, proper al mimodrama, al kabouki i als titelles.

<sup>878</sup> "Paul Claudel", art. cit.

<sup>879</sup> INFRA Cap 5. Vegeu, Henry BERNSTEIN: *Judith, La Petite Illustration*, 124, 9-XII-1922, Paris, Théâtre. Nouvelle Série, 81. Fou estrenada al Théâtre du Gymnase de París el 12-X-1922 i el crític Régis Gignoux (*Judith*, op. cit., contracoberta) lliga l'obra a "les grandes leçons du *Martyre de Saint Sebastien*, de la *Pisanelle* ou d'*Helène de Sparte*, qui ont ramené l'art lyrique sur la scènes".

<sup>880</sup> Vinyes i el cercle dannunzià de primers de segle presencià *La llàntia de l'odi*, que reelaborà Vilaregut en *La fiaccola soto il moggio*, estrenada el 10-I-1908 al teatre Romea dirigida per Gual. (*Mitja vida de teatre*, op. cit., pags..207-208) i amb bona crítica segons Camps (*La recepció de Gabriele D'Annunzio*.op. cit., p. 201).

<sup>881</sup> En aquesta línia entre màgica i esteticista remarcuem el collar de maragdes en una dona nua evocat per l'Home Roig (I, 55).

<sup>882</sup> Destaquem-hi el mal averany quan el pa ofrenat a la núvia cau a terra, les visions angèliques, la curació de l'endimoniament, etc.

<sup>883</sup> *La fiaccola soto il moggio*, Fratelli Treves. Milano, 1905, III, 129. També hi és una dona (Angizia) l'autora de l'homicidi. Bertrana ho suggerí sense especificar l'escena, a *Revista de Catalunya*, III, 21, març de 1926, pags. 341-343.

<sup>884</sup> Vinyes admirà sempre aquesta obra, com remarca en una nota de 1944-1945 sobre *El adefesio* d'Alberti (*Teatro 21*, 44, 12-16), on l'obra i *Bodas de Sangre* de Lorca hi són contemplades com a superficiales imitacions del referent dannunzià. És, de fet, la més valorada pels crítics, des de Pirandello que li muntà el 1934, malgrat les objeccions a *La città morta* ("Pirandello-D'Annunzio. Autoritratti in contraluce", *D'Annunzio dal gesto al testo*, op. cit., pags. 159-168.) Gibellini afirma que "Mila, è, a ben vedere, l'unica protagonista tragica dannunziana ad avere una vera storia, quel travagliato sviluppo interiore che costituisce il suo primario sulle altre eroine" (*Ibid.*, 128).

incontaminat remet a Jan i a l'Àngel de *Qui no és amb mi...*, confrontat a Lazaro i Mila, que representen la perversió. Camps creu que aquesta obra és el principal referent de *Llegenda de boires*,<sup>885</sup> en la dialèctica puresa/lascívia en l'Home Roig: amb els ulls de foc, que veïem en Cozbi a *L'arca i la serp*,<sup>886</sup> però l'autor destaca més la seva "cabellera de torxes enceses", xera o "crinera de flama", (I, 27, 29, III, 167), associable a la tradició arnaldiana.<sup>887</sup> El nostre dramaturg oposa el vermell fantasmal (III, 144-145) al blanc i el blau, purs (I, 23, I, 32, I, 48, I, 59, II, 73, II, 106, III, 130, III, 186), sobretot al tercer acte.

Camps subratlla coincidència en "la relació eròtica tan sols des de l'angle del sacrifici/profanació", completada en redempció per maternitat, violació produïda en dissabte (II, 91) i davallament de la Immaculada del pedestal (II, 81), amb una *serp* que al·ludeix a la del retaule marià al dormitori. Tal profanació, palesa també a *La fiaccola soto il Moggio*, va més enllà de D'Annunzio i s'entén en un dualisme més ampli.<sup>888</sup> Com a les peces de Claudel, *La figlia di Iorio* és fecunda en pregàries i cites religioses, i les *lamentatrici* de Lazaro poden inspirar les *ploraires* de Bernadeta. Un univers similar veïem en peces de Carrion com *La núvia verge* o *La miraculosa* (1914).<sup>889</sup> De collita directa sembla el tòpic de la flor o el fruit com a referent del plaer, remarcat per Camps i amb antecedents en la lírica del berguedà (I, 43) Així el nom de Rosa, oponent de la mística Bernadeta<sup>890</sup> al qual afegim la relació de la noia amb la magrana (I, 31).<sup>891</sup> Per a Camps els dos tipus d'heroïna fóren Cozbi de *L'Arca i la Serp*- o Bernadeta, però la tesi apunta –ja el 1926- a la substitució de la *santedat inerta* per la *santedat viva*. Camps veu també com a procediments dannunzians el subratllat climàtic, el gest hiperbòlic dins *La figlia di Iorio* i altres peces, evidents en les evocacions com les ciutats,<sup>892</sup> o la violació, amb petja del romanticisme gòtic entrevist dins *Al florir els pomers* (II, 82-83).<sup>893</sup>

---

<sup>885</sup> *La recepció de Gabrielle D'Annunzio*, op. cit., pags. 156-157. L'autora hi remarca també petges byronianes.

<sup>886</sup> Hi ha els ulls amb "brill" (I, 36) i Vinyes caracteritza arnaldialment el personatge amb un vermell hiperbòlic en vestits i cabellera. L'*ofidització* destacada per Camps és palesa en l'acotació següent: "*L'Home-Roig s'apropa a Bernadeta, llisquent, vibra arrossegant-se per l'herba*", I, 37). L'estudiosa compara l'Home Roig al llop/Sebastià de *Terra Baixa*, perquè és *llançat* violentament a la contemplació dels altres. A *Llegenda de boires*, l'Idiota de la Farga (un Manelic poc naturalista) defineix la seva víctima com a "carnada pels corbs" (III, 177).

<sup>887</sup> El foc actua de purificador catàrtic com al final de *La figlia de Iorio* i *La nave*.

<sup>888</sup> La tesi que Camps veu a *Llegenda de boires* i *L'arca i la serp* és la necessitat de transgredir el missatge evangèlic a partir de la lectura de les paràboles de D'Annunzio, per bé que no és l'única font finisecular en tal sentit.

<sup>889</sup> Vegeu la valoració de Batlle (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., pags. 14-16 i 21 respectivament). *La núvia verge* forma part d'una trilogia iniciada per *Epitalami* i *El mal traginer* amb tractament determinista i màgic de la lluita home/medi. A *La miraculosa*, Batlle -que remarca la datació de 1914 tot basant-se en un esment a *El Teatre Català*, III, 101, 31-I-1914, pags. 73-74- transcriu part d'un text de Carrion de 1920 on parla de l'obra com a "cant a la naturalesa" (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., p. 86).

<sup>890</sup> Camps, (*Ramon Vinyes, una trajectòria literària*, op. cit., p. 18), aporta més exemples (II, 18) El motiu és trobable a tot D'Annunzio com dins *Il Trionfo della morte*, (*Prose di Romanzi*, op. cit., p. 662): "Mi gettasti adosso una quantitat di rose sfogliate" o a *La fiaccola soto il moggio*, on apareix una corona de roselles i un personatge anomenat Liriola. Vinyes contraposà la blancor de Pierrot a Colombina rosa" (R. VINYES: "Mosaics Decoratius", *El Poble Català*, V, 773, 30-III-1908).

<sup>891</sup> Pensem, com remarca Camps en el *Romanzo del Mellegrano*.

<sup>892</sup> "He rodat amb febre per rius de febre: m'he sentit emmetzinat per crepuscles de sofre i de volcà, i m'he endinsat en selves no petjades i en deserts de fam i mort. Àfrica! Vosaltres, feliços. Jo, a la nit, a l'hora en què els elefants van a abeurar-se a la font ignorada que cau sense remor, per tot conhort he sentit a prop el foc nu d'una dona

*Llegenda de boires*, volia fondre lirisme i grandesa, però a diferència de D'Annunzio, s'inscriu en un espiritualisme, -amb Claudel al rerefons-, reprès a *Qui no és amb mi...* (1929). Anys més tard l'autor subscriu uns mots de Samuel Butler a *The way of all flesh* on referma el dualisme: "No hi ha virtut útil que no tingui una aleació de vici, i vicis -si n'hi ha- que no porti amb ell partícules de virtut".<sup>894</sup> La reflexió fa entendre el relativisme vinyesià:<sup>895</sup> "Tot paradís amaga la seva serp", afirma l'Home Roig(I, 53). Quant a la figura de Jan, resulta un referent interessant "el padre Casafús", protagonista d'un recull de contes homònim de Tomás Carrasquilla, considerat com l'obra narrativa de més abast d'aquest autor que estilitzà, tot destil·lant-la, la realitat de la seva província antioquenya.<sup>896</sup> La visió que en trasmet Vinyes recorda també velles figures pròpies com el Mossèn Josep d'*El calvari de la vida*:

Su alma evangélica pedía sólo la paz del campo y se encuentra encerrada en un campo sin paz, en un yermo sin esperanzas. (...) Era el sacerdote ideal para una ermita rústica cuyas campanas, en vez de llamar a los fieles, llamaran a los árboles, a las fuentes, a los ecos dormidos de las cordilleras, a las alburas perennes de los lejanos nevados.

Pero la vida envolvió su alma luminosa con el cilicio acibarado de la materia y lo trajinó, hecho hombre, de aldea en aldea, donde el fue de la vida azotólo.<sup>897</sup>

Aquest personatge i el mateix Jan recorden Àngel de *Qui no és amb mi...* o Mossèn Quirze a *Rectorieta de poble* (1951). Vinyes hi és llunyà al misticisme funcional de D'Annunzio, però tampoc combrega amb la *crisiandad* de Claudel i resta entre la tradició formalista al respecte -el gust per les imatges tan car a D'Annunzio com a Claudel- i la sensibilitat del corrent espiritualista citat, tan present a l'Europa de l'època : entre els dos pols bastí el seu poema escènic.

---

negra...i m'he encès amb els seus besos com si volgués quedar cendra. Al matí, he reprès via sense cap recordança de la nit. Perill sempre: en l'amor i en el viure. Mai no he estat feliç". (I, 54)

<sup>893</sup> "El meu cos reposava en el llit dels avis. Hi havia encara a la cambra el ressò de les pregueres resades abans d'aclucar els ulls. Cremava una llàntia a la capçalera del llit. De sobte, s'esbatanaren les vidrieres i trencà el meu somni com una remor d'estels caient. S'enfonsaren unes urpes en el meu coll i se m'enganxà una brasa a la boca. S'havia extingit el flam de la llàntia. No podia cridar. La negror de mil nits em pesava damunt, sagnaven les venes del meu coll, els meus ulls s'omplenaven de negre".

<sup>894</sup> *Quadern del 4 d'agost de 1944*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 61, 23-27.

<sup>895</sup> També és palès en una nota posterior sobre el mateix autor (*Quadern 24*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 127).

<sup>896</sup> Vegeu la comparació com a paral·lel narratiu de Ciro Mendía quant a la caracterització de "tipus folklòrics", *Teatro colombiano contemporáneo*, op. cit., p. 23. Anderson Imbert (*Historia de la literatura hispanoamericana.I*, op. cit.) la valora com a "un ejemplo de excepcional interés por lo psicológico". També ho ha recalcat Jean FRANCO (*An introduction to Spanish-American Literature*, Cambridge University Press, 1969, p. 189): "Carrasquilla was not content simply to extol country or provincial life, however. He was equally aware of the bigotry, the hypocrisy and cruelty that life in the provinces encouraged, and his story *El padre Casafús* though not without humour, shows how mercillesssmall-town life can be. The priest, who is basically a good man, is tactless and bard-tempered and having offended the most powerful lady of the parish, he is hounded out of his parish and dies of starvation".

<sup>897</sup> "Tomás Carrasquilla", art. cit.

#### 4.6.3. Ressor crític: qüestionament en funció de les influències literàries.

Passem a contemplar la recepció de 1926, força desfavorable. Resumeixo les causes del rebuig en tres: 1) Mancances reconegudes per l'autor en considerar-la *defectuosa*.<sup>898</sup> 2) Recels morals d'un sector de la crítica i públic.<sup>899</sup> 3) Interessos professionals i opcions estètiques adverses. La premsa en castellà comptà amb crítics benevolents com l'anònim d'*El Diario de Barcelona*,<sup>900</sup> Pelai Costa a *El Noticiero*<sup>901</sup> o Emili Tintorer a *Las Noticias*.<sup>902</sup> El primer afirmà que la peça "adolece de alguna pesadez", Costa la considerarà tragèdia *equivocada*, tot admetent valor poètic<sup>903</sup> i Tintorer considerarà la noblesa del tema ofegada per la retòrica. Més punyents foren E. Guardiola Cardellach a *El Diluvio*<sup>904</sup> i M. Alcàntara Gusart a *La Noche*, que incideixen en la inadequació antitràgica d'estil i personatges. Alcàntara és conclusiu: "Es una equivocación en toda la línea. El señor Vinyes ha tenido excesivas pretensiones; apuntando a más modestos objetivos, podremos juzgar mejor sus dotes". Rodríguez Codolà, a *La Vanguardia*, recalca la poca fluïdesa i manca de *freno verbal* i l'esmentat J. de Font a *El Correo Catalán*, subratlla que "El artificio definidor destruye la naturalidad", tot i que l'autor "posee imaginación y concepción para el arte, pero da la sensación de que su talento está al principio de un período de elaboración": una valoració que no deixa de ser aguda.

Sagarra efectuà l'escomesa més virulenta<sup>905</sup> amb grans objeccions al desllorigament formal i a l'efecte d'avorriment produït. Cal llegir-la en coherència amb altres crítiques efectuades a D'Annunzio, Maseras o Puig i Ferrer, com ja observà Assumpta Camps.<sup>906</sup> Els

---

<sup>898</sup> *El Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens fa un esbós", art. cit. Recordem el pròleg: "Llegenda de boires era obra defectuosa. Hi puc afegir que sóc dels que estan sempre descontents del que escriuen. ("Petita història del poema escènic", op. cit., IX).

<sup>899</sup> Curet (*Història del Teatre Català*, op. cit., p. 579) parla de "gran renou en el públic que amenaçava d'acabar en avalot, perquè molts consideraren que l'argument de l'obra era sacríleg o almenys irreverent (potser pel nom "Bernardeta"). L'escàndol es reflecteix en l'anunci de la "famosa i discutidíssima obra" (*La Veu de Catalunya*, 26-II-1926) Roig i Llop recorda que va dividir el públic: "una part d'aquest la considerava irreverent i s'armà el consegüent escàndol" (Tomàs ROIG I LLOP: *Del meu viatge per la vida. Memòries*. Vol. I (1902-1931), Ed. Pòrtic. Col.l. Memòries, 17, Barcelona, 1975, p. 262).

<sup>900</sup> *Diario de Barcelona*, 32, 18-II-1926.

<sup>901</sup> Pelai COSTA, *El Noticiero Universal*, 12.707, 18-II-1926.

<sup>902</sup> Emili TINTORER, *Las Noticias*, 10.554, 19-II-1926.

<sup>903</sup> "Ha compuesto un poema de altos vuelos, en cuyo desarrollo hace gala de un léxico florido, siempre poético y grandilocuente. Da muestra el autor de conocer el idioma catalán y lo emplea con innegable galanura. Pero estas mismas circunstancias restan valor teatral a la obra, pues la acción se desarrolla en forma lenta por el exceso de imágenes que emplean todos los personajes." No obstant n'aplaudeix els "aires de tragedia, al estilo del antiguo teatro griego."

<sup>904</sup> Art. cit. El crític admet que la peça llegida pot revelar una promesa literaria que com a teatral no pot passar.

<sup>905</sup> *La Publicitat*, 16.198, 19-II-1926, *Crítics de teatre...*, op. cit., p. 125. També pot ser Sagarra J.S. de *El Liberal*, 10.211, 18-II-1926, per la inicial i el mode idèntic de lloar l'escenificació, atacar la *endblez* dels personatges i l'influx de la *fraseologia*, de D'Annunzio, "que ha influido grandemente en la formación literaria de Ramon Vinyes." J.S. conclou que al públic no li ha agradat la tragèdia "A pesar de que la obra contiene más bellezas que *Nyigui-Nyogui*, por ejemplo".

<sup>906</sup> Camps (*La recepció de Gabrielle D'Annunzio*, op. cit., p. 231, n. 189) remet a Puig i Ferrer (*Un home genial*, 10-IV-1923) o Maseras (*Jocs d'enamorats*, 18-X-1924). (*Crítics de teatre...*, op. cit., pags. 97 i 77 respectivament). Aquestes dues recensions no aborden la influència dannunziana, però incideixen en defectes de

elogis a les bones intencions i a algun passatge hi són efectuats de passada, i hi ha una advertència a la responsabilitat dels programadors [*Canals*]:

Resulta una olla de cols, de sentiments i de passions que no s'acaben de definir ni de destriar. L'acció és simple, però el simbolisme que hi vol donar l'autor la fa confosa i absurda(...) Reconec l'excel·lent intenció del senyor Vinyes, el seu treball de cisellar les frases, el seu acurat preciosisme, però seria insincer si digués que el llenguatge de *Llegenda de Boires* és un llenguatge viu i emocionant; per a mi és tot el contrari. El diàleg i el monòleg en l'obra de Vinyes són un ploricó continuat de paraules mortes, un reguitzell de literatura avortada que ofega i deixata les situacions. (...) Peca d'una longitud i d'una monotonia aclaparadores. A més a més, l'autor, poc expert en teatre, ha oblidat que certes situacions i certes paraules agafen damunt de l'escena un relleu grotesc insostenible. El tercer acte n'és ple d'aquestes situacions i d'aquestes paraules: la manera com se'l va prendre el públic ho demostra.

Acarem-ho a Vinyes, qui centra en Sagarra la causa dels aldarulls:

Els únics que xiuxiuejaven eren els autors de la casa, autors doblats, alguns d'ells, de crítics de teatre. Els seus escolanets els feien cor. En l'acte tercer, el més lent de l'obra, i al qual em referia jo en demanar que tallessin, subministrà als indignats motiu d'exterioritzar-se. I vingueren els enraonaments alts des del seient, el colpejar dels bastons damunt la fusta dels travessers de les cadires i, a darrera hora, la protesta i l'aldarull.<sup>907</sup> (...) El més bagolaire en les manifestacions de la nit de l'estrena de *Llegenda de boires*, fou un bon poeta i fàcil autor de teatre català en vers. Fou també el crític més estrident en la nota que féu de l'estrena. La seva crítica, d'un eixancarrament de cavador de naps, volia ésser de les que colguen un autor: '-L'he liquidat-', deia als de l'Ateneu .

Fàbregas es fa ressò del fet en evocar testimonis de Sagarra "proveït d'un bastó i dirigint sorollosament la rebentada" en estrenes del nostre autor.<sup>908</sup> Confrontem-ho amb el retret de Sagarra a Canals: "És lamentable aquesta equivocació del senyor Vinyes, persona intel·ligent i de bon gust, i és més lamentable encara l'equivocació dels qui han acceptat i han posat en escena aquesta obra, perquè em fa l'efecte que en *Llegenda de boires*, abans d'estrenar, es pot preveure la impressió que ha de produir al públic, i així s'evitava un disgust a l'autor i una mala nit als espectadors". Pel que conten Vinyes i Bertrana hi havia expectació, i a parer del berguedà, es desvetllaren recels pel fet que "es pintessin dues decoracions i es confeccionés

---

composició i manca de correcció, i dins la prevenció de Sagarra vers el modernisme: així, quan retreu a Adrià Gual el 1927 que escenifiqui *L'assumpció de Hanele Mattern* (Ibid., p. 55). Hem d'afegir-hi la mala crítica a un altre autor procedent del modernisme, de qui salva, no obstant, l'estil i la llengua: *La dona neta* (estrenada l'1-IV-1924) i *L'auto del senyor Moixet* (el 8-XI-1925), de Prudenci Bertrana (*Crítiques a de teatre...*, op. cit., pags. 31-32).

<sup>907</sup> "Petita història del poema escènic"..., op. cit., VI-VII. 6 anys més tard de l'estrena s'hi referí a *Teatre Català*: "Hi hagué autors-crítics i autors sense crítica, que es passaren gairebé tot un acte estossegant i picant a terra amb el bastó" (V. CALDÉS ARUS, "Parlant amb Ramon Vinyes", *Teatre Català*, I, 4, 22-X-1932, pags. 56-58). Remarquem-ho també en carta a Josep Vinyes de 14-V-1949: "Recordo com si fos ara el canibalisme del Sagarra, de l'Artís, del Soldevila, etc. contra d'un intrús".

<sup>908</sup> *Aproximació a la Història del Teatre Català*, op. cit., p. 37.

vestuari per a l'obra d'un nou arribat". L'afirmació revela influències damunt l'empresari que remarca l'escenògraf Ramon Batlle: "Hi havia comediògrafs diríem *ben situats* a la casa (àdhuc en un bon lloc de la cua), i que, ja en ocasions anteriors, havien vist pujar a l'escenari obres seves. Qualsevol estrena d'altri podria semblar-los una ofensa als seus drets."<sup>909</sup> El 1927, Gassol acusà Sagarra de prepotència en una polèmica on apunta al fet citat per Batlle:

En Sagarra, en la seva rèplica, dona massa importància a les relacions que ell hagi pogut tenir, durant aquests dos darrers anys, amb el senyor Canals, dient-nos: 'que ell no és cap policia que s'estigui als peus de l'empresari senyor Canals, empaitant i bordant tothom que s'acosti amb un drama sota l'aixella'.<sup>910</sup>

És simptomàtic que Sagarra aplaudís de *Llegenda de boires* el decorat del tercer acte, "de les coses més ben muntades que s'han vist mai a Romea", que acarem als comentaris vistos del berguedà. Podem comprovar la semblança de la crítica a Vinyes amb les efectuades a D'Annunzio, tant en les rares lloances,<sup>911</sup> com en els atacs contundents fins al títol ("D'Annunzio o la buidor transcendental").<sup>912</sup> L'abans admirat italià,<sup>913</sup> és considerat periclitat, perjudicial per les imitacions i superat per Pirandello. La crítica a Vinyes cal situar-la dins el rebuig de la dramaturgia dannunziana, que admet sols suggerent per a dansarines i escenògrafs.<sup>914</sup> Així, situa *Llegenda de boires* en els "començaments de segle, quan el *Pelleas* de Maeterlinck i la *Figlia di Iorio* del D'Annunzio feien tronar i ploure. *Llegenda de boires* és una imitació del D'Annunzio de *La Figlia di Iorio*<sup>915</sup>; de *La fiacola sotto il moggio*. Una

---

<sup>909</sup> V., Ramon BATLLE I GORDO: *Quinze anys de Teatre Català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 15. Barcelona, 1984.

<sup>910</sup> Ventura GASSOL: "El teatre poètic a Catalunya. Una rèplica de Ventura Gassol a Josep Maria de Sagarra", *La Veu de Catalunya*, 9558, 17-I-1927. L'escrit deriva d'una entrevista a Gassol del poeta berguedà Pere Guilanyà, corresponsal a París ("Ventura Gassol i el teatre català", *La Veu de Catalunya*, 14-X-1926) on Sagarra era al.ludit i que provocà resposta del dramaturg el 20-X-1926 a *La Publicitat*, ("Una acusació grotesca", *Crítiques de teatre*,... op. cit., pags.49-51). Gassol s'adreçà a Maseras en carta posterior a l'estrena de *Llegenda de boires*: "Trobo molt encertat que hàgiu fet també aquesta defensa de l'amic Vinyes. M'hi adhereixo de tot cor, car ja sabeu que l'estimo i l'admiro". (...) "Molt ajustada aquella al.lusió que feu dels autors que a la vegada fan de crítics. Que es fotin! Un dia o altre arribarà la vostra. Si escriviu a l'amic Vinyes, feliciteu-lo de la meva part". Carta de Ventura Gassol a Alfons Maseras, s.d, Fons Ramon Vinyes. Gassol es refereix a la crítica de *Comoedia* a París que veurem tot seguit.

<sup>911</sup> Comparem: "De tant en tant -en el parlament de l'Home Roig al primer acte, per exemple- hi ha alguna imatge brillant"[*Llegenda de boires*] "De tant en tant, un acudit elegant, una bella paraula",[*La Gioconda*.] "Apreciem de tant en tant un encert verbal, una imatge ben tallada", [*Sogno d'un mattino de primavera*]. Vegeu *Crítiques de Teatre*..., op. cit. pags. 125, 341 i 342 respectivament.

<sup>912</sup> Ibid, p. 339. També l'acusa de pompós, de fer literatura "podrida" o "prostituir la paraula" de manera que no deixa rès a la metàfora, al joc misticosensoial.

<sup>913</sup> Ho destaca Camps arran de les *Memòries* de Sagarra (*La recepció de Gabriele D'Annunzio*..., op. cit., pags. 234-235).

<sup>914</sup> És simptomàtic que el que toleri Sagarra és el que menys plagui a Vinyes de D'Annunzio com hem vist arran de les coreografies d'Ida Rubinstein (SUPRA, 4.4).

<sup>915</sup> Sagarra bandeja D'Annunzio, però anys abans *Rondalla d'esparvers* s'inspirà en *La figlia di Iorio* (J. M. de SAGARRA, pròleg a *Obres Completes, Teatre I*, pag. XXV. Ed. Selecta, Barcelona, 1979) i cal analitzar si D'Annunzio o Valle, inspiradors del seu primer teatre encara són presents a l'obra de 1926 *Marçal Prior*, com apunta la lúcida mirada de Bofill i Ferro (*Poetes catalans moderns*, op. cit., p.39). Els paral.lels entre *La figlia di Iorio* i *Flor de santidad* de Valle (ambdues de 1904) són destacats per Díaz Plaja arran d'un article de R. Carballo (Guillermo DÍAZ PLAJA: *Las estéticas de Valle Inclán*, Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 25. Gredos, Madrid, 1972, pags. 26-27). Cal destacar el caràcter diabòlic –com el Comte Arnau i l'Home Roig- de Juan Manuel de Montenegro dins l'obra de 1922 *Cara de Plata* (Ibid., p. 195).

imitació freda i passada de moda, escrita en un català que vol ésser català poètic, però que ni a català arriba".

El berguedà remarcà que la crítica sagarriana era un rebuig estètic ("D'Annunzio, l'Andreiev, i no sé quants altres autors per als quals l'autor de teatre català en vers reservava l'odi").<sup>916</sup> La postura feridora de Sagarra contrasta amb les que al meu parer constitueixen les crítiques més agudes: les de Bertrana a *La Veu de Catalunya*<sup>917</sup> i a la *Revista de Catalunya*,<sup>918</sup> escrites amb àmplia perspectiva i un to entre elegíac i paròdic:

Eren aquells dies de fervors místics barrejats amb fantasies meeterlinianes i ibsenianes, en els quals s'escrivia la paraula Vida amb majúscula i s'anava a plorar desenganys amorosos als cementiris; temps de retòrica i de símbols (...). En Vinyes ens havia admirat més d'una volta, i aquesta admiració pretèrita, després d'un llarg període d'oblit relatiu, ens portà a Romea un xic il·lusionats.(...) *Llegenda de boires* conté el misteri, l'èmfasi, l'exuberància d'imatges, l'obscur transcendentalisme de la majoria de les produccions d'aquella època.

Tals lloances insinuen, però, anacronisme i inexperiència:

És una ardidesa, si no del tot reeixida, tampoc del tot fracassada. En Vinyes, segons tenim entès, havia escrit poc o molt per al teatre; però li ha mancat el que és indispensable per assolir el beneplàcit de la crítica: una experiència llarga i, a manca d'aquesta, un conseller lleial.

*Llegenda de boires* ens fa l'efecte d'arribar amb cert retard a l'escena. Sembla una obra que ha estat arraconada en un armari uns quants anys i que, aprofitant una avinentesa, ha estat muntada amb massa confiança, sentre treure'n curiosament la pols.<sup>919</sup>

Bertrana l'encertava quant a l'edat de l'obra i alhora que en lloa el carès tràgic, observa descurança estilística i estructural:

Llàstima, però, que En Vinyes s'hagi deixat portar per un excés de força expressiva; que no hagi trobat aturador a la facilitat declamatorià que el caracteritza i que hagi deixat de veure les fallides i descensos de la seva prosa evocadora. L'obsessió de les imatges simbòliques i dels adjectius sonors, l'arrossega sovint al caire d'un patètic semi-grotesc. (...) Per altra part, aquell "home roig", que en tocar-lo crema com un ferro roent, demostra ésser un dimoni bon jan, candi fins a la idiotesa. Està a punt de deixar-se escanyar per les mans

---

<sup>916</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit op. cit., VIII-IX.

<sup>917</sup> Prudenci BERTRANA: *Llegenda de boires*.*La Veu de Catalunya*, art. cit.

<sup>918</sup> Prudenci BERTRANA: *Llegenda de boires*, *Revista de Catalunya*, març 1926, art. cit. Aquesta darrera, dies després de l'estrena, en constitueix una anàlisi reposada.

<sup>919</sup> A *La Veu de Catalunya* també ho destacà: "És veritablement de plànyer que En Ramon Vinyes no hagi ensopegat amb una ànima compassiva prou sincera per advertir-li els trencacolls que l'esperaven si no esmenava i sintetitzava tant l'acció com el diàleg." Les mateixes consideracions són fetes per Rodríguez Codolà: "Sentimos la inquietud del malogro de las bellezas que innegablemente encierra la obra; y sentimos esa inquietud, porque, tan solo con limarla y tomarse el trabajo de cercenarla, en algún pasaje, quedaría una producción con dignidad literaria poco corriente."



febles d'El cec' i, per a lliurar-se'n, jura en fals; (...) En *Llegenda de boires* sobren conceptes, sobra ampulositat i insistència. S'al.ludeixen massa sovint 'les boires', 'l'home roig' i 'els espadats', etc.<sup>920</sup>

Al costat d'aquestes observacions hi ha una paternal reorientació: "Al Romea no cal pas anar-hi amb el cor a la mà, a hores d'ara, després d'un període de gresca truquista. *Llegenda de boires* conté elements d'èxit. En Vinyes ha d'insistir". Bertrana registra un escurçament després de l'estrena i l'efecte en el públic ("l'ha rebuda amb molta més reverència i àdhuc amb aplaudiments sincers"). Com Rodríguez Codolà, li recomanà posar-se "a to amb els corrents moderns" i la perspectiva és semblant en Bob [Lluís Capdevila] a *L'Esquella*: qüestiona l'obra per anacronisme d'annunzià però en reconeix les belleses i blasma el comportament del públic.<sup>921</sup> Hi ha, també, al fons del nostre escriptor, un article imprès signat per Cugat Guilera, molt a la defensiva de l'autor:

És inaudít, que crítics de la talla de l'Alcàntara Gusart, que hom considerava un home equànim, es despengessin amb una sèrie de penjolls d'anatemes plens de verí que traspuaven per tots quatre costats.

I en Josep Maria de Sagarra, que després de deixar a l'autor bo pels gossos, com vulgarment es diu, fent una rebentada amb tots els ets i uts, fins s'atreví a dir que el llenguatge no era el nostre?

I En Bertrana i els altres, i els de més enllà que qui més qui menys feren filigranes de refinament per ensorrar l'obra. (...)Hauria estat molt més noble assenyalar defectes si n'hi havia, precisament per lliurar a l'autor d'un fracàs, tan sols hagués estat per companyerisme (...).L'obra i amb ella el seu autor, es mereixen ser tractats benèvolament, per vàries raons, perquè l'obra està força bé, per tractar-se d'un novençà en l'escena, perquè esta molt ben escrita, i perquè és un assumpte poc vulgar.<sup>922</sup>

---

<sup>920</sup> *Llegenda de boires*, *La Veu*, art. cit. I també a la *Revista de Catalunya*: "S'ha deixat portar per la seva exuberància de poeta i ha enfarfegat el diàleg."

<sup>921</sup> BOB [Lluís CAPDEVILA]: "Teló Enlaire", *LET*, 2435, 19-II-1926: "No és, llastimosament, una obra lograda." (...) "No obstant, nosaltres assegurariem que l'obra fa temps que està escrita. És una obra, en la qual adverteix una marcada influència dannunziana, que estrenada quinze o setze anys enrera, hauria pogut assolir un èxit considerable. Llavors D'Annunzio -o Rapagneta com vulguin- ens semblava una gran cosa. Avui, no. Avui sabem perfectament que el seu preciosisme -carregat, barrocs- és de paper pintat, de cartró i de purpurina." (...) "El públic de Romea va rebre l'obra -que conté positives belleses-malament. Però és que el públic de Romea no té dret a rebre malament una obra com *Llegenda de boires*." Capdevila signà el setembre de 1926 un text contra Bertrana en tant que rebentaire de comèdies (Lluís CAPDEVILA: "Les opinions de Prudenci Bertrana", *LET*, 2466, 23-IX-1926) i s'hi tornà a referir arran de l'estrena de *Racó de Xiprers* el 1927, en evocar "quatre beneïts disfressats de poeta o de crític" . Vegeu de Lluís CAPDEVILA: "L'entusiasme i el silenci", *LET*, 2530, 16-XII-1927, p. 823.

<sup>922</sup> Cugat GUILERA: *Llegenda de boires*, p. 29, Fons Ramon Vinyes. A la pag 30 hi figura l'Associació de Mercers -de la qual deu ser el butlletí, com es veu per altres articles. L'autor declara no conèixer Vinyes, però destaca que és un novençà que ha esmerçat "vicissituds i alguna vegada fins mals de cap i tot". La representació de *Llegenda de boires* el 20 de febrer va unida a l'"Associació de Mercers", com es veu a la cartellera de *La Veu*, per la qual cosa deduïm un vincle estret amb l'autor.

R.S. (Alfons Maseras?), es referí a l'obra dins *Comoedia* de París, on confirmà l'expectació i la tradició líricollegendària de l'autor que recorda la visió de Plana a *Rondalla al clar de lluna*, mentre recull la polèmica i ataca Sagarra, sense negar les influències objectades:

*Llegenda de boires* est un peu conçue a la manière d'une opera, ou parfois les éléments littéraires agissant comme les éléments musicaux. Les mots, les phrases, mêmes les situations, s'y allongent quelquefois trop longtemps parce que l'auteur a tenu à rehausser les attitudes et les paroles de ses personnages d'un lirisme voulu (...) Cette oeuvre puissante, que l'on discutait passionnément dans les couloirs du théâtre (et laquelle la critique peu avisée ou de mauvaise foi n'a pas accordé il faut l'avouer, tous les mérites qu'elle possède (car en Catalogne, comme ailleurs, il est des auteurs dramatiques qui se mêlent de critique, intéressés qu'ils sont à anéantir les oeuvres d'autrui).<sup>923</sup>

Cal esmentar també el text vist de Gassol, que no sols qüestionà les objeccions sagarranes a Vinyes, sinó les similars a D'Annunzio:

A mi em féu una malíssima impressió que un crític-poeta com En Sagarra pogués dir d'una obra que 'era una olla de cols'. No fa molt, tampoc, que llegia una altra de les seves crítiques sobre una obra de D'Annunzio que posà al Romea la gran actriu Gramàtica. Tampoc seré jo qui defensaré una obra que a París fou rebuda amb respecte, però sí que diré que és lamentabilíssim que un poeta-crític, en parlar-ne, us pugui parlar de 'vòmits'.

Si la retòrica fou un dels aspectes més objectats per la crítica, pocs retragueren directament l'arcaïtzació de la llengua, que podem sospitar que fos un factor tan o més decisiu que l'estil estricte. Potser Bertrana, en referir-se a la vella activitat de prosador líric situava la recepció de *Llegenda de Boires* en els seus justos termes: el poema escènic era el retorn a una imatgeria i estatisme evocatiu (D'Annunzio, Maeterlinck, *Al florir als pomers* o *Rondalla al clar de lluna*) percebut com a anacrònic a ulls del públic i la crítica i l'autor de *Josafat* suggeria una actualització que el nostre dramaturg assajarà en peces posteriors. Amb aquest objectiu i a la llum de noves experiències de teatre clàssic i culturalista de postguerra, situem la refeta dels anys 40 que, resta, malgrat tot, a mig camí de la modernització i constitueix un testimoni de l'aferissament de l'autor a un univers literari que el fascinà de joventut.

---

<sup>923</sup> R.S. [Alfons Maseras?]: "Une grande première a Théâtre Catalan. Une oeuvre du poète Ramon Vinyes", *Comoedia*, 2812, 25-II-1926. Lloa la interpretació de Maria Vila, i la compara a l'efectuada dins *La cançó del vell Cabrés*, de Ventura Gassol, en el que revela la proximitat als cercles catalans de París durant la Dictadura de Primo de Rivera, on operen Maseras, Domènec de Bellemunt, etc. L'al·lusió de Gassol en la carta a Maseras, però, delata l'autoria d'aquest darrer. La publicació s'hi havia referit una setmana abans, quant als canvis després de l'estrena: "On attend avec curiosité la répétition générale de *Llegenda de boires*." ("Courier théâtral et musical", "Étranger. Barcelone", *Comoedia*, 4805, Paris, 25-II-1926). També la recordà com a susceptible de recrear en òpera una visió restrospectiva d'Enrique Rodríguez Mijares ("Ha fallecido Don Ramón Vinyes", art.cit.).

#### 4.7. Dues peces extraviades del tombant de dècada: Les fonts llunyanes, Cançó de camí.

Similar en to i temàtica a *Llegenda de boires*, se'ns presenta l'obra extraviada *Les fonts llunyanes*, per les poques notícies que en tenim. Elies la situa a l'etapa de *Voces*<sup>924</sup> com a una evocació dels "paratges de la ciutat natal", en visió berguedana paral·lela a la pirinenca estilitzada del poema escènic estudiat. Era una obra dramàtica en tres actes, com confirmen apunts de 1940, i el biògraf la compara a *Llegenda de boires*: "de prosa amb segell vinyesià, representatius dels molts problemes rurals."<sup>925</sup> Sorprenent és que es presentés una peça rural com aquesta a un guardó ubicat en plena guerra civil (el Premi Ignasi Iglésias 1938), com veiem el 1940:<sup>926</sup> "Ahir vaig acabar i empaquetar l'acte nou que he fet per *Les fonts llunyanes*. Recordo encara la porqueria que feren a la literatura catalana els jurats del Premi Ignasi Iglésias 1938". L'animadversió envers el president del jurat [Carles Riba] pogué agreujar-se amb aquesta decisió i són reveladors els mots d'aquest poeta recollits per Elies: "Aquesta obra [*Les fonts llunyanes*] és bona, però la premiada no havia d'ésser transcendental".<sup>927</sup> El guardó no aconseguí per *Ball de titelles* a l'edició anterior i al Concurs del Teatre Català de la Comèdia, decantà Vinyes per la presentació d'aquella peça inèdita. El 7 de novembre de 1939 en rebé el text a Tolosa a través d'un intermediari,<sup>928</sup> i és la primera peça revisada a la postguerra. Alguns apunts tolosans de 1939 mostren, sense gaire detall, els progressos de la revisió,<sup>929</sup> enllestida l'any següent a Barranquilla: sabem per la correspondència amb Josep Vinyes que en rebé una còpia de Barcelona a finals dels 40, però no se'n conserva cap actualment.

A un escrit de 1918 apareix un espai similar al tractat dins *Al florir als pomers* (1910) que recorda el títol d'aquesta peça perduda:

No nos habíamos visto desde el día aquel en que dejé la aldea; un día amarillo de otoño que había mucho frío por los caminos y poca sombra de hojas en los árboles...

Al pasar por la plaza de las fuentes, casualmente, os encontré camino de la misa auroral.<sup>930</sup>

Com a *Llegenda de boires*, la vida de muntanya fóra el marc de l'obra, en continuïtat del món elegíac a la plaça de les fonts d'*Al florir els pomers*. Tal llunyania es percep en escrits com

---

<sup>924</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, 59.

<sup>925</sup> Ibid.

<sup>926</sup> *Dietari*. Barranquilla, 22-VI-1940, 29, 2-4.

<sup>927</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 172. No indica Elies la seva font.

<sup>928</sup> *Dietari*. Tolosa, 7-XI-1939.

<sup>929</sup> *Dietari*. Tolosa, 16-XI-1939, 29-XI-39, 29-XII-39.

<sup>930</sup> La veu narrativa pregunta a una religiosa: "Os acordáis hermana de nuestra pequeña aldea, de nuestra pequeña vida; os acordáis de la ermita de Nuestra Señora de las Soledades allá en los picos abruptos, donde hay un rumor eterno de cascadas" (R. VINYES: "Al pie del mar azul hay un viejo convento", *Voces*, III, 22, 10-5-1918, ps 112-115). Hi apareix un tòpic vinyesià (la ceguesa) i remet a records infantils: l'àvia que collia maduixes, el joc amb les cireres...

el que adreça a una dona del passat que llegia l'*Evangelina* de Longfellow vora una font "Ilunyana",<sup>931</sup> on contraposa l'evocació a "la contorsionada sensibilidad de tu sentir actual Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Huysmans, Wilde". La segona persona ("tu sentir actual") s'adreça a la sensibilitat pròpia, que enyora Longfellow i mostra les bifurcacions estètiques de l'autor.

Esmementem, finalment, dins aquest mateix àmbit i tractament, una peça extraviada comentada per Elies<sup>932</sup>: *Cançó de camí*, "tragèdia en vers en la qual condensava part de la pròpia vida", que segons el biògraf portà en el viatge de 1925 a Barcelona. L'ús del vers i l'anotació del gènere ens suggereixen analogies amb *Llegenda de boires* i-potser pels elements autobiogràfics-, amb la circumstància de *Viatge* (1927).

---

<sup>931</sup> R. VINYES: "Pretextos" (V), *Voces*, VI, 57, 30-III-1920, pags. 84-87. Vegem-ne un fragment: "Junto a ti se quebraba el agua. Se quebraba armoniosamente, con beatitud, con santidad. Rasgaba la roca dura y decía sus éxtasis al ver estrellas".

<sup>932</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 83. Anotem la coincidència de títol amb el poema citat "De camí" (SUPRA Cap. 1).



**CAPÍTOL CINQUÈ: SEGONA ETAPA CATALANA: CAP A  
L'ACTUALITZACIÓ I CONSOLIDACIÓ DEL DRAMATURG (1925-  
1929)**



## 5.1. Presentació.

La segona etapa catalana de Vinyes (1925-1929) constituí la seva revelació com a dramaturg i la reincorporació a la literatura del país. Fou marcada pel divers ressò de tres estrenes: la polèmica recepció de *Llegenda de boires* el 1926, l'èxit de *Qui no és amb mi...* el gener del 1929, i la desigual rebuda de *Peter's Bar* l'octubre del mateix any, que precedí el retorn a Colòmbia al cap d'un mes. Durant aquests anys visqué a Barcelona,<sup>933</sup> on treballà com a escriptor, amb llargs sojorns estivals a Berga.<sup>934</sup> En conjunt, realitzà un gran esforç de modernització després que *Llegenda de boires* fos associada per la crítica a una època superada i aprofità els ressorts que tingué a l'abast. És un període breu però falcat d'expectatives i aquell en què tant en la faceta polemista com en la d'autor, obtingué més ressò. Tot i això, presenta gran unitat amb la tercera etapa catalana (1931-1939).

Podem demarcar tres segments en aquesta etapa: 1) L'anterior a *Llegenda de boires* (juny de 1925- febrer de 1926), en què l'autor no adquireix transcendència pública. 2) El temps entre l'estrena anterior i l'escenificació de *Qui no és amb mi...* (1926-1928), període en el qual projectà bona part dels seus posicionaments criticoteòrics i va oferir propostes innovadores dins la seva trajectòria. c) El període posterior a *Qui no és amb mi...* fins al retorn a Barranquilla (gener a novembre de 1929), quan consolidà el seu renom de dramaturg.

---

<sup>933</sup> Visqué al carrer Duc de la Victòria nº 5, com consta en carta a Josep Canals de 15-VIII-1927 (Fons Josep Canals, capsa 2659, Centre de Documentació, Institut del Teatre) i també hi al·ludí a la postguerra (*Quadern 24*, doc. cit., p. 102, 6-7). Es tractava, segurament, d'una dispesa.

<sup>934</sup> Hi passà llargues estades amb la família: "És a Berga on sojorna més temps dedicat a les seves tasques literàries" (*El Teatre d'Orientació*: Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.). Idem: "La vida privada dels nostres escriptors", *La Veu de Catalunya*, 10.246, 6-IV-1929 on contrasta l'activitat lectora a Barcelona, amb l'escriptura dels estius: "Llegeixo unes cinc o sis hores diàries. (...) Ara escriure... A l'hivern -barceloní-, escric poc, i quan ho faig és d'onze a una. A l'estiu -berguedà- escric bo i matinejant i molts dies fins a les sis de la tarda. En un parell de mesos de camp, enllesteixo tot el que he emmagatzemat en un any".



## 5.2. Els primers mesos: del retorn americà a l'estrena de *Llegenda de boires* (juny de 1925-febrer de 1926).

Vinyes retornà a Barcelona a la primavera de 1925<sup>935</sup> i el biògraf destaca el bon acolliment que hi rebé dels seus germans Joan i Josep, el primer dels quals regentava la Llibreria Americana (situada al Passatge de la Virreina en cantonada a la Rambla), bon estímul per al nostre dramaturg;. Ja vam percebre la importància de Joan Vinyes com a intermediari davant Josep Canals, i segons ens confirmava Lluïsa Riera, hem de valorar el paper d'interlocutor privilegiat i corrector del seu germà, en tant que deixeble de Fabra<sup>936</sup> i ocasional traductor.<sup>937</sup> Ell estava ja establert a Barcelona amb la seva muller Maria Vilardaga i Josep Vinyes s'hi instal·là per aquest temps, com recordava Lluïsa Riera, que indicava que els germans sempre havien viscut a dispeses diferents. La llibreria esmentada funcionà fins a finals de dècada i era situada al nº 5 del Passatge de la Virreina en cantonada al número 31 de la Rambla. Josep Vinyes evoca l'època [1928] en una entrevista.<sup>938</sup> A la llibreria, els germans Vinyes tractaren Chesterton arran d'un sojorn a Barcelona l'any 1926 i l'establiment es convertí en punt de referència per als aficionats de l'escriptor britànic, en tant que el llibreter contribuí al "proveïment d'una biblioteca chestertoniana comuna".<sup>939</sup> També es relacionaren amb personalitats com l'escenògraf Eugène Steinhof.<sup>940</sup>

---

<sup>935</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., 83 i "Prólogo" a *Selección de Textos*, I, op. cit, pags. 35-36. Gilard constatà que el juny aparegué el darrer article a Colòmbia, ja marxat Vinyes. Els contactes amb Barranquilla degueren continuar per via epistolar, com es desprèn de la bona acollida de 1929. Elies situa en aquest període el pròleg a un llibre d'Elisa Parias (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 92).

<sup>936</sup> Així consta en una dedicatòria conservada al Fons Vinyes, arran d'un banquet d'homenatge a Pompeu Fabra celebrat al Restaurant del Parc amb data del deu de juny de 1933, on figuren les signatures d'Alfons Maseras, Joan Vinyes i el propi Pompeu Fabra: "Els qui foren i són tothora deixebles de Pompeu Fabra prenent com a pretext l'ofrena d'un present reten homenatge d'afecte a llur mestre."

<sup>937</sup> Vegeu la traducció del text "Espiritisme" de Chesterton (*L'Andreuenc*, Ep. II, 33, 1-XII-1932, pags. 7-9).

<sup>938</sup> "José Vinyes recuerda a su hermano Ramón", art. cit.

<sup>939</sup> "Obres de G. K. Chesterton", *La Nova Revista*, VI, 21, setembre 1928, p. 87. N'hi ha d'altres referències: "Quan Chesterton visità Barcelona, l'any 1926, descobrí la Llibreria Americana del passatge de la Virreina i se n'agradà tant que li féu objecte de freqüents visites" ("Obres de G. K. Chesterton", *La Nova Revista*, VI, 23, novembre 1928, p. 285). Vegeu també "Els amics de G. K. Chesterton", *La Nova Revista*, V, maig 1928, pags. 92-93: "La Llibreria Americana (Rambla de les Flors, 31), regentada per Joan Vinyes, fou la llibreria predilecta de G.K. Chesterton durant la seva estada a Barcelona". (...) El simpàtic i intel·ligent propietari de la llibreria mostra als visitants que s'hi interessen, una col·lecció de llibres de l'autor d'*Heretics*, dedicats expressivament, i una pàgina d'àlbum que reproduïm un dia. Joan Vinyes ens ha tramès la traducció d'un poema de G. K. C., "El mar roig", extret del recull *The Ballad of St. Barbara*". Correspon al volum conservat al Fons Vinyes amb signatura autògrafa de l'autor. La llibreria fou esmentada per Marcel Brion a *Les Nouvelles Littéraires*: "expose dans sa vitrine plusieurs ouvrages accompagnés de dédicaces". V., "Els amics de G. K. Chesterton", *La Nova Revista*, V, juliol 1928, pags. 281-282. Arran de la mort d'aquell escriptor Vinyes recorda que li dedicà *The Ballade of the White Horse*, ("Gilbert K. Chesterton ha mort", "Finestra oberta", *Pamflet*, 2na època, 23, 27-VI-1936, p. 8) i l'evocà anys més tard ("Conocí a G.K. Chesterton", *Revista de América*, Bogotá, II, 4-IV-1945). Sobre Joan Vinyes, vegeu una intervui de 1929 (Domènec DE BELLMUNT: "Hi ha una crisi del llibre català? Per on va resultant que potser sí", *La Publicitat*, 17.250, 23-VII-1929). La llibreria desaparegué als anys 30 quan els dos germans treballaven a l'Ajuntament de Barcelona, però el 1932 encara Joan Vinyes n'usava el paper de correspondència (V., Carta de Joan Vinyes a Pere Coromines, Barcelona, 10-IX-1932, Epistolari de Pere Coromines, Caixa 4 nº 1605, Biblioteca de Catalunya).

<sup>940</sup> L. M.: "Dos hostes il·lustres", *La Publicitat*, 16.981, 9-IX-1928. És un intervui a Eugene Steinhof i la seva muller, on l'articulista recorda que "els germans Vinyes tingueren la gentilesa de presentar-me'ls" a un cafè de la Rambla (vora la llibreria). Steinhof hi és presentat com a "innovador audaç i genial de la presentació escènica", i

El retrobament amb el món literari fou discret: "De la mateixa manera quieta que va partir, va tornar", se'n diu el 1929.<sup>941</sup> En un record, afirma que els primers contactes amb la tertúlia de Can Vilaró, al Carrer Ferran, s'iniciaren el 1925, però en el primer any d'estada no tenim traces d'activitats literàries fins a l'estrena de *Llegenda de boires*.<sup>942</sup> Elies el presenta retornat amb esbossos d'obres,<sup>943</sup> com ell declarà el 1928: "M'he passat quinze anys treballant en silenci, i gairebé sempre allunyat de Catalunya. Si us esmentés les obres en tres actes que tinc per estrenar, potser us semblaria que exagero".<sup>944</sup> La tornada silenciosa confirma que els contactes catalans de 1920 i 1922-23 no tingueren transcendència. Entre els retrobats destaquem Ramon Tor, que el 1925 li dedicà *La Companyia* sota l'aurèola d'"explorador maligne de totes les audàcies de l'espirit i de la carn".<sup>945</sup> Hem vist que la recepció de *Llegenda de boires* el 1926, reforçà el record del *prosador líric* o *poeta* i ell s'imposà una actualització teatral sense traïr la vella estela: l'intent de reescriure en vers *Llegenda de boires* n'és exemple, però la virulència davant d'un autor *novell* l'impactà: "No venia a desplaçar a ningú del 'Teatre Català'. No feia vida literària de penya. Havia fet arribar, per atzar, a un empresari una meva obra i a ell li havia passat pel baterol estrenar-la. ¿Per què la inquina?"<sup>946</sup> L'autor mostra perplexitat:

L'afer de les protestes i la xalabardia de la nit de l'estrena de *Llegenda de Boires*, tenia els seus punts de sainet, i no me'l vaig pas prendre en tràgic. Tampoc no em vaig prendre en tràgic la crítica. (...) Fressa i crítica marcaven posicions car com més entrant era el crític aldaruller a la sinagoga de l'empresari, més deixava veure la febre. (...) ¿Per què el desig de liquidar-me? Tristes coses dels entre-bastidors de la literatura. (...) No m'hauria fet res que la crítica, fent crítica, els hagués remarcat [*els defectes*] aleshores, lluny de llançar-se a la 'rebutada' només per la golafreria de 'rebentar'.<sup>947</sup>

Vinyes, però, recalca el paradoxal estímul dels atacs:

---

professor de l'Escola Nacional d'Arts Decoratives de Viena que passava llargues temporades a París, on escrivia a la revista *L'Art Vivant*, i la seva muller és col.laboradora de *Comoedia* i *Les Nouvelles Littéraires*, publicació on Adolphe Falgairolle exercia de corresponsal de les novetats literàries catalanes. Cal tenir presents els lligams d'escriptors com Alfons Maseras, Domènec de Bellmunt o Josep Roure-Torent amb *La Renaissance d'Occident* o *Comoedia*. Segons informacions obtingudes per Internet, ([www.martin-zambito.com/Ellingerwww.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/view/TT/fte37.html](http://www.martin-zambito.com/Ellingerwww.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/view/TT/fte37.html)), Steinhof figurà en el jurat que determinà la construcció del Palau de les Nacions de Ginebra, el 1924, i es relacionà amb el músic Arnold Schönberg; entre 1933 i 1934 impartí cursos al Beaux Arts Institute de New York. D'aquestes notícies es dedueix que el relleu com a teòric o professor superà la faceta creadora.

<sup>941</sup> X[avier Picanyol]: "L'estrena de demà. Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", *La Nau*, 396 10-I-1929.

<sup>942</sup> "Victor Català", art. cit.

<sup>943</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 83.

<sup>944</sup> "El Teatre d'Orientació: Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit., També parla de producció *vastíssima* a *La Nau* ("Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.).

<sup>945</sup> Ramon TOR: *La Companyia*. Precedits d'una lletra a l'autor per J. Farran i Mayoral, Joaquim Horta. Barcelona, MCMXXV. La dedicatòria manuscrita (datada el 4-XI-1925) figura a la pag. 4. Farran i Mayoral conjumina el respecte per la figura de Tor actor amb el rebuig a les tendències *ridicules* del passat que l'influeixen.

<sup>946</sup> "Petita història del poema escènic...", op. cit., X. També insisteix n en el concepte d'autor nou les defenses vistes de Gassol i Cugat Guilera (SUPRA Cap. 4.).

<sup>947</sup> *Ibid.*, VII-XII.

Unes recensions grises, una recordança cortès pel retornat, una crítica aigualida, uns compliments dels que no passen dels llavis, és possible que m'haguessin collat definitivament al comerç (...) En no voler-m'hi, la sensació revulsiva de que feia nosa a alguns, la protesta natural contra d'un injust rebuig, em feren pensar en ésser-hi. I hi he estat. I encara hi sóc.<sup>948</sup>

Amb la precaució que una visió tan retrospectiva ens mereix, la resposta sembla lògica en un esperit com el de Vinyes, no conformat a bandejar oportunitats per a la seva obra inèdita. La polèmica el marcà, a més, com a "víctima" de Sagarra, amb el que pressuposà d'entorpiment dins l'entramat escènic i literari del país. Per torna, hauria ajudat a l'eclosió de la seva faceta toericopolèmica i a una clara voluntat de modernització.

---

<sup>948</sup> Ibid., X-XI.

### **5.3. Plataformes i posicionaments grupals a l'entorn de Vinyes. (1926-1928). Intentos de professionalització.**

Tot indica, després de 1926 i l'estrena citada, que Vinyes intensificà la *vida de penya* abans exigua amb vells companys o joves encuriosits com Jaume Rosquelles i Alesssan, qui situà anys després al voltant d'aquesta estrena l'origen de l'amistat "Quan la teva *Llegenda de Boires/ s'obria a l'escena*"<sup>949</sup> i els contactes amb la tertúlia de Can Vilaró, "llar oberta sempre a la polèmica".<sup>950</sup> La presència en aquest cenacle de mal nom "la Penya del Paraiqüero", és certificada pel propi Ramon Vilaró en una entrevista a *La Nau* de 1928.<sup>951</sup> L'interviuat no fa comentaris específics a la participació del Vinyes a la penya on, Ignasi Iglésias ocupava la presidència "per dret propi" i hi participava "gairebé sempre" al costat de Carrion "que sembla tenir-hi el llit". El botiguer del carrer Ferran, vell col.laborador d'*El Teatre Català*, esmenta també Puig i Ferrer, Lluís Capdevila, López-Picó, Octavi Saltor, Sebastià Sánchez-Juan, Josep Navarro Costabella, Enric Borràs, els escultors Gargallo i Claret, els escenògrafs Salvador Alarma i Maurici Vilumara, el dibuixant Jaume Passarell, la cantant Mercè Plantada, els músics Balcells i Gols i altres com Antoni López, Claudi Rigol, etc. El grup hi és qualificat de *barreja una mica incoherent* en el que constitueix el testimoni més directe del cenacle, emès quan començava a adquirir ressò amb les festes anuals dels ventalls poètics, iniciades el 1926 a favor dels presos polítics implicats dins el complot del Garraf.<sup>952</sup>

Altres visions del grup són més retrospectives i barregen èpoques. Lluís Capdevila situa esporàdicament la presència d'Iglésias i esmenta Vinyes, Carrion, Curet, Bertrana, Tomàs Roig i Llop, Enric Lluelles, Josep Puig Pujades, l'escenògraf Roland i Joaquim Biosca.<sup>953</sup> L'escriptor berguedà també hi és citat per Fort i Cogul, biògraf de Gassol, i a les memòries de Tomàs Roig

---

<sup>949</sup> Jaume ROSQUELLES I ALESSAN: "Fragments d'un possible poema a Ramon Vinyes", *Berguedà*, març, 1971. A l'Arxiu n'hi ha una versió mecanografiada datada de desembre de 1970. Elies la reproduí (*Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 218-219).

<sup>950</sup> Ibid.

<sup>951</sup> Ramon PEI: "Ramon Vilaró d'"El Ventall del Poeta" o la cordialitat agressiva", art. cit.

<sup>952</sup> Així ho afirma Roig i Llop (*Del meu viatge per la vida*. I, op. cit., p. 242.). Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 127) ho cenneix a la festa de 1929, però si els activistes del Garraf foren empresonats entre 1925 i 1930, cobra sentit que s'iniciessin el 1926. El fet que els empresonats pertanyessin a Estat Català i al CADCI atorga un segell esquerrà i catalanista a la penya. Sempronio (*Barcelona a mitja veu*, op. cit., p. 203) m'ha confirmat personalment aquest objectiu. El 1927 Vinyes hi participà per primer cop: el seu "Nocturn de Ventall", apareix a *El Ventall del Poeta*, I, maig de 1927, (Fons Ramon Vinyes). Si bé la coincidència entre signants dels ventalls i contertulis no és exacta, esmento els més significatius a banda del nostre autor: Bertran i Pijoan, Millàs-Raurell, Iglésias, Ruyra, Sagarra, Maria-Antònia Salvà, Melcior Font, Carrion, Lluís Via, López-Picó, Marià Manent, Apel.les Mestres, Fages de Climent, Miquel Ferrà, Carles Riba, Maria-Teresa Vernet, Joan Llongueres, Garcés, Saltor, Sánchez-Juan, Víctor Català, Josep Maria Girona, Puig i Ferrer, Rossend Llates, Emili Saleta i Llorens, Miquel Duran i Tortajada, Anna Maria de Saavedra, Enric Lluelles, Alexandre Plana, Josep Leonart i Guerau de Liost. L'any següent Vinyes hi tornà a participar ("Imatges de ventall", *El Ventall del Poeta*, III, juny de 1928, Fons Ramon Vinyes) al costat de poemes de Verdager, Iglésias, Mestres, Carrion, Joan Povill i Adserà, Crehuet, Salvador Albert, Maseras, Joan Arús, Sagarra, Eduard Marquina, Rosquelles, Ruyra, Puig i Ferrer, J. Estadella i Arnó, Draper, Josep M. Girona, Armand Obiols, Víctor Català, Via, Fages de Climent, López-Picó, Garcés, Millàs-Raurell i Miquel de Palol.

<sup>953</sup> Així ho declara Capdevila al volum sisè de les seves memòries inèdites.

i Llop. En els llistats de tots dos, quasi idèntics, destaquem com a novetats respecte de Vilaró i Capdevila, Plàcid Vidal, Lola Anglada, Carme Montoriol i Aurora Bertrana, i l'espòrànica presència de Caterina Albert i Joan Puig i Ferrer.<sup>954</sup> El propi Vinyes recordà que "Des de l'any 1925 fins a uns mesos abans d'acabar-se la nostra guerra" hi anava cada dia, i cita, de mode també comprensiu la participació de Bertrana, Carrion, Maseres, Plàcid Vidal i la de "poetes joves com Agustí Bartra, Ramon Bech, Jaume Terrades", ultra l'antiga assistència de Guimerà i Iglésias i l'espòrànica presència de Caterina Albert, que afirma no haver tractat personalment.<sup>955</sup> En la relació de Vilaró, observem com personalitats de la intel·lectualitat catòlica com Saltor o procedents del noucentisme com López-Picó<sup>956</sup> s'apleguen amb autors d'un vell i difús esquerranisme, (Iglésias, Capdevila o Vinyes) i un Sánchez-Juan que segons Vilaró representava l'avantguarda. Un caient entre radical i nostàlgic defineix el tarannà del grup, col·lidant amb la tertúlia de *L'Esquella de la Torratxa*.<sup>957</sup> no endebades Fort i Roig anomenen Vilaró "apòstol del catalanisme de bona fe" que consolidà el lligam amb Vinyes com es desprèn de la dedicatòria impresa de *Viatge* el 1929.<sup>958</sup>

Ben significatiu degué ser per al berguedà l'empar d'Ignasi Iglésias, tòtem de la tertúlia esmentada com Rusiñol ho era de la d'Antoni López, i a qui el nostre escriptor dedicà un primer article a *L'Esquella* el febrer de 1927, poc després d'haver-hi establert contacte.<sup>959</sup> Francesc Madrid retreu el 1929 uns entusiastes mots que defineixen el que pensava el vell mestre de Vinyes:

---

<sup>954</sup> Ventura Gassol...op. cit, pag. 67. Idem: *Del meu viatge per la vida*. Vol. I, op. cit., pags. 240-242. Roig i Llop esmenta Salvat-Papasseit (mort el 1924) i Sagarra –que deu associar a principis dels 20-, i destaca propers a Vinyes com Maseres, Roig i Raventós o Escasans i altres com Joan Estelrich, Cèsar A. Jordana o Miquel Llor. Roig ofereix una visió bohèmia del nostre escriptor: "Compareixia sota la seva boina blava, estarrufada com una lloca, les galtes molsudes, sovint enceses pel foc de l'entusiasme". Vegeu del mateix autor: "Ramon Vinyes", *Siluetes epigramàtiques*. A. Domènech S. en C., Barcelona, 1933, amb caricatura de Salvador Mestres que concorda amb la descripció. Dins l'epistolari de Roig destaco cartes de propers a Vinyes com Ramon Vilaró, Carme Montoriol i Plàcid Vidal. V., Fons Tomàs Roig i Llop, Caixes 70, 71, Arxiu Nacional de Catalunya. Recordem també la projecció de Sempronio (*Barcelona a mitja veu*, op. cit, p. 203) en citar Bertrana, Biosca, Carrion, Lluís Elias i els Fernández Castañer.

<sup>955</sup> En un parlament de Vinyes en honor de Bertrana (INFRA Cap. 6) recordarà que aquest escriptor hi ingressà més tard que ell. Destaquem igualment al testimoni de reconciliació entre Bertrana i Caterina Albert en el marc d'aquesta tertúlia, fet no citat per Vinyes (Joan OLLER i RABASSA: *Victor Català. Biografia*. Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 1986, pags. 173-174).

<sup>956</sup> López Picó tenia contactes amb cercles a priori allunyats que li n'admiraven la poesia i el tarannà. La participació a Can Vilaró o l'aplaudiment de *L'Esquella* són significatives. Vegeu VIRAI: "López Picó", *LET*, 2512, 12-VIII-1927, p. 520, o SALPER: "Rucabado i López Picó", *LET*, 2592, 1-III-1929, p. 141, on afirma que "López Picó és comprensiu, és un gran home", i Rucabado "fanàtic" i "curt de gambals".

<sup>957</sup> La proximitat és destacada per Capdevila en les seves memòries inèdites i no tenim constància que Vinyes participés en aquesta altra tertúlia, perquè a parer de Capdevila, Antoni López Benturas no mirava *de bon ull* el berguedà. (SUPRA Cap. 2).

<sup>958</sup> "A l'amic, exemple d'amics Ramon Vilaró i Guillemí, R. VINYES: *Viatge*, Bib. Llanas, I, 3 Casa Patuel, Mataró, Abril de 1929, p. 3. A la versió de 1941 repreneu la dedicatòria "in memoriam". Vegeu l'escrit d'homenatge després de morir Vilaró el 1938 (R. VINYES: "Talaia", "L'absent", *Meridià*, I, 51, 31-XII-1938, p. 5).

<sup>959</sup> "Apunt breu al marge", art. cit., p. 107. El mateix dia, Capdevila parla d'un homenatge a Iglésias a "Crònica", on lloa la identificació del dramaturg de Sant Andreu amb el poble i critica el context cultural que aprecia autors com Paul Morand, associats a "l'època imbecil" contemporània. Capdevila hi confronta teatre burgès d'evasió i teatre d'identificació popular (Romain Rolland) i rebutja un nou culturalisme elitista dretà. Remarquem una "fraternal" salutació epistolar d'Iglésias a R.V.[inyes] datada del 2-II-1927, transcrita en unes planes d'homenatge pòstum. V., "Després de la mort d'Ignasi Iglésias", "De la vida íntima d'Ignasi Iglésias", *Revista de Catalunya*, VI, Vol. X, 53, gener-febrer 1929, p. 86.

Cataluña es, hasta ahora, injusta con Ramón Vinyes. Es uno de los jóvenes más interesantes de la actual generación. Tiene, acaso, una excesiva pasión por las cosas nuevas, por el vanguardismo teatral, pero una vez hayan pasado los años y la madurez llame a sus puertas, nos dará obras teatrales que serán admiradas por todos.<sup>960</sup>

El terme *jove* (sorprenent en algú que ha superat la quarentena) ens indica el rupturisme captat també per Capdevila i Carrion. L'erudició d'un lector voraç com el berguedà (amb coneixement directe o indirecte de les novetats de l'escena estrangera) degué impressionar la penya i això, unit a l'actitud de defensa davant l'atac de Sagarra, l'ubicà dins aquest cercle elegíac i inconformista. La incorporació es produí quan Antoni Rovira i Virgili endegava *La Nau*, diari amb nom dannunzià que encarnava una esquerra federalista de ressò vuitcentista.<sup>961</sup> Enfront del catalanisme de Cambó a *La Veu de Catalunya* (il·lustrat amb col·laboradors com Josep Pla o Prudenci Bertrana) i l'esquerranisme de *La Publicitat*, alineats amb directrius culturals consolidades, el diari vespertí encarnava una derivació del republicanisme federalista de Pi i Margall, i estenia la mà a un ventall heterogeni d'escriptors, amb alguns d'associats a períodes anteriors com el crític de teatre [Carrion] que no tenia una plataforma tan a l'abast des d'*El Teatre Català*. Encara que *La Nau* no arribés a enfortir la seva presència,<sup>962</sup> cal remarcar el recolzament que oferí cap a aquesta sensibilitat entre elegíaca i alternativa durant el període 1927-30; al seu costat, el suport més directe de Vinyes fou *L'Esquella de la Torratxa*, comandada per Antoni López i amb Francesc Madrid i Lluís Capdevila com a factòtums. Les dues publicacions donaven escalf a autors hereus del to antiburgès i inconformista que Rusiñol hi havia mantingut, però distingim entre l'aperturisme de *La Nau* (que compartí col·laboradors amb *La Publicitat*: Domènec Guansé, Carles Soldevila, Puig i Ferrer, Armand Obiols, Xavier Picanyol, Rovira i Virgili, etc.) i la postura decantada de *L'Esquella*, que recolzà directament el nostre autor durant els anys 1927-1928.<sup>963</sup>

---

<sup>960</sup> F. MADRID, *Qui no està amb mi... La Noche*, 12-I-1929. Segons Climent Peix ("Recordant Ramon Vinyes", art. cit. p. 10) Iglésias li aconsellà "que havia d'haver fet novel·les perquè la seva obra s'hauria assimilat millor, i, d'aquesta manera, podria arribar a comunicar totes les sensacions, les impressions estètiques que, escènica, s'escampen".

<sup>961</sup> Rovira i Virgili fixà així la seva directriu: "La nostra orientació esquerrista té límits, tant a un costat com a l'altre. Es separa de l'orientació centrista per l'adopció decidida dels principis polítics i socials que formen l'ideari mínim de les esquerres autèntiques. Se separa de l'orientació socialista i sobretot del comunisme més o menys bolxevitzant, per no admetre el principi de lluita de classes i per no creure realitzable el col·lectivisme" (A. ROVIRA I VIRGILI: "Crònica", "La nostra orientació", *La Nau*, 257, 3-IX-1928). L'herència de Pi i Margall, es comprova als escrits dedicats al polític en el n° 362 (29-XI-1928), paral·lels als de *La Revista de Catalunya* el mateix any. El rebuig al col·lectivisme polític de Rovira remet al de Vinyes respecte del col·lectivisme teatral o literari dels anys 30.

<sup>962</sup> Com a visió caricaturesca de la publicació, vegeu Jaume Passarell: "La Nau, diari del vespre", *Homes i coses de la Barcelona d'abans*, op. cit., pags. 137-153. Destaco també la del corrector Josep Villalón que hi substituï la tasca de Sánchez-Juan i que recorda Vinyes i Carrion a Can Vilaró (Josep VILLALÓN: *Memòries. Periodista, deixeble de Pompeu Fabra i exiliat a Tolosa de Llenguadoc.*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001, pags.18-19 i següents). Villalón hi valora més Carrion com a crític que com a dramaturg.

<sup>963</sup> Aquesta campanya enfocada a la crítica escènica fou constatada pel setmanari *Teatro* en unes notes de 1928: "Em cal assenyalar i lloar l'actitud de periodistes, crítics i autors com Ambrosi Carrion, Lluís Capdevila, Domènec Guansé, Francesc Madrid i algun altre, d'una manera franca i directa, i molts indirectament, que es manifesten amb criteri valent i amb furs d'independència per aquesta renaixença del nostre teatre", "El Teatre Català", *Teatro*, 1, 25-X-1928, p. 4 i reclama un "teatre jove, sadollat de vida i energia".

És el moment, també, de la recuperació de la novel·la, on després d'una nova embranzida a principis dels anys 20 coronada per la coneguda polèmica de 1925 entre Riba i Sagarra, s'observa l'aparició de nous narradors (Llor, Trabal, etc.), la incorporació d'autors consolidats (Sagarra, Soldevila), i la d'un escriptor procedent del teatre de primers de segle: Puig i Ferrer,<sup>964</sup> aquesta reaparició a l'unison de Puig i Vinyes (més discreta la del berguedà abans del 1929) tenia en comú el canvi de gènere respecte d'aquell en què havien sobresortit; tots dos compartien a finals dels 20 una voluntat d'actualització sense ruptura rotunda amb l'antiga trajectòria, i es constituïen contra les tendències predominants al gènere a què ara adreçaven llurs esforços.<sup>965</sup> En suma, podem dir que a fi de dècada es viu en alguns sectors la revisió de vies literàries relegades per les directrius culturals consolidades pel noucentisme,<sup>966</sup> i en aquest clima s'insereix la reaparició de Vinyes, que n'acabarà sent un nom emblemàtic: no oblidem, tampoc, la intensa activitat de Maseras a París.

Dins *L'Esquella* és Capdevila camuflat en pseudònims (especialment el del crític teatral "Bob"), qui encarnà la posició més vindicadora de Vinyes, mentre ataca sovint Sagarra, Soldevila, i la comèdia ciutadana o rural (Artís, Pous i Pagès...)<sup>967</sup> Al seu costat, Francesc Madrid es mostra dialogant amb el teatre instal·lat però més decantat políticament. Quant als escrits sobre el gènere a *La Nau*, s'hi anà definint una postura antiburguesa en les postures de Carrion (molt fonamentades i matisades si les comparem amb les de Capdevila); menys parcials hi són els incisius comentaris de Domènec Guansé -també crític a *La Publicitat*- o les entrevistes i recensions de Povill i Adserà i Xavier Picanyol.<sup>968</sup> Tant a *L'Esquella* com a *La Nau*, es criticava l'escena del país des de valoracions generals o apuntant als agents bàsics (empresaris, actors, autors aburguesats, crisi internacional, etc.).

Malgrat una comuna coincidència contra el teatre a l'ús en aquestes plataformes, no podem parlar d'una cohesió grupal entre 1926 i 1928, però fets com la polèmica arran del procés

---

<sup>964</sup> Guillem Jordi Graells ha destacat que la irrupció de Puig i Ferrer és anterior a la polèmica entre els *mandarins* Riba, Pla i Sagarra de 1925 i la situa en un context anterior de recuperació del gènere: *Servitud*, per exemple, era una obra de 1924. V., Guillem Jordi GRAELLS: "Introducció" a *Servitud. Memòries d'un periodista*, Proa, Clàssics Catalans, 3, Barcelona, 2002, especialment "Servitud en la represa de la novel·la catalana", pags. 6-10. Graells va transcriure les explicacions de Puig: "Parlant amb en Puig i Ferrer", *La Publicitat*, 25-III-1926, dins *Textos sobre teatre...*, op. cit., pags. 152-155.)

<sup>965</sup> Fàbregas (*Aproximació a la història del Teatre Català Modern*, op. cit, p. 124), destaca que Vinyes volia "donar la guerra al teatre noucentista, que acusa d'intransigent i ensopit" i marca que prové d'un modernisme marginat on situa Iglésias, Vallmitjana, Mestres i Carrion.

<sup>966</sup> Així, el balanç autobiogràfic dins obres com *A la deriva*, d'Alfons Maseras, *Jo!*, de Prudenci Bertrana o *Cartes d'un visionari*, de Pere Coromines. Vegeu, en aquest sentit: Roser CAMPÍ: "Sobre la generació anàrquica: dues cartes entre Pere Coromines i Joan Estelrich", *Els Marges*, 62, desembre 1998, pags.73-88.

<sup>967</sup> V., Just ARÉVALO I CORTÈS: *Edició i estudi d'una tria de l'epistolari conservat als arxius familiars de Lluís Capdevila*. Memòria de recerca dirigida pel dr. Jordi Castellanos i Vila. Departament de Filologia Catalana. Facultat de Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona, novembre de 1995. L'estudi -on no consta cap carta de Vinyes als arxius de Capdevila- ens situa aquest entorn on l'autor berguedà és acollit.

<sup>968</sup> Hi destaquen escrits de Carrion, Guansé i Rovira i Virgili, sovint en debat amb postures divergents com les de Soldevila. Més enllà de polèmiques pormenoritzades hi predomina l'apunt crític, on excel·leix Guansé. Vegeu: D. GUANSÉ: "Un empresari poc ardit", 7-X-1927, "Per a la renovació del teatre", 13-I-1928, "La mort del teatre", 17-I-1928. i A. CARRION, "La culpa del callar", 20-I-1928, que respon a l'anterior. *La Nau* fou permeable al *Teatre d'Orientació* impulsat per Vinyes, al *Teatre Dinàmic* d'Àngel Fernàndez i a l'*Associació de Teatre Selecte*, però també donà la veu en algunes ocasions a autors com Sagarra o Artís.

a Capdevila provocat pel seu llibre *Memòries d'un llit de matrimoni*, accentuaren aquest agrupament que comptava amb la presència del nostre escriptor.<sup>969</sup> Les conseqüències de la mort d'Iglésias a finals de 1928 i l'empenta de Vinyes, considerat per alguns com a director de campanya, accentuaren la bipolarització a principis de 1929. Aleshores foren *L'Esquella* i *Mirador* (setmanari fill de *La Publicitat* que apareix per aquestes dates) les publicacions que encarnaren dues tendències contraposades. *Mirador* acusà *L'Esquella* de ser "el periòdic on s'aixopluguen els darrers petits bohemis, lírics i malencònics",<sup>970</sup> i la publicació de López titllà *Mirador* de revista ultramoderna prepotent.<sup>971</sup> Els equidistants com Domènec Guansé,<sup>972</sup> es queixaven de la manca d'independència crítica, i les gasetilles punyents proliferaren a tots dos bàndols, augmentant certa consciència grupal.

Ara bé: ni *La Publicitat* ni *Mirador* definiren una postura exactament conservadora ni els seus *adversaris* com Vinyes o Carrion sostingueren un avantguardisme antiburgès radical: pensem que també es volien projectar a l'escena sense rompre'n excessivament les convencions. *La Publicitat*, per exemple, acull Puig i Ferrer, que hi publicà un seguit d'escrits entre 1926 i 1928, més alineats amb les postures *antiindustrials* del nostre escriptor, que no amb els postulats que encarnaven al mateix diari Sagarra o Soldevila.<sup>973</sup> Per torna, Carrion matisà les escomeses contra aquests autors consolidats, a la recerca d'una crítica constructiva. Hi ha doncs, eclecticisme, (especialment abans de 1929) i, en tot cas, comptava molt la proximitat als factòtums escènics (primers actors, empresaris...). Deixant a banda l'ascendent conegut de Sagarra i Soldevila damunt Canals, transcrivim uns mots d'Avel·lí Artís pronunciats el 1928 en "camp contrari" (*La Nau*), on, tot queixant-se de cinc *criticasts*, afirmà estar entre "aquells que tan modestament el mantenim [*el teatre*] digne, puixant i florent com mai no havia estat".<sup>974</sup> Hi havia, doncs, diferència entre els qui estrenaven sovint i els *maleïts*, i això condicionava l'atac del monopoli escènic, que Artur Perucho, proper a Vinyes, anomenà *mur inexpugnable dels consagrats*.

Cal també considerar el rerefons polític de tals grups i el discret paper que el nostre escriptor hi jugà. Tant *La Publicitat* i *Mirador* com *La Nau* i *L'Esquella*, encarnaven postures esquerranes amb matisos republicans diversos, però si apliquem al teatre etiquetes polítiques,

---

<sup>969</sup> Vegeu Arèvalo (*Edició i estudi d'una tria...*, op. cit.), on consta (p. 144 n. 2) la presència de Vinyes en el banquet que celebrà l'absolució de Capdevila el 7-XII-1927 amb Biosca, Millàs-Raurell, Madrid, Guansé, Amichatis, Àngel Samblancat, Lluelles, De Sucre, Rusiñol, Navarro Costabella i Rafael Barradas: era un grup heterogeni que vivia a cavall de la nostàlgia de principis de segle i la innovació.

<sup>970</sup> "Mirador indiscret": "Un poeta", *Mirador*, I, 24, 11-VII-1929, p. 1.

<sup>971</sup> Vegeu "Esquellots", *LET*, 2591, 22-II-1929, p. 134 i "Mirador mirat per dins", *LET*, 2625, 18-X-1929, p. 652.

<sup>972</sup> Domènec GUANSÉ: "Responsabilitat i autoritat de la crítica", *Mirador*, I, 24, 11-VII-1929, p. 1.

<sup>973</sup> Vegeu-ne el recull de Guillem Jordi Graells dins *Textos sobre teatre*, op. cit. Puig i Ferrer preludeja les conferències vinyesianes de 1928-1929: destaquem la sèrie "De teatre", ibid. pags. 43-65, publicada el 1927 i "Coses de teatre", ibid., pags. 70-72, que al gener del 1928 recull la polèmica entre "teatre d'art" i "teatre industrial" i s'adhereix als articles de Carrion i Guansé publicats pel mateix temps a *La Nau*.

<sup>974</sup> Xavier PICANYOL: "Avel·lí Artís i la crítica: *Daniel o l'optimisme*, *Hom les prefereix rosses*, *La Nau*, 368, 6-XII-1928. L'autor hi defensa la comèdia i hi ataca al.lusivament Lluís Capdevila i Carrion, el qual contestà poc més tard: "Avel·lí Artís: *Daniel o l'optimisme*, *Hom les prefereix rosses*," *La Nau*, 370, 8-XII-1928.



l'oposició es manifestava entre dos bàndols segons Sempronio: el teatre amateur[germans Fernández Castañer] i la tertúlia de Can Vilaró, "eren susceptibles d'ésser catalogats com l'esquerra escènica", i la dreta era reservada a Sagarra, *La Publicitat* i *Mirador*.<sup>975</sup> Aquesta etiquetació respon a criteris de diferenciació socioprofessional aplicats als autors i a llur obra, fet que veurem en considerar l'ús del terme *burgès* en Vinyes. Quina era, però, la posició política del nostre escriptor? Constatem que es mostrava esquerrà moderat en l'opuscle divulgatiu sobre el dirigent de la Lliga que va escriure el 1929: "Malgrat de no combregar, com hem dit, en les doctrines cambonianes, i de la nostra posició d'esquerra, ens hem volgut acostar al polític calmosament, allunyats de l'alirejar de la política".<sup>976</sup> Tot seguit reivindicà el diàleg democràtic

Creiem que s'hauria de treballar per a treure de la política una mica de l'aspecte caníbal que té. La passió -i la política és passió, ço que vol dir, en la majoria, irreflexió,-ens porta a barrejar moltes coses i a enferotgir-nos contra els discrepants. (...) Qui pot deixar de reconèixer que hi ha en Cambó un gran financista, un polític eminent, un constructor ferm i un gran patriota? Dilinqueixo contra les meves conviccions quan reconec qualitats en un altre? No es faria política més eficaç, i sobretot més dels nostres temps, mirant-nos de fit a fit, i posant argument davant d'argument i no insídia davant d'insídia?<sup>977</sup>

Que tracti amb tanta deferència un adversari, ens fa cristal·lí l'allunyament d'un partidisme deficitari en favor d'una democràcia profunda. Tal postura concorda amb el fet que una obra de matisos anticlericals com *Qui no és amb mi...* rebés l'adhesió d'intel·lectuals catòlics, i, en canvi, alguns espectadors la votessin com a esquerrana.<sup>978</sup> També es mostrà exigent en el pròleg a la seva traducció *Contracte Social* de Rousseau (1928) on relativitzà clixés com l'equivalència entre República i Democràcia, (amb al·lusions que recorden la seva experiència llatinoamericana) i postulà que l'aprofundiment democràtic s'havia d'operar dins cada individu com a pas previ. El nostre crític parteix d'unes formulacions de K. Pribram:

Avui entenem per democràcia el conqueriment de prerogatives, encara que siguin nominals; l'apaivagament de la divisió de classes; els drets de governar sense hereu de

---

<sup>975</sup> *Barcelona a mitja veu*, op. cit, p. 203.

<sup>976</sup> R. VINYES: *Francesc Cambó*, Ed. Gràfiques Gost, "Catalans d'ara", 2, Barcelona, març, 1929, p. 4. L'obra és una semblança biogràfica divulgativa i Vinyes declara basar-se en l'obra recent de Pla sobre el polític (editada per La Nova Revista el 1928), que considera "meravellós estudi". Al fons familiar hi ha dues obres dedicades de Josep Pla (*Coses vistes*, 1925 i *Cartes de lluny*, 1928) però el destinatari potser era el seu germà Joan, a qui Soldevila dedicà una obra. En l'obra sobre el polític, Vinyes es declara esquerrà i en això difereix de Carles Soldevila, qui el mateix 1929 esdevé secretari del *Conferentia Club* impulsat pel magnat. Vegeu Núria SANTAMARIA i ROIG *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila(1920-1930)*. Treball de recerca dirigit pel dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana. Barcelona, 1991. Més recentment ha ampliat l'estudi d'aquest autor dins la seva tesi doctoral: Núria SANTAMARIA i ROIG: *Carles Soldevila: l'intel·lectual i l'escriptor (1911-1936)*, dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana, 2001. Sobre el primer treball, v., Núria SANTAMARIA i ROIG: "El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa", *Llengua&Literatura*. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, vol. 6, 1994-1995, pags. 53-71.

<sup>977</sup> *Francesc Cambó*, op. cit, pags. 4-5. Cal comparar aquesta "passió" que condemna en política a la "passió" que reclama al mateix temps pel teatre.

<sup>978</sup> Vegeu l'enquesta de *Mirador*, INFRA 5.6.

privilegi; el simulacre efectiu del sufragi; el dret de parlar amb llibertat. Ens acontentarem amb el que tenim fins que per les teories matemàtiques de la democràcia no tinguem un poble amb certituds patriòtiques; lliure de dogmatismes. (...) La concepció formada fonamentalment de la vera democràcia exigeix una fonda educació individual. El conjunt dels interessos de la societat és fet dels interessos de l'individu.<sup>979</sup>

Aquesta aportació cultural per a l'enfortiment politicosocial, s'entén dins l'actualització de concepcions sobre el teatre forjades a l'època d'*El Poble Català*. Vinyes i altres escriptors veurien el 1931 en la República l'estat -en sentit ampli- que faria possible la democràcia on l'educació de l'individu podria donar fruits. Capdevila evoca maliciosament<sup>980</sup> la *conversió* política del nostre autor, tot remarcant que no s'havia significat com a republicà i que tenia sobretot *temperament d'escriptor*;<sup>981</sup> tal manca de compromís és contradita en els textos sobre Rousseau i Cambó, on es mostra com a esquerrà dialogant, i l'extraviada peça *De sang reial*, escrita a finals de la Dictadura de Primo de Rivera, sembla haver estat redactada en la percepció que la monarquia estava en plena decadència.<sup>982</sup>

Ja veurem al capítol 6 com la majoria d'escrits d'índole política que el berguedà redactà durant els 30, es fan ressò de la distància entre les expectatives en el nou règim i l'esfondrament del nivell cultural i teatral. Hi ha, doncs, continuïtat de pensament polític abans i després de 1931 (àdhuc en el període bel·licorevolucionari) perquè l'autor priva sempre la literatura com a contribució a l'aprofundiment democràtic. L'esmentada versió de Rousseau editada per Antoni López el 1928, s'inserí en el posicionament esquerrà del substrat de *l'Esquella*, i precedí altres projectes.<sup>983</sup> Així ho veia Rovira i Virgili en lloar de Vinyes les "interessants consideracions en el pròleg que ha posat a la seva traducció",<sup>984</sup> o Madrid, qui en objectar la política editorial *dretana* i *catòlica* de Josep Maria Junoy i el Servei de Difusió Cultural (SDC) a *La Nova*

---

<sup>979</sup> R, VINYES: "Jean Jacques" , "Del Contracte Social i Del Contracte Polític", pròleg a Jean Jacques ROUSSEAU: *Contracte social*, Col.l. "Obres Selectes", 2 Llibreria Espanyola, Antoni López, Barcelona, desembre de 1928. Trad. R. VINYES (Pròleg reproduït a *La Nau*, 385, 28-XII-1928). L'obra de Pribram, professor d'economia política a la Universitat de Viena és *Desplegament de la filosofia individualista*. Vinyes conclou pel seu compte: "La cultura que hem demanat per a la democràcia política, la demanem per a la matèria literària. Volem retrobar-nos en altre i la cultura és un pont." El traductor aprofita per situar-se contra els cercles de Soldevila: "Rousseau és molt més viu –sangonent i caòtic- en tota la literatura moderna que el producte fet voltairià; que l'home de flascó i alcoholl etiquetat d'universal que alguns ens volen péixer" (Ibid, 16). El berguedà devia conèixer l'obra de Jacques Maritain *Trois reformateurs: Luther, Descartes, Rousseau*, (Paris, Plon, 1925), car cita el desig d'aquest assagista per veure les *Confessions* estudiades per un psicòleg freudià" ("Jean Jacques", "L'home, biografia", op. cit., p. 7).

<sup>980</sup> *Memòries*, doc. cit.

<sup>981</sup> Ibid.

<sup>982</sup> Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, Barranquilla, 20-I-1946. A la carta declara sentir poques simpaties per la monarquia davant el seu possible adveniment i les possibilitats de tornar a Barcelona, i manifesta que és una sort no haver estrenat o editat *De sang reial*.

<sup>983</sup> A l'opuscle sobre Cambó hem d'afegir una traducció de *La cousine Bette* de Balzac encaminada a la Biblioteca "A tot vent" ("Ramon Vinyes tradueix", *La Veu de Catalunya*, 10.216, 1-III-1929 ), que es devia extraviar o no acabar.

<sup>984</sup> A. ROVIRA i VIRGILI: "Rousseau en català", *La Nau*, 380, 21-XII-1928. L'historiador s'admira de la faceta de "teoritzador polític" i Guansé considerà "polèmic" el pròleg ("Les Lletres", *Revista de Catalunya*, VI, Vol. X, 53, gener-febrer 1929, p. 104).

*Revista*;<sup>985</sup> mostrà que "hem d'oposar-nos-hi els homes d'esquerra, les publicacions liberals", (...) "en l'hora en què s'inicia sobre el poble una reeducació liberal en donar de nou les pàgines ardents d'*El Contracte Social* de Rousseau; *Diccionari filosòfic* de Voltaire; *La monja* de Diderot; *Faust* de Goethe; *La Relíquia* d'Eça Queiroz.";<sup>986</sup> una nota de *L'Esquella* lloà la traducció i el pròleg de Vinyes, "la personalitat literària del qual va acusant-se de dia en dia".<sup>987</sup> Però, en realitat, també fou ben acollida a *La Nova Revista*, que es referí al "nostre dilecte amic i admirat poeta",<sup>988</sup> dins els contactes amb el catolicisme il·lustrat de López-Picó, Josep Maria Junoy, o l'aurèola chestertoniana de Joan Vinyes.

És, doncs, en clau literària més que no pas política com s'entén l'acostament entre Vinyes i aquestes penyes i redaccions. L'encomiàstic text de Carrion a *L'Esquella* el 1927<sup>989</sup> mostra la redescoberta d'un valor:

És solament un líric, un poeta dramàtic, un narrador, ple de caires vius? Per mi, per damunt de tota classificació és un poeta en el sentit universal del concepte. (...) en la seva copa es barreja el vi daurat, espès de les velles collites, amb les licors més absurdes, més incitants del 'barman' modern (...) un dia sabrem que ha fugit de nosaltres, mar enllà, sobre el llom d'un dofi, com Amfí. Però tal volta, en una nit ens el torni el roncar d'un avió d'acer.

Dins l'efusivitat de l'amic, hem de valorar la síntesi entre *poeta dramàtic*, -terme associat a la tradició dels dos autors- i les *licors més absurdes, més incitants del barman modern o l'avió*. En l'entrevista a *La Nau* d'inicis de 1929 se'n constata també el to extrem d'altres èpoques ("En aquell temps, com ara, Vinyes tenia posició d'extrema avançada")<sup>990</sup> i es remarca que amb *Llegenda de boires* "el públic i la crítica es varen situar en una posició d'incomprensió absurda".<sup>991</sup> Mentrestant, Capdevila apel·lava al tarannà intel·ligent de les seves obres: el gener de 1927 el reivindicà al costat de Puig i Ferrer per no haver-se estrenat.<sup>992</sup> Com veurem, el berguedà havia contactat amb Canals a finals de 1926 i el prec del periodista era una pressió mentre li obria les portes del vell setmanari, on des de febrer de 1927 Vinyes publicà amb

---

<sup>985</sup> "Servei de Difusió Cultural", *La Nova Revista*, Vol. VI, 23, novembre 1928, pags. 275-278. Al davant hi havia Batista i Roca, Carles Capdevila, Nicolau d'Olwer, F. Valls i Taberner, Junoy, Joaquim Xirau i Alfons Maseras com a secretari.

<sup>986</sup> Francesc MADRID: "Crònica" "La S.D.C.", *LET*, 2585, 11-I-1929, p. 27. L'articulista mostra obres de la col·lecció "Obres Selectes" que reflecteixen l'esperit declarat. Vegeu del mateix autor: "Oracions de capelleta", *LET*, 2492, 24-III-1927, p. 199.), on oposa *La Nouvelle Revue Française* -Romains, Morand, Giraudoux- als col·laboradors en periòdics d'esquerra i liberals -Bérard, Reboux-. Sembla una al·lusió a la rivalitat del seu grup amb la Penya de l'Ateneu i *La Publicitat*.

<sup>987</sup> ALPHA: "*El Contracte Social* de Jean Jacques Rousseau. Traducció de Ramon Vinyes.", *LET*, 2586, 18-I-1929, p. 46.

<sup>988</sup> "Noticiari", *La Nova Revista*, Vol. VI, 24, desembre 1928, p. 384.

<sup>989</sup> A. CARRION: "Ramon Vinyes", *LET*, 9-XII-1927, art. cit.

<sup>990</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>991</sup> Ibid.

<sup>992</sup> BOB: "Teló enlaire" *LET*, 2481, 7-I-1927, p. 30: "Cal que s'obrin les portes del nostre teatre de bat a bat per a què hi entrin totes les inquietuds, totes les passions, totes les idees". Els termes són semblants als del propi escriptor berguedà.

irregular freqüència. El juliol del mateix any, arran d'una obra de Vinyes, "Bob" el qualificà com a "un dels més interessants poetes de Catalunya-malgrat *La Publicitat*."<sup>993</sup> El record de la crítica sagarriana pesava i el 1927 tornava a al·ludir a l'"autor amic nostre" que "està en tractes amb una empresa de Barcelona, per tal de fer una temporada catalana de teatre d'avantguarda", que coincideix amb una oferta a Canals.<sup>994</sup> I seguiren notes sobre l'anacronisme d'un teatre ancorat en Guimerà i l'empenta de Wedekind, Kaiser o Lenormand, equivalents de modernització per a Vinyes.<sup>995</sup> El viatge de Capdevila a Berga l'estiu de 1927<sup>996</sup> en confirma el contacte,<sup>997</sup> en un sojorn que tingué fruits: un grup de Puig-reig estrenà *Racó de xiprers* a fi d'any en una vetllada on assistí també Capdevila i a la mateixa tardor, l'autor retornava a l'escena professional a través dels oficis de Lluís G. Manegat, que li traduí al castellà *Viatge*.<sup>998</sup> Tals representacions exemplifiquen la relació amb un ventall ampli per compensar la desatenció de l'escena professional catalana, i el ressò de les estrenes fou discret però suficient per concebre esperances.

*L'Esquella* tornà a fer campanya el gener de 1928 per Vinyes en veure que una promesa de Canals no s'acomplia: "Virai" (Capdevila), afirmà que "mentre es dóna asil a tota mena de ximpleries i carrincloneries, joves com Ramon Vinyes i Millàs-Raurell -per no citar-ne d'altres- que aporten noves valors d'intel·ligència i bellesa al teatre, s'han de guardar inèdites les seves obres".<sup>999</sup> El març d'aquell any, després d'una lectura de *Qui no és amb mi...* davant els amics, "Bob" avisà que "figura en el cartell de Novetats entre les estrenes de la temporada", i en reclamà l'estrena.<sup>1000</sup> També declarà que *Fornera, rossor de pa*, (en poder de Canals), era "Un sainet que no conté cap grolleria", comentari revelador pel to comparatiu amb el teatre a l'ús.<sup>1001</sup> Mentrestant, a finals de 1927 o principis de 1928 es constituí una penya teatral a Gràcia amb el berguedà com a ànima, com recorda Plàcid Vidal:

---

<sup>993</sup> BOB: "Per acabar", "Teló enlaire", *LET* 2510, 29-VII-27, p. 496.

<sup>994</sup> BOB: "Teló enlaire", *LET*, 2509, 22-VII-1927, p. 478 i en la mateixa secció, *LET*, 2511, 5-VIII-1927, p. 510. L'al·lusió lliga amb el fet que Vinyes parli d'autors i temporades d'avantguarda en les cartes a Canals d'agost d'aquell any. També es pot tractar de Millàs-Raurell, però no ho creiem tan probable.

<sup>995</sup> BOB: "Teló enlaire", *LET*, 2513, 19-VIII-1927, p. 551.

<sup>996</sup> Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 93-97) comenta que sojornà 15 dies al domicili berguedà de Vinyes, i per la correspondència a Canals es constata que feia de missatger davant l'empresari. Per la mateixa documentació sabem que hi viatjà l'any següent ("Fa dies, i a Berga, vàreig donar a Lluís Capdevila...", Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 23-VIII-1928, Fons J. Canals, capsa 2659).

<sup>997</sup> La relació Capdevila-Vinyes a *El Poble Català i De tots colors* és citada dins les memòries inèdites i també a les publicades de Capdevila. V., Lluís CAPDEVILA, *L'alba dels primers camins*, Ed. Andorra, Col.lecció Ahir-Demà, 2, Andorra la Vella, 1968, p. 135.

<sup>998</sup> Remarquem que Elies situa erròniament l'estrena l'any 1928.

<sup>999</sup> VIRAI: "L'únic remei", "Glossari", *LET*, 2536, 27-I-1928, p. 60. A Margarida CASACUBERTA (*Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, pags. 484-485, n5) s'identifica el successor de Rusiñol amb Josep Burgas quant a l'autoria del "Glossari", però aclareix que s'hi refugien altres col·laboradors. Encara que Burgas col·laborés al setmanari, és indubtable que en aquests anys el pseudònim correspon a Capdevila: l'agost de 1929, la identificació és clara quan s'informa en diferents punts del viatge a París tant per part d'aquest escriptor com de "Virai".

<sup>1000</sup> BOB: "Per a acabar", "Teló Enlaire", *LET*, 2544, 23-III-1928, p. 203.

<sup>1001</sup> BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2566, 24-VIII-1928, p. 559.

Escrivia per al teatre i desitjava poder formar una empresa teatral de tendència moderna, independent. Trobà voluntariosos companys com Josep Maria de Sucre, Felip Coscolla, Artur Perucho, Josep Roure i Torent i alguns altres. Acostumaven a reunir-se, al vespre, en un bar de Gràcia per a tractar d'aquell propòsit. M'invitaren i vaig anar-hi. També va venir-hi Felip Cortiella, el qual, a prec dels proposadors, féu història, amb fogositat, de l'antiga Agrupació Avenir, organitzada i dirigida per el, i tots l'escoltàrem amb interès, realçat per l'entusiasme de Josep Maria de Sucre, que no es cansava d'exclamar:

-Ací només caldria que hi hagués algú que anés escrivint!

Però amb aquelles reunions no es va aconseguir instituir-se res. Sols Ramon Vinyes, per intent particular, amb molts afanys, va poder fer estrenar un dels seus drames, al teatre de Novetats.<sup>1002</sup>

El propi Vinyes recorda el grup l'any 1932: "Vaig conèixer Felip Cortiella, fa uns quatre anys en un cafè de Gràcia, on ens reuníem uns amics amb l'intent de fundar un teatre d'art".<sup>1003</sup> D'aquesta penya sorgí el *Teatre d'Orientació*, amb un manifest anònim divulgat a *La Nau* el gener de 1928,<sup>1004</sup> on remarquem la coincidència amb el *Pòrtico de Voces* quan s'hi reclama "un teatre eclèctic en el qual seran acollides sense parar esment a cap tendència les obres que en siguin mereixedores pel seu sentit artístic i literari", i el desig de "no formar capelletes, ni establir competències d'ordre artístic-comercial". Puig i Ferrer en donà la pista: "L'ànima de la idea és un escriptor d'assaigs i un líric".<sup>1005</sup> Pel març Perucho en féu comentaris a *La Nova Revista* des d'una perspectiva combativa i declarà que "hi ha valors artístiques ignorades que no es manifesten perquè a llur manifestació és oposat el mur inexpugnable dels consagrats", mentre d'altres "han sabut administrar i fer valer prodigiosament la seva escassa vàlua".<sup>1006</sup> Ja Vinyes el

---

<sup>1002</sup> *El convencionalisme de la vida*, op. cit, pags. 222-223. El grup s'entreveu dins el magazin de Badalona *Joia*, on participaren afins a Vinyes com Artur Perucho o Josep Maria de Sucre. Juan Chabás ("Boletín de Noticias", "Gaceta Catalana", *La Gaceta Literaria*, III, 49, p. 4, Madrid, 1-I-1929), afegeix a la llista de Plàcid Vidal, autors com Enric Lluelles i Josep Maria Soler i qualifica Vinyes d'"estímulo acuciador para una nueva y moderna producción dramática" dins la crisi teatral catalana. (Vegeu la recreació de *Joia* a càrrec de Xavier Benguerel: *Memòries. 1905-1940*, op. cit., pags. 173-174. Vinyes hi publicà el poema "Diumenge, cavallets de fira", (*Joia*, I, 6, agost de 1928, pags. 116-117).

<sup>1003</sup> R. VINYES: "Felip Cortiella", "Fitxes", *LET*, 2759, 20-V-1932, p. 303. L'autor dóna detalls: "Fent memòria dels que a Catalunya havien treballat per al teatre, recordàrem la tasca ferma i fervent de Felip Cortiella. I l'escultor Coscolla s'oferia a portar l'autor d'*El Morenet* a les nostres sentades. Felip Cortiella va comparèixer una única nit. És vell, però trepida encara, flameja encara espolsant-se la cendra del damunt. Recordàrem "Les Vetllades Avenir", els entusiasmes ibsenians, les seves traduccions de *Rossmersholm* i de *Els mals pastors*".

<sup>1004</sup> Ambrosi CARRION: "Una nova entitat de teatre nostre", *La Nau*, 101, 26-I-1928. Vegeu: INFRA Apèndix 2. Idem: Artur PERUCHO ("Els Espectacles: Teatre d'Orientació", *La Nova Revista*, VI, 15, març 1928, p. 275, que l'adreça "A tots els amants del teatre català". Vegeu: INFRA Apèndix 2. El mot *orientar* és usat sovint per Vinyes, com veurem a bastament. Cal destacar respecte que l'actor Ramon Martori es mostrà contrari al "teatre d'orientació" i d'avantguarda, i adherit a la política integradora de Canals i a obres com *La llotja* de Millàs-Raurell i *Els fracassats* de Lenormand (*La Nau*, 141, 16-III-1928).

<sup>1005</sup> *Textos sobre teatre*, op. cit, p. 80. Puig i Ferrer aplaudí amb discret entusiasme la iniciativa ("El Teatre d'Art", *La Publicitat*, 4-II-1928, *Textos sobre teatre...*, op. cit, p. 74, "Per què cal remoure el nostre teatre", *La Publicitat*, 11-II-1928, *Ibid.*, p. 80).

<sup>1006</sup> "Teatre d'Orientació", art. cit. L'articulista hi informa que el manifest circula amb profusió i que els autors "adés per modèstia, adés per no fer d'aquesta noble empresa un motiu de lluïment personal, han amagat els seus noms" mentre afirma que pretén "donar al públic (al gros públic; res de minories selectes) elements de judici

juny del mateix any féu palès a *La Veu* el lideratge en un text que constitueix el primer posicionament ambiciós per "un teatre definit, vibrant, de lluita, d'art".<sup>1007</sup> El grup no es materialitzà, potser per "dificultats d'ordre econòmic", com recordà Lluelles el 1929: "Aquell manifest mesurat, cenyit i correcte, esbandit de sectarismes i obert a totes les correnties que poguessin aportar vents de renovació al clos un tant enrarit de la nostra escena. Esperits perfectament dotats per a una tasca tan delicada, assumiren la responsabilitat de l'empresa: les paperetes d'inscripció plovién a dojo. I, amb tot, el *Teatre d'Orientació*, anava llanguint de mica de mica".<sup>1008</sup> Puig i Ferrer en remarcà l'entusiasme: "Hom parlà d'un *Teatre de l'Orientació* que no arribà a actuar, però que desvetllà en diferents sectors una frisança".<sup>1009</sup> Encara a les portes de 1929, es parlà del grup<sup>1010</sup> i el propòsit d'escenificar *El primer home* d'O'Neill (traduïda per Vinyes), *El señor Tal* de Paul Avort (traduïda per Roure-Torent) i obres de Jean Cocteau i Ramón Gómez de la Serna.

Aquest grup coincidí amb un de similar divulgat el maig de 1928 a *La Nau* amb l'únic nom d'Àngel Fernández i la denominació *Teatre Dinàmic*: Hi havia un matis diferenciador: Vinyes declarà que el *Teatre d'Orientació* no volia "l'estridentia per l'estridentia ni l'estranyesa per l'estranyesa" ni "fer *exclusivament* teatre d'avantguarda",<sup>1011</sup> i Fernández volia "teatre dinàmic, vigorosament d'avantguarda", però també marcà adhesions de "Poetes, músics, actors, escriptors, pintors; tots aquells que realment signifiquen quelcom important en la vida de l'art, tots han estat consultats i amb l'èxit més falaguer, perquè tots ells s'estan adonant que el que ells practiquen és una deixa dels nostres besavis, fa fortor de naftalina, soroll de corcs i exhaurix un romanticisme impropï als temps de l'aeroplà, ràdio, i altres diversos atuells i matèries que ens apressen el viure".<sup>1012</sup> El *Teatre d'Orientació* i el *Teatre Dinàmic* són grups diferents, però amb una via de contacte on Vinyes transità en un moment de rupturismes en què sobresortí el *Manifest Groc* de Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà (març de 1928). Lluelles i Puig i Ferrer situen el *Teatre Dinàmic* com a embrió de l'*Associació de Teatre Selecte*, en tant que forní els components d'aquest grup el 1929.<sup>1013</sup> Puig recorda el període de mitjans de 1928

---

perquè arribi a saber on li estreny la sabata, i que no es deixi donar gat per llebre quan arribi l'ocasió com se n'ha deixat fins ara".

<sup>1007</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós.", art.cit.

<sup>1008</sup> Enric LLUELLES: "Historiant", *Gestionari*, 1, juny 1929, pags. 2-3.

<sup>1009</sup> Joan PUIG I FERRETER: "L'*Associació de Teatre Selecte*", *Gestionari*, I, juny 1929, pags. 4-5. En canvi, Soldevila s'hi mostrà escèptic, a causa, com recalca Núria Santamaria, de la mala experiència amb les Vetllades Selectes de 1922-24 (*Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., pags. 69-70).

<sup>1010</sup> "Boletín de noticias", art. cit.,

<sup>1011</sup> La cursiva és meua. Com a Colòmbia (SUPRA Cap. 4) es posa en guàrdia davant un avantguardisme fàcil: quan se li adverteix que un teatre avançat pot ser "perillós damunt el nostre públic", respon que "tota la novetat d'aquest teatre està molt més en la forma que en el fons. És qüestió de procediment" ("Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.).

<sup>1012</sup> "Teatre Dinàmic", *La Nau*, 196, 17-V-1928. V: INFRA Apèndix 2.

<sup>1013</sup> "Fa cosa d'uns vuit mesos aquests bons amics, fundadors de l'*Associació de Teatre Selecte*, xicots entusiastes i plens de bons intents, vingueren a trobar-me per a oferir-me la direcció artística, conjuntament amb l'escenògraf Àngel Fernández" ("Historiant", art. cit.). Lluelles indica que entre la constitució de 1928 i l'eclosió de 1929 el grup mantingué una continuïtat discreta. També identifica els dos grups un altre testimoni: "Fa cosa d'uns 8 o 9 mesos, a l'iniciar-se amb el nom de *Teatre Dinàmic*, una agrupació plasmada avui, mercès a l'acolliment que li ha estat concedit pels fundadors d'*Associació de Teatre Selecte* en una magnífica realitat" (Ferran BARANGO-SOLIS:

com a desvetllador d'expectatives, entre les quals l'agrupació *Cresta d'Or* de Ramon Tor: "Ignorades l'una de l'altra sorgeixen dues agrupacions que vénen a oferir-nos aquest teatre que molts desitgen".<sup>1014</sup> Tant el *Teatre d'Orientació* com el *Teatre Dinàmic* no divulgaren d'antuvi els adherits, potser per no posar en evidència autors que no volien desllindar-se de l'escena professional: Vinyes n'és un cas.

Prèviament es constituí el 1927 l'*Associació Obrera de Teatre* dirigida per Gual, que hi projectà sense gaire èxit la represa de *l'Intim*;<sup>1015</sup> tot i que Vinyes no hi participà percebem la bona acollida d'algunes representacions [Ibsen i Capek].<sup>1016</sup> L'elenc, ressò de l'*Associació Obrera de Concerts* dirigida per Pau Casals, era relacionat amb l'*Ateneu Polytechnicum*, entitat fundada el 1924 on Carrion i Puig i Ferreter tenien ascendent, i on, impulsat per l'*Obrera de Teatre*, tingué lloc el cicle de conferències que inclou *Teatre modern* el 1929.<sup>1017</sup> En notes de *l'Esquella* redactades el 1928, es percep el lligam entre l'Associació Obrera de Teatre i el Polytechnicum, i l'acostament a Adrià Gual com a figura prestigiosa. Eren entitats alternatives, com mostra la informació que de l'*Obrera* transmeté el 1927 Puig i Ferreter: "Aquelles obres de qualitat que per llurs tendències, llur refinament o llur novetat no solen donar les empreses perquè sospiten que no constituiran 'negoci', són les que donarem nosaltres. Les nostres representacions comprendran el teatre poètic, el teatre d'idees, aquell que mereix la vaga qualificació d'"atrevit".<sup>1018</sup> Similar fou l'intent d'Enric Lluelles el 1927 per crear una companyia a on Vinyes trameté peces no concretades.<sup>1019</sup>

En coordenades més allunyades del nostre autor, hem de tenir en compte la iniciativa del *Teatre dels Poetes*, d'arrel noucentista i comandada per un conegut de Vinyes: Massó i

---

"L'Associació de Teatre Selecte", *Gestionari*, 2, setembre 1929, p. 3). Per a un esguard global, vegeu Gallén (*El teatre*, 9, op. cit., p. 420).

<sup>1014</sup> L'Associació de Teatre Selecte, art. cit.

<sup>1015</sup> Gual manifesta una barreja de simpatia i recança vers l'Associació Obrera de Teatre en fundar-se (*Mitja vida de teatre*, op. cit., p. 320): "Es va intentar la instauració de la *Obrera de Teatre*, també amb repetició de les obres estrenades; però la cosa va anar pel camí que jo em temia. Ibsen els va fastiguejar...En alguna altra obra, que exigia serena discussió, el paper de crític no els va venir de gust; volien, en un mot, 'anar al teatre'. Anhelaven, sense adonar-se'n, el 'teatre matatemps'; però jo, que creia un deure sostreure'ls-en, no em vaig avenir amb aquell tarannà..." (Ibid, p. 324). Puig i Ferreter en constata la poca vitalitat: ("El Teatre d'Art", *La Publicitat*, 4-II-1928, *Textos sobre teatre*, op. cit., p. 74 i "L'Associació de Teatre Selecte", *Gestionari*, art cit.). Com veurem, la posició antievasionista de Gual coincidirà amb la de Vinyes.

<sup>1016</sup> Recordem, "La gent de carn i ossos", art. cit., on defensa Ibsen dels atacs de Bertrana. Gual empenyé també el muntatge de *RUR*, una de les peces que Vinyes havia suggerit a Canals a l'estiu de 1927, com veurem.

<sup>1017</sup> V., "Polytechnicum", *LET*, 2539, 17-II-1928, p. 112, que mostra el tarannà acadèmic de la institució, amb un cicle de conferències on participaren Carrion, Puig i Ferreter i Aiguader, entre d'altres propers al nostre dramaturg. La institució fou fundada el 1924 per professors destituïts de l'Escola Industrial de la Mancomunitat. V., Lluís MARQUET, "Arnau Margarit i l'Extensió d'Ensenyament Tècnic", *Serra d'Or*, 191, agost 1975, pags. 21-23. Carrion i Vinyes hi participaren a la República, període en què passà a dependre de la Diputació com altres organismes de la Mancomunitat i hi exercí de secretari Alfons Maseras, possible introductor de Vinyes. Per a la conferència vegeu R. VINYES: *Teatre modern*. Edició de l'Associació Obrera de Teatre. Impremta Ortega. Barcelona, 1929. 16 pags. Idem: "Teatre modern" dins; *Faig Arts*, 38, Manresa, novembre de 1998, amb introducció de Jordi Lladó: "Teatre modern: Un text teòric essencial del teatre català dels anys 20." Gilard traduí la conferència dins *Selecció de Textos*, I, op. cit., pags.177-195.

<sup>1018</sup> Joan PUIG I FERRETER: "L'Associació Obrera de Teatre", *La Publicitat*, 16.567, 26-IV-1927, dins *Textos sobre teatre*, op. cit., pags. 156-157.

<sup>1019</sup> Vegeu "Noticiari", *La Nau*, 11-X-1927, i BOB "Teló Enlaire", *LET*, 2536, 27-I-1928, p. 60. Anàlisi com les de Carrion ("Teatre d'art", *La Nau*, 37, 12-XI-1927) pensen que aquest teatre alternatiu no s'ha consolidat per manca de disposició dels actors.

Ventós.<sup>1020</sup> I sobretot cal remarcar la vitalitat que aquests anys mostrà la Companyia Belluguet de la mà del seu factòtum Lluís Masriera, ja amb llarga trajectòria; el berguedà sembla lluny de les dues iniciatives però un col·lega de penya com Sebastià Sánchez-Juan col·laborarà amb els Belluguets el 1929 arran d'una sessió de teatre avantguardista.<sup>1021</sup> La coordinació entre aquestes iniciatives fou precària fins a 1928, però adobà un camp que donà fruits a l'any següent i a la dècada dels 30.<sup>1022</sup> De tota manera, diferia molt l'enfocament difusament antiburgès de Vinyes i el seu entorn quant a aquests grups, del d'un autor instal·lat com Soldevila, (més empàtic amb Masriera, Massó i Ventós o Tor que amb els altres grups) i amb un enfocament proburgès i educador.<sup>1023</sup>

L'intent de Vinyes per articular una empresa *selecta* no reeixí, però es produí una circumstància que contribuí al llançament de l'autor: la mort d'Iglésias, l'octubre de 1928. El fet comportà la cohesió d'aquesta tendència política, cultural i teatral agrupada a Can Vilaró i les publicacions al·ludides, i destacà la participació de Vinyes als actes d'homenatge,<sup>1024</sup> en tant que defensor d'un autor relegat de l'escena professional com ell mateix. Es constituí el grup *Amics d'Ignasi Iglésias*, on Pere Coromines, Vilaró, Madrid, Carrion i Vinyes foren peces bàsiques<sup>1025</sup> i, malgrat el to nostàlgic, intentà fer perdurable l'obra del traspasat.<sup>1026</sup> Arran d'això s'estrenyeren els contactes amb cercles de Sant Andreu de Palomar agrupats el 1929 a l'entorn de la revista *El Cor del Poble*. Encara que esparsos, aquests grups atiaren l'interès pel teatre

---

<sup>1020</sup> Recordem les crides esmentades en tal sentit d'Alexandre Plana i la concreció de la idea cap a mitjans de dècada, que recull Gallén ("El Teatre" dins *HLC*, 9, op. cit., p. 419). Destaco la presència de les germanes Roser i Encarnació Coscolla, molt properes a Vinyes al costat de Felip Coscolla (V., "La setena sessió del 'Teatre dels Poetes', *D'Ací i D'allà*, 92, agost 1925, p. 253).

<sup>1021</sup> Per a l'estudi detallat de la trajectòria i activitats del grup, vegeu, Enric GALLÉN "Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet", *Els Marges*, 16, 1979, pags. 104-113. Destaco un text que evoca els orígens del grup: "Una mica d'història de la Companyia Belluguet amb motiu de centèsima representació 1921-1931", *Catalunya*, 24, Buenos Aires, setembre de 1932, pags. 18-19.

<sup>1022</sup> El 1928 es produí un acostament entre Masriera i l'Obrera de Teatre ("*Associació Obrera de Teatre*", *La Veu de Catalunya*, 9.990, 7-VI-1928).

<sup>1023</sup> Vegeu: "Teatres d'amateurs. Llur ofici d'incubadors i de laboratoris". *D'ací i D'allà*, Vol. XVII, 125, maig 1928, p. 163. El text sembla atribuïble a Soldevila, per la perspectiva encarada a animar les noies acomodades a incorporar-se a l'escena (en la línia de Masriera). Ens n'interessa remarcar que constata la inexistència a Barcelona d'un teatre d'experimentació com el que el títol anuncia.

<sup>1024</sup> *L'Esquella de la Torratxa* ens dona testimoni de la seva participació als actes de l'enterrament d'Iglésias (vegeu la fotografia a *LET*, 2574, 19-X-1928, p. 684) o a la llista on se li reclama un monument, publicada el 26 d'octubre. Ultra els escrits i actes detallats al cap. 2., destaco la participació al cicle "Iglésias" organitzat per la comissió "Pro Font Ignasi Iglésias" de Sant Andreu, que ell i Carrion dirigiren.

<sup>1025</sup> Així és denominat ja a *La Nau* (351, 16-XI-1928) arran de la constitució en pro de la "Font d'Ignasi Iglésias". Vinyes havia encapçalat la iniciativa amb Carrion, Puig Pujades, Josep Sunyol, Lluelles, Madrid, Leandre Cervera i altres ("El monument a Ignasi Iglésias", *La Nau*, 328, 20-X-1928). Carrion prologà la primera edició de les *Obres Completes* a Editorial Mentora el 1929 ("Ignasi Iglésias. Estudi crític", *Obres Completes*, I, pags. 7-35) i Vinyes figurà en aquest projecte segons una breu notícia de *La Nau*, 592, 9-X-1929. Les adhesions al monument foren adreçades a Can Vilaró (*LET*, 2575, 26-X-1928), i la identificació entre Vinyes i el grup és palesa el 1929: a *Mirador* afirmen que eren els mateixos "els Amics d'Ignasi Iglésias, i "els de Ramon Vinyes" ("Els amics d'en Vinyes", *Mirador*, I, 10, 4-IV-1929, p. 1).

<sup>1026</sup> Contrastem-ho amb la visió de Soldevila, quan considera que ha canviat tant la concepció del dramaturg que no es pot reclamar continuïtat del que Iglésias representa (C. SOLDEVILA: "Full de dietari", "Una herència sense hereu", *La Publicitat*, 17.014, 18-X-1928). Pensem també en l'actitud respectuosa però distanciada de Sagarra envers Iglésias un cop el primer ha consolidat la seva posició. (Xavier FÀBREGAS: "Introducció" a *Crítiques de Teatre...*, op. cit, p. 10).



social en Vinyes que es perllongà anys a venir.<sup>1027</sup> Madrid denuncià el març de 1929 l'oblit de l'autor i recalca la pervivència del grup iglesià, identificat amb l'esquerranisme:

Tan sols 'Els Amics d'Ignasi Iglésias', presidits pel bondadós Pere Coromines, conduïts per la fe i l'entusiasme d'En Vilaró, que serva el record d'Iglésias amb viu calor d'eternitat, recorden la tasca conferida pel poble. (...) És que els treballadors de Catalunya que han passat per les hores negres del patir i de la fam, no recorden el qui dedicà tota la seva vida a portar a l'escena burgesa el seu patir.<sup>1028</sup>

Una visió sobre Vinyes el 1929<sup>1029</sup> el qualificà d'"home fonamentalment d'esquerra", "que no es conforma a fer *art per art*" sinó a una "exuberància d'inquietuds" i veu en el teatre un "instrument d'influència en el poble", sota la influència d'Iglésias i al costat de Puig i Ferrer i Carrion. Després d'esmentar les conferències de 1928-1929, assenyala el deute a Ibsen, Sudermann o Maeterlinck, "amb el qual certes obres hi tenen un reflex més o menys humà", amb un "teatre pastat de passió, de vitalitat, d'amor al proïsme" que continua la tríada "contra la burgesia cega, contra la riquesa maldespesada; exaltació de la nova moral treballadora, lluita contra els enemics de la societat, exposició de fets socials per a llur rectificació". Vet ací el deute iglesià, vist també per Madrid<sup>1030</sup> i palès en la conferència de Vinyes *Ignasi Iglésias mestre exemple* del 16 de novembre de 1928, dins un cicle de 4 vetllades al costat de Pere Coromines, Francesc Curet i Ambrosi Carrion.<sup>1031</sup> El parlament fou ben acollit dins el fervor pel mestre desaparegut,<sup>1032</sup> i es complementà amb la conferència *El teatre d'avui*,<sup>1033</sup> pronunciada a Vilanova i la Geltrú el 2 de desembre. Tots dos al·legats implicaren nous posicionaments a *La Nau* en tres amplis articles de novembre i desembre de 1928. El contingut d'aquests textos delimità l'abast rupturista de Vinyes i la seva informació. Carrion constata

---

<sup>1027</sup> A banda d'*El Cor del Poble*, cal parlar de *L'Andreuenc* i als anys 30 de la revista i publicacions *Enllà*. Vegeu: R. VINYES: "Pròleg" a Ferran TURNÉ CARBONELL: *Obres Completes*. Ed. Homenatge. Publicacions Enllà, Barcelona, 1934. L'autor berguedà situa Turné com a deixeble d'Iglésias lligat a cercles obrers de Sant Andreu i la Sagrera.

<sup>1028</sup> Francesc MADRID: "Cal rectificar", "Crònica", *LET*, 2.594, 15-III-1929, p. 156. Les queixes de *L'Esquella* anaven encaminades al públic obrer, però des del bàndol contrari es critica el grup en tant "que no té altre objecte que plorar l'inoblidable mort i mantenir viu el seu record" i reclamaven un "esperit combatiu" ("*Els Amics d'Ignasi Iglésias*", *Mirador*, I, 12, 18-IV-1929, p. 5).

<sup>1029</sup> "La columna de l'Esquerra", "Ramon Vinyes", Fons Ramon Vinyes. (Publicació no identificada).

<sup>1030</sup> Francesc MADRID: *Peter's Bar...*, *La Noche*, 1250, 5-X-1929.

<sup>1031</sup> Totes elles foren editades per Segimon Rovira a Barcelona el mateix 1928: Vegeu Pere COROMINES: *Xènies: abans d'una representació de Fructidor*, Ramon VINYES: *Ignasi Iglésias, mestre exemple*. Francesc CURET: *Ignasi Iglésias i el poble*. Ambrosi CARRION: *L'obra d'Ignasi Iglésias i el moment actual*.

<sup>1032</sup> La conferència precedí la representació d'*El Cor del poble* a càrrec de la companyia Vila-Daví, Carrion destaca l'acollida bona del públic i lloa Vinyes en termes retòrics (A. CARRION: "Teatre Romea. II sessió del "Cicle Iglésias". Conferència del poeta Ramon Vinyes i representació de *El cor del poble*", *La Nau*, 352, 17-XI-1928).

<sup>1033</sup> R. VINYES: *El teatre d'avui (Guió d'una conferència de Ramon Vinyes)*, Mec. 10 pags. Fons Ramon Vinyes. (INFRA: Apèndix 2) El text conté formes dubtoses fruit d'una mala transcripció mecanogràfica i és dividit en cinc capítols relatius en la seva majoria al teatre del "món". Es fa referència als vilanovins a qui va dirigida la conferència i a la recent estrena d'*Els fills* i *Pirateria*, per la qual cosa és el text citat per Carrion a *La Nau* (A. CARRION: "El teatre modern i nosaltres", *La Nau*, 368, 6-XII-1928, INFRA Apèndix 2) que la situa el diumenge anterior [2 de desembre]. El contacte amb la ciutat s'explica per un acte anterior en honor d'Iglésias, conjuntament amb el propi Carrion, Puig i Ferrer i Apel·les Mestres ("*Vilanova*", "Homenatge a Ignasi Iglésias", *La Veu de Catalunya* 10.128, 15-XI-1928). Vinyes hi recità poesies i aportà dades biogràfiques de l'homenatjat.

l'atreuiment del berguedà en el parlament sobre Iglésias: "Cal dir, com ell ho féu en veu alta, tot allò que fins ara s'anava dient a cau d'orella";<sup>1034</sup> Bertrana en valorà l'"energia crítica formidable" i veié els assistents "impressionats de debò pel seu estil i franquesa".<sup>1035</sup> Més distant s'hi mostrà Curet: "No temeu que em posi a trencar vidres, puix que el meu admirat amic Vinyes, en la seva conferència, amb gest decidit i elegant de foner, no en va deixar cap de sencer";<sup>1036</sup> *La Publicitat* (segurament Guansé) fou reticent("Féu una pintura una mica pessimista del teatre actual")<sup>1037</sup> però reconegué "la virtut d'operar com a saludable reactiu".<sup>1038</sup>

Quant a la informació sobre teatre estranger, destaquem Carrion: "[*AVilanova*] va exposar a l'auditori el panorama ple de possibilitats i de realitats del nou teatre francès, alemany, rus, italià, etc. Davant per davant va enfrontar-hi l'aspecte encongidet, ple de bons modals, tímid, de la nostra producció".<sup>1039</sup> L'amic de Vinyes reclamà que "ens digués des d'alguna tribuna barcelonina, el seu concepte. Tal vegada la seva paraula actuarà com a revulsiu".<sup>1040</sup> El nostre autor es començà a trobar, doncs, en primera línia: s'havia encarat feia poc a Soldevila i dos escrits seus a *La Nau* eren una resposta a Carrion i una altra a les objeccions de Millàs-Raurell respecte del text de Romea.<sup>1041</sup> Puig i Ferrerter s'hi adherí: "L'autor de *Qui no és amb mi...*, ha assenyalat perfectament, repetides vegades, l'aspecte ordinari del nostre teatre".<sup>1042</sup> Hi havia, doncs, la percepció -també palesa en visions adverses- d'una posició extrema, que potser es basava tant en la intervenció a les tertúlies com en els parlaments i escrits. Ell mateix s'explicità el 1929:

Algú podrà haver dit que som més vehements que ben orientats, però creieu, pel contrari, que [la campanya] és ben orientada, quan menys, per la vehemència que porta. A més, concreta el que vol, tendeix a servir l'art i parla clar, cosa molt convenient ací, on ningú parla.<sup>1043</sup>

---

<sup>1034</sup> Xavier PICANYOL: "Ambrosi Carrion i la seva nova obra *Pirateria*", *La Nau*, 354, 20-XI-1928.

<sup>1035</sup> P[rudenci] B[ertrana]: "Cicle Iglésias a Romea. Conferència de Ramon Vinyes", *La Veu de Catalunya*, 10.128, 16-XI-1928.

<sup>1036</sup> Ambrosi CARRION: "Romea. III sessió Cicle Ignasi Iglésias. Conferència de Francesc Curet i representació de *Les garses*", *La Nau*, 358, 24-XI-1928. Curet destacà d'Iglésias que era dels pocs autors consagrats a les classes populars catalanes, tot distingint el seu teatre *popular* del teatre vulgar contemporani.

<sup>1037</sup> "Darrera hora", "De Barcelona", "Teatre Romea", *La Publicitat*, 17.040, 17-XI-1928.

<sup>1038</sup> "El Teatre", "Romea", "Les funcions de dissabte", *La Publicitat*, 17.045, 23-XI-1928. S'hi indica que *Ignasi Iglésias, mestre exemple* es repartí a l'entrada.

<sup>1039</sup> "El teatre modern i nosaltres", art. cit. Carrion s'identifica amb Vinyes en posicionar-se contra "la comedieta blanca, el costumisme de recepta, o el drama sense conflicte". L'amic del berguedà constata l'interès del públic vilanoví, "gairebé tot d'obriers", i remarca que "va produir-se un moviment col·lectiu de forta atenció, per la paraula càlida d'un home apassionat, d'un artista", en contrast amb la desídia dels espectadors barcelonins.

<sup>1040</sup> Ibid.

<sup>1041</sup> J. MILLÀS-RAURELL: "El Teatre": "Arguments i personatges", *La Publicitat*, 17.057, 7-XII-1928. R. VINYES: "Comentaris "Una conferència i un retret",", *La Nau*, 376, 13-XII-1928. Vegeu: INFRA Apèndix 2.

<sup>1042</sup> Joan PUIG i FERRETER: "L'espectacle extraordinari", *La Publicitat*, 17.090, 16-I-1929 dins *Textos sobre teatre*, op. cit, p. 98. L'article sintonitza amb les posicions sobre el propi teatre defensades per Vinyes el 1928.

<sup>1043</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit., L'endemà se'l contemplà en termes similars però un punt irònic a *La Veu*: "És un incansable lluitador del nostre teatre, i amb una fermesa digna d'elogi ve, d'alguns anys ençà, treballant-hi per imposar unes modalitats noves o que ell creu noves." ("Una conversa amb Ramon Vinyes", art. cit.).

En resum, durant aquests anys 1927-1928, a través de *L'Esquella de la Torratxa* i *La Nau*, i en sintonització amb el vessant iglesià de Can Vilaró i nuclis obreristes, Vinyes se situà dins l'entramat periodisticocultural i aconseguí complicitats fins a covar l'intent d'endegar grups dramàtics reformadors. Els seus posicionaments no transcendiren àmpliament fins a finals del 1928, dins l'activitat arran de la mort d'Iglésias, i se situà dins una difusa correntia antiburguesa al costat d'autors com Puig i Ferrer, Millàs-Raurell, etc. Ultra el propi dinamisme, hi hem vist factors com el de condició de víctima sagarriana o la informació sobre teatre estranger, fruit de les seves lectures i l'accés a revistes mostrat als anys colombians. Tot plegat es pot considerar el pòrtic a l'activitat més anomenada de 1929 (estrenes, polèmiques, edicions...) i complementa els intents d'estrena iniciats el 1926. El biògraf ens el situa l'estiu d'aquest any a Berga redactant *L'Empresari de monstres i Ball de titelles*,<sup>1044</sup> però per les cartes a Josep Canals entre 1926 i 1928, constatem de primera mà les obres escrites, l'orientació de l'autor i la consideració envers l'empresari, que per moments veiem recíproca. Ja el 1926, no es mostrava confiat en enviar-li *Qui no està amb mi...* i *Peter's Bar* ("Voldria saber quelcom definitiu perquè jo penso retornar cap a Amèrica").<sup>1045</sup> Li trametia, tanmateix, una obra, i inquiria sobre una de lliurada: era la no-renúncia, malgrat l'al·lusió al possible viatge. L'agost de 1927 reprèn la correspondència des de Berga, entre la confiança i el recel:

He fet un nou segon acte de la meua obra *Qui no està amb Mi...* que vostè té, i que no sé si estrenarà, per no convenir-li.

He acabat una nova obra en el meu sojorn estiuenc a Berga...*L'adolescent dels ulls d'or*. No sé si pot tenir interès per vostè, o si ja té en cartera les obres que ha d'estrenar.(...) Si creu que ço que he escrit pot ser-li útil, amb un senzill avís faré lo que vostè mani...M'he permès escriure-li, perquè no sia dit que es perd per l'escolà. .<sup>1046</sup>

Canals contestà immediatament, segons es manifesta a una segona lletra (26 d'agost) on Vinyes detalla obres inèdites i traduccions "mig embastades", alhora que mostra les seves intencions i bon ànim:

I consti que sé que l'home de gust ferm lluita el més possible amb l'home de negocis.

Amb ço de gust ferm no vull fer l'apologia de les meves obres...És curiós. No sabeu el desconcert de qui té l'opinió de que ço que escriu no té públic...Acabo una obra, i, una volta acabada, sento com si l'enterrés. Si intento fer algo que em sembla que pot donar (seguint les fórmules pel gust establert) ho llenço: no m'agrada.<sup>1047</sup>

---

<sup>1044</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 91.

<sup>1045</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 22-XII-1926. Fons Josep Canals, caps Doc. 2659, Centre de Documentació. Institut del Teatre.

<sup>1046</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Berga, 15-VIII-1927. Fons Josep Canals, c. doc. 2659. Centre de Documentació. Institut del Teatre. *L'escolà* és Lluís Capdevila, que hem vist viatjar a Berga i que és esmentat en un altre moment de la correspondència.

<sup>1047</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Berga, 26-VIII-1927, Fons Josep Canals. c. doc. 2659. Centre de Documentació. Institut del Teatre. Els subratllats són de l'autor.

El dramaturg es mostra distès en manifestar que cap obra seva "sigui pels teatres de català que actuen", exposa consideracions sobre el públic, l'avantguarda i el teatre estranger, i demana un cicle com les Vetllades Selectes de feia tres anys:

La temporada passada, l'art d'avantguardia ha triomfat amplament a París, a Londres i a Berlín. És el que ha donat més diners...I d'això en dic triomf. (...) Sé que una volta portàreu a terme un cicle estranger, sense resultats...No seria possible reincidir? O, almenys, fer amb els autors nous que anunciéu que teniu, una rotlla que dongués a entendre al públic que va a veure una cosa desacostumada?

Perdoneu que us hagi distret tant...Malgrat el que no estreni, sóc qui sent per al teatre, entusiasme...Parlant de teatre, m'hi trobo bé...Ara, que tinc de limitar-me a fer projectes i somiar...

Del *Qui no està amb Mi...* em diguéreu coses justes...Quantes voltes he tingut intenció de passar per Novetats a conversar amb vós...L'autor que té una obra presentada, sense possibilitat de fer guanyar diners, m'ha semblat que em feia quedar a la porta per a no destorbar a l'home d'afers.<sup>1048</sup>

Vinyes mostra sempre un respecte tímid barrejat de retrets. La lectura de nous autors o l'estrena de *Racó de xiprers* i *Viaje* l'esperaven, però sobretot la promesa de Canals per representar *Qui no és amb mi...* el novembre de 1927.<sup>1049</sup> L'autor li demanà el 1928 l'acompliment de la paraula, tot remarcant que "fa temps que veig que l'obra li va costa amunt" i li'n trameté una versió nova,<sup>1050</sup> que l'empresari li va prometre per a la temporada propera,<sup>1051</sup> però encara l'escriptor berguedà li adreçà quatre cartes més impacients, i oferí una revisió nova i altres obres: *Racó de xiprers*,<sup>1052</sup> i *Fornera, rossor de pa*, "amb grans probabilitats de que agradi";<sup>1053</sup> tot i l'estratègia de diversificació, però, no s'oblida de recordar:

---

<sup>1048</sup> Ibid. Quant a les vetllades remeto a Enric Gallén (*El teatre*, 9, op. cit., p. 417) i a Núria Santamaria (*Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*) Pensem que Millàs i Soldevila s'adreçaven a un públic burgès que no s'adherí a l'esperit revulsiu de Wedekind, Strindberg o de *Civilitzats tanmateix*.

<sup>1049</sup> Així es manifestà l'empresari sobre aquesta obra que hem vist reclamar per Capdevila: "Posarem *Qui no està amb mi* d'En Vinyes, i *La llotja* d'En Millàs-Raurell", i qualificà tot seguit els dos autors de *joves*, (Xavier PICANYOL: "Una estona de conversa amb l'empresari del Teatre Novetats", *La Nau*, 57, 7-XII-1927). La promesa és recordada pel berguedà un any després (Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 6-X-1928. Fons Josep Canals, c. doc. 2659. Centre de Documentació. Institut del Teatre.) L'obra figurà en el programa de Novetats, ("El Mal Gust", "Objectivacions pintoresques", *LET*, 2519, 30-IX-1927, pags. 641-642), fet que explica la impaciència.

<sup>1050</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Berga, 19-IV-1928. Fons J. Canals, c. doc. 2634. Centre de Documentació. Institut del Teatre.

<sup>1051</sup> "A Novetats en tenen una que segons diuen serà muntada l'any que ve. S'intitula *Qui no és amb mi...*" ("El Teatre d'Orientació. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art.cit.).

<sup>1052</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 23-VIII-1928. Fons Josep Canals. c. doc. 2659, Centre de Documentació. Institut del Teatre.

<sup>1053</sup> Ibid. Vegeu també les cartes de Vinyes el 23-IX-1928, 6-X-28 i 9-XI-1928 (Datades a Barcelona, Fons Josep Canals, C. doc. 2659), Centre de Documentació. Institut del Teatre).

Vostè (perdoni la insistència) em va prometre l'any passat estrenar *Qui no és amb mi.....* el mes de novembre. "Aprés (són paraules de vostè) vénen obstacles, etc." Oi que el novembre ja tusta a les portes, i après vénen els Nadals, i après...No vull insistir.<sup>1054</sup>

A la darrera d'aquestes cartes, pel novembre, Vinyes retornà a la possibilitat de "fer un viatge" i "deixar les coses arranjades"; tot revela impaciència davant les expectatives desvetllades: "Penso estrenar una obra d'en Vinyes a elecció seva", afirmà el setembre de 1928.<sup>1055</sup> Quan, finalment, *Qui no és amb mi...* es representà el 1929 la correspondència conservada amb l'empresari s'interromp fins a 1931. Potser el ressò de la darrera obra el féu sentir segur per no insistir, encara que també degué oferir-li *Peter's Bar* el 1929, com al·ludí Curet.<sup>1056</sup> Quant a contactes amb altres empreses durant aquests anys, en tenim poca constància ultra el cas comentat de *Viaje* o l'oferta de *Racó de xiprers* a Romea durant la temporada 1928-1929.<sup>1057</sup> Amb això veiem que no confià exclusivament la professionalització a Canals, tot i ser l'objectiu preferent. Entre altres obres inèdites d'aquests anys hem d'afegir com a possiblement acabades el gener de 1929, les citades *Cançó de camí*, i *Sang reial*, junt amb *L'empresari de monstres*,<sup>1058</sup> les quals tornarà a citar poc més tard.

Dins d'aquest ventall de la producció teatral escrita a finals dels anys 20, cal remarcar una heterogeneïtat que contrastarà amb les postures criticoteòriques orientades a un teatre de transcendència a l'entorn del drama. Tanmateix, és simptomàtic que sense defugir alguns elements característics d'aquesta forma escènica, les dues peces estrenades de 1927 no s'ajustessin a aquesta modalitat, igual que una altra obra inèdita citada aquest any: *L'adolescent dels ulls d'or*. Totes tres tenen un seguit d'elements en comú que en justifiquen l'estudi conjunt, i les podem contrastar a l'anterior trajectòria com a tràgic poètic (amb *Llegenda de boires* com a paradigma proper), i a la d'autor considerat de drames *intensos* dins l'òrbita de l'expressionisme com *Qui no és amb mi...* o *Peter's Bar*, el 1929. És curiós, doncs, que la professionalització volguda s'assolís en la forma de l'obra d'exacerbació passional o ideològica que el propi autor reclamà en escrits teòrics coetanis on es contemplen de mode menys emfàtic els intents per construir una nova modalitat lírica conjugada amb un to grotesc com a les tres peces donades o conèixer o concebudes al 1927, any també de la primera idea de *Ball de titelles*. Sens dubte, aquesta segona opció constituïa una via més personal i innovadora i restà, en canvi, poc valorada i menys coneguda.

---

<sup>1054</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 23-VIII-1928, doc. cit.

<sup>1055</sup> Vegeu una altra entrevista de Picanyol a Canals (*La Nau*, 289, 5-IX-1928).

<sup>1056</sup> *Història del Teatre Català*, op. cit, p. 580.

<sup>1057</sup> Vegeu les seccions de teatre a *La Publicitat* i *La Nau* del 25-IX-1928.

<sup>1058</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

#### **5.4. Aposta per noves formes dramàtiques. (1927).**

Quan el 1928 arran del *Teatre de l'Orientació*, Vinyes fou convidat a mostrar preferències dins la seva obra, cità *Peter's Bar*, *L'adolescent dels ulls d'or* i *Viatge*,<sup>1059</sup> peces que implicaven una actualització ambiental i temàtica. Dins un ample corrent *sexualista*<sup>1060</sup> estès a altres autors,<sup>1061</sup> traslladà la sensorialitat del *poema escènic* a un ambient modern, vora la tendència *psicològica* defensada a *El teatre d'avui* (1928) Ho emmarquem en el que Castellanos mostrà arran de la narrativa,<sup>1062</sup> quant a l'entorn o personatge excepcionals per plantejar transgressions morals. La sàtira apareix com a tret comú dins les obres escrites o estrenades el 1927 (*L'adolescent dels ulls d'or*, *Viatge*, *Racó de xiprers*), però integrant elements de la vella estètica. L'autor es debatia entre vells llegats i una superació prorealista.<sup>1063</sup> *L'adolescent...* i *Viatge*, d'ambient cosmopolita i tractament caricaturesc, s'ajusten a l'etiqueta de l'autor *segle XX*,<sup>1064</sup> mentre que *Racó de xiprers* transita entre el drama líric i la comèdia rural, però no exempta del tractament caricaturesc de les peces *urbanes*. Tal estètica de la deformació – emmirallada en l'expressionisme- constitueix una peculiar aportació de Vinyes durant aquests anys a la literatura teatral catalana, on també revisa o escriu peces com *El noble i l'hostalera*, *Ball de titelles* o *Fornera, rossor de pa* que corroborarien l'abandonament, si no del drama, almenys dels motlles tràgics defensats amb tant d'èmfasi a Colòmbia i plasmats a *Llegenda de boires*.

##### **5.4.1. L'adolescent dels ulls d'or: una obra "segle XX"(1927).**

###### **5.4.1.1. Versions i acarament amb el conte "L'assassinat de Jacobé Wharton"(1945).**

---

<sup>1059</sup> "El Teatre d'Orientació. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1060</sup> Vegeu les etiquetacions que sobre aquest aspecte efectuà el propi Vinyes, Ducke o la importància que li atorga Sagarra com a revusiu innovador (INFRA 5.5.3).

<sup>1061</sup> Vegeu els articles de Jordi CASTELLANOS: "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys 30, *Els Marges*, 26, setembre 1982, pags. 115-119 i "Narrativa catalana i erotisme. 1862-1936", *L'Avenç*, febrer 1989, pags. 28-33, on es refereix a les "variacions al codi de la moral sexual", que la majoria de literats ceneixen a determinats entorns i tipus.

<sup>1062</sup> "Narrativa catalana i erotisme", art. cit., pags. 32-33.

<sup>1063</sup> Pensem en altres autors que ho feren anteriorment com Rusiñol, Crehuet, Pous i Pagès, Iglésias, o en Valle Inclán, que segons Díaz Plaja evoluciona de la mitificació historicocultural a la realitat coetània mostrada de mode esperpèntic (*Las estéticas de Valle Inclán*, op. cit., pags. 70 i 130-132).

<sup>1064</sup> Caldria afinar l'adequació en termes com "sàtira", "paròdia" o "pastitx", aplicat a aquestes obres de 1927 (Vegeu Genette: *Palimpsestes*, op. cit., especialment, pags. 17-34). Els termes són relliscadissos i distingiríem, seguint el crític francès entre el pastitx entès com a imitació/experimentació formal, i la paròdia associada a la sàtira, tot i que és possible distingir la pura burla de la transposició amb voluntat d'alliçonament. Les obres de Vinyes escrites el 1927 contenen elements de distanciament burlesc i satíric en l'estil i en els continguts, no exempts, per altra banda, de certa autoparòdia.

*L'adolescent dels ulls d'or* (acotada per l'autor com a "Novel.la escènica en tres capítols" amb "*complicacions d'amor*" I, 4), fou enviada el 1927 per Vinyes a Josep Canals amb una advertència: "El drama de l'acció ha sigut substituït pel drama de la coneixença, He bussejat dintre els personatges." Subratllem els termes psicologistes *coneixença*, *bussejat* i l'etiquetació narrativa, usada ja per Benavente el 1903 a *La noche del sábado, novela escénica* que com la present aplegava en un espai excepcional un conjunt d'artistes, aristòcrates dubtosos i gent somniosa.<sup>1065</sup> El 1945, el nostre autor definí *L'adolescent...* com a "obra molt segle XXè - parèntesi entre guerra i guerra-, que els entesos de teatre consideren irrepresentable".<sup>1066</sup>

La peça restà inèdita en mans de l'editor Josep Janés el 1939 quan Vinyes partí a l'exili.<sup>1067</sup> Se'n conserven al fons de l'autor dues versions mecanografiades no datades -que anomeno AD1 i AD2-, ben coincidents argumentalment.<sup>1068</sup> En l'acarament, constatem a AD1 un mecanografiat més modern, però una arcaïtzació i barbarismes presents en altres textos de l'autor a finals dels 20.<sup>1069</sup> Per tal motiu, la considerem la versió de referència d'aquests anys, presumiblement la citada a Canals. Entre AD1 i AD2 hi ha semblances en formes *cosmopolites*

---

<sup>1065</sup> L'elasticitat terminològica és destacada per Enric Gallén: "La recepció del teatre francès en les col.leccions catalanes de preguerra" (1918-1938) *Teatro y traducción*, op. cit., pags. 193-204. El títol de la col.lecció "La Novel.la Teatral Catalana" dirigida per Miquel Poal-Aregall mostra l'associació del terme al caient melodramàtic enfocat cap al consum de subgèneres populars interrelacionats com el vodevil o el teatre de boulevard, adaptats a una recepció catalana, com destacà Gallén arran de les traduccions franceses de "L'Escena Catalana": "Divuit comèdies, algunes d'elles susceptibles de ser considerades sense gaires problemes com a vodevils" (...) "Tres melodrames, una tragicomèdia, una novel.la escènica, un conte sentimental, un quadro un sàinet i nou drames completen la suma". (Ibid., p. 195). Quant a *La noche del sábado* i la seva textura *novel.lesca* vegeu Ismael Sánchez Estevan: *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico crítico*, Ed. Ariel, Barcelona, 1954, p. 91. Hi destaca un primer acte de comèdia satírica, el segon de quadre poètic, el tercer amb caient tràgic i el quart de drama *moderno*, després de remarcar-hi elements del cinematògraf, com el cas de la peça que ens ocupa (Ibid., p.78).

<sup>1066</sup> "L'assassinat de Jacobé Wharton", *A la boca dels núvols, Tots els contes*, op. cit., p. 49.

<sup>1067</sup> *Dietari*. 19-VIII-1939. Tolosa. L'escriptor devia confiar-li per publicar-la, i torna a referir-s'hi el juliol de 1940 al *Dietari* de Barranquilla. En cartes a la família de 20-VIII-1948 i 11-XI-1948, remarca que Joan Vinyes recuperà la peça. No en féu cap versió nova, malgrat una demanda a Josep Vinyes el mateix any.

<sup>1068</sup> R. VINYES *L'adolescent dels ulls d'or*. Mec. AD1, 87 quartilles numerades i no enquadrades contingudes dins un dossier. Fons Ramon Vinyes. El mecanografiat és arrodonit i diferent de l'usat pels germans Vinyes o Pere Elies en la majoria de les obres d'aquest format conservades al fons. R. VINYES: *L'adolescent dels ulls d'or*. Mec AD2. Fons Ramon Vinyes. Enquadrat amb paginació a cada acte (32 pags.+ 32 pags.+ 29 pags.= 93 pags.), i correccions manuscrites de l'autor amb tinta negra. La tipografia s'acosta a una forma cursiva. La meua hipòtesi de datació parteix de diversos indicis: a) El tipus de mecanografiat de tots dos és diferent al dels anys 40-50. b) Segons la carta de 1948, no disposava de l'original a Barranquilla i la tinta negra és característica de Barcelona el 1950-52. c) L'acarament formal i les semblances d'AD1 amb textos anteriors als 30 marca distància amb AD2. d) L'enquadració d'AD2 amb tapa diferent a les usades per Josep Vinyes a la postguerra. Per referir-me a l'obra escurçaré sovint el títol escurçat (*L'adolescent...*)

<sup>1069</sup> Vegeu-ne exemples: *The*, *Chichí* (AD1, I, 6) /*Te*, *Xixí* (AD2, I, 7). *Sports* (AD1, I, 6)/*Esports* (AD2, I, 8). *Naufrec* (AD1, I,8)/*Naufrags* (AD. 2, I, 12). *Crudel* (AD1, I, 9)/*Cruel* (AD2, I, 11). *Avant goût* (AD1, I, 18)/*Entrenament* (AD2, I, 22). *Nici* (AD1, I, 25)/*Neci* (AD2, I, 29). *Vitreres* (AD1, II, 31)/*Vidrieres* (AD2, II, 4). *Gels* (AD1, II, 32)/ *elosis* (AD2, II, 5). *Esculptura* (AD1, 33)/*Escultura* (AD2, II, 6). *Brevache* (AD1, II, 33)/*Beuratge* (AD2, II, 6). *Mueques* (AD1, II, 39)/*Gesticulant* (AD2 II, 11). *Nirviosa* (AD1, II, 41)/*Nerviosa* (AD2, II, 14). *Valguer* (AD1, II, 43)/*Vàlua* (AD2, II, 15). *Nirvis* (AD1, II, 51)/*Nervis* (AD2, II, 23). *Servent* -fem.(AD1, III, 59)/*Serventa* (AD2, III, 4). *Gorir-me* (AD1, III, 69)/*Guarir* (AD2, III, 14). *Poguer* (AD1, III, 80)/*Poder* (AD2, III, 22). Hi afegim la supressió a AD2 d'arcaïsmes com *Aitals* (AD1, I, 5), *Regina* (AD1, I, 6), *Faisó* (AD1, I, 13, present a *Peter's Bar*, III, 17). També remarco formes d'AD1 dins *Viatge* de 1929 com *the* (I, 7), *gorir*, (II, 56) *nirvis* (II, 58), *pervindre* (III, 89), corregides a 1941, i idèntic ús temporal de la preposició "a", gallicisme corregit a AD2: "*A després*" (AD1, I, 21)/"*Deixem-los, amics?*" (AD2, I, 25)/"*A mai més*" (*Viatge*, 1929, III, 83)/"*Ja mai més*" (*Viatge*, 1941, III, 90). També coincideix la forma *gels* d'AD1 amb *Qui no és amb mi...* (1929, II, 69) o *vitrera* amb *Peter's Bar* (1930,I, 3).

de l'avantguerra<sup>1070</sup> però AD2 –segurament el text que conegué Janés o una versió propera presenta major correcció tipogràfica i ortogràfica que AD1, reestructuració (augment de rèpliques, allargaments, supressions, etc.) i un mecanografiat característic dels anys 30, amb correccions manuscrites de l'autor amb tinta negra que adscriuim com a afegits del període 1950-1952.<sup>1071</sup> Hi ha, doncs, evolució semblant a les dues versions de *Viatge* (1929 i 1941).<sup>1072</sup> i lleus canvis com l'afegit d'uns cambrers (Cap. 2), o el canvi d'àlies del personatge que dona nom a la peça (Risky a AD1 i Joning a AD2).

El carès autobiogràfic queda suggerit en la dedicatòria "a Jacobé Wharton".<sup>1073</sup> "L'assassinat de Jacobé Wharton", relat del recull *A la boca dels núvols* premiat als Jocs Florals de Bogotà el 1945, n'explica l'origen: "*L'adolescent dels ulls d'or*, nom d'una escultura que hi ha en el Museu de Nàpols<sup>1074</sup> i sobrenom que Jacobé Wharton donava, aleshores, a un boxador al qual pagava bé i que li servia de pretext per estar enamorada d'una estàtua. I és que fer còctels amb la vida i l'art, amb la realitat i la literatura, era l'especialització de Jacobé Wharton".<sup>1075</sup> El còctel "realitat/literatura", suggereix un punt de partida biogràfic: Elies situa l'admiració de Vinyes per l'estàtua del museu el 1923,<sup>1076</sup> i la narració conté elements històrics verificables (l'exili, polítics com Italo Balbo, etc.),<sup>1077</sup> tot i ser una ficció bastida sobre ambients susceptibles de caricatura, un dels objectius bàsics de l'obra.

Els dos primers *capítols* transiten entre la sàtira esperpèntica i el melodrama mundà, usat per autors admirats per Vinyes com Kaiser o Antonelli,<sup>1078</sup> i remetent a l'ambientalisme del cinema mut. La protagonista té una *teoria dels escenaris*, (I, 8) i el seu *partenaire* és un escriptor que redacta la novel·la *L'adolescent dels ulls d'or*, en joc metaliterari. Per contra, el

---

<sup>1070</sup> Destaquem: *Season* (AD1, I, 10/AD2, I, 13), *Punching ball* (AD1, I, 20/AD2, I, 24), *Hall* (AD1, I, 22/AD2, I, 26), *Smoking, Tzigans*, (AD1, II, 31/AD2, II, 4), *Fondak* (AD1, II, 32/AD2, II, 5), *Abdós* (AD1, II, 35/AD2, II, 6), *Chansonier* (AD1, II, 35/AD2, II, 8), *Manhattan, Martel tres coronas* (AD1, II, 38/AD2, II, 10), *Kif* (AD1, II, 46/AD2, II, 18), *Pes Welter* (AD1, II, 56/AD2, II, 29), *Encautxat* (AD1, III, 72/AD2, III, 16).

<sup>1071</sup> Destaco: "Impermeable" (AD2, III, 17) sobreposada a *Encautxat* (mantinguda, a AD2, III, 16 i present a *Peter's Bar*, I, 7), "Esdevenidor" (AD2, III, 29) que tatxa *Pervindre*; "Targeta" (AD2, I, 18) sobreposada a *Tarja*, present a AD1, I, 15, "De tant en tant" (AD2, I, 17), que tatxa *De quan en quan* i "Desnonar" (AD2, III, 14), damunt *Deshauciar*, o *Deshausiar* (AD1, III, 14).

<sup>1072</sup> INFRA 5.4.2.

<sup>1073</sup> A una nota de 1930, anomena la protagonista Judith Warthon (*Llibres-I*, Ms. 53, 2.), fet que situaria AD1 després d'aquesta data pel diferent nom: en tot cas, l'arcaïtzació d'AD1 revela un estil allunyat al Vinyes de mitjans o finals dels 30.

<sup>1074</sup> En una visita al Museu Arqueològic de Nàpols el setembre de 1994 vaig veure la testa esculpida d'un efebus amb els ulls daurats al costat d'un sàtir adormit. L'estada de Vinyes a l'apartat eròtic del museu i l'excèntrica nord-americana són evocats a l'entrevista d'Alfonso Fuenmayor a *Cromos* (*Selecció de Textos*, II, op. cit., p. 373).

<sup>1075</sup> *Tots els contes*, op. cit., p. 49.

<sup>1076</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 78-79. La data podria ser, però, anterior.

<sup>1077</sup> Sobre els viatges de Vinyes, remeto al cap. 1.

<sup>1078</sup> Sense oblidar el predicament a casa nostra i la indefinició genèrica subratllada per Gallén, Thomasseau marcà l'ús innovador del gènere com a "théâtre théâtral" i esmenta la fascinació en Firmin Gémier (*Le mélodrame*, op. cit, pags. 120-121 i 123-124 respectivament). Shaw hi va recórrer en peces socials com *Widower Houses*, *Mrs Warre'ns profession* o *Major Barbara* i també fou reconegut per un referent important de Vinyes als anys 30 com Romain Rolland, en tant que teatre popular no llunyà a la tragèdia i a la dramaturgia que projecta per quatre elements: emotivitat, realisme, moralitat simple i "probité commerciale" (Romain ROLLAND: *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Albin Michel, Editeur, Paris., 1913, 1ra ed: 1903, pags. 133-134).



tercer acte (concentrat en tres figures com era la tendència del teatre de Soldevila o Millàs-Raurell), esdevé un *drama de coneixença* més sobri i menys colorista.

Cinc personatges destaquen: Jacobé Wharton, rica excèntrica (en el conte se'ns aclareix el seu origen anglès) que cerca l'amor; Robert Forns, un amant seu novel·lista, abandonat després d'una relació literaturitzada; L'Adolescent (Risky), boxador *gigoló* per qui ella abandona Robert; Clàudia Miret, noia moderna per la qual l'Adolescent deixa Jacobé; Oníssia de Forns, mare de Robert que impedeix el retrobament final entre la milionària i el fill. Al primer capítol, en un hotel de geografia vaga, Jacobé es mostra enamorada del boxador per semblança amb l'estàtua i el contrasta a Robert qui, desenganyat, viatja al nord d'Europa i escriu l'obra (I, 23-29). A l'entorn d'ells remoreja una host de casino d'entreguerres: dones amants de *sensacions primitives* amb noms pintorescos (Laura Viana, Ester Maure, Isabel de Sangossam, Anna Rimbal) i homes dandis (Josep d'Albert, *Chichi*). El segon capítol se situa a un exòtic pati d'hotel a Tunis (amb figures com un mariner, un àrab, un fals aristòcrata, un *chansonier*...). Per posar-se a prova, Jacobé confia l'Adolescent a Clàudia, que es converteix en amant seva de mode que ell decideix abandonar la protectora: gelosa, la rica dispara sobre la rival en final brusc d'acte. (II, 58) El tercer capítol s'esdevé a casa de Robert, on la milionària –que hi ha acudit amb la seva amiga Laura Viana- vol recuperar el novel·lista després d'una llarga el·lipsi: sabem que Clàudia fou ferida i que Jacobé -satisfeta d'escena tan literària- vol reprendre la relació amb Robert. Però Oníssia li exposa el desengany del fill i el casament amb una dona nord-europea "de ciment armat" (III, 66). L'aventurera vol convèncer la mare i l'escriptor, però la integritat d'Oníssia i el ressentiment del fill s'hi oposen. L'obra es clou amb la marxa de Jacobé i una darrera recança en Robert, no resignat a l'amor domèstic que l'espera.

El contingut dels primers actes s'insereix dins el conte citat, on el narrador descobreix a un diari de Boston l'assassinat misteriós de Jacobé, casada amb un multimilionari nord-americà; amb tal motiu, recorda l'afany de *novel·litzar* de la dona i els fets de Tunis:

L'estrambòtica anglesa havia abandonat el novel·lista francès<sup>1079</sup>, 'el qual l'absorbia massa i era un perfecte egoista', segons Jacobé. La sort -també segons ella- l'havia afavorida amb un nou amor 'per a tota la vida'. (...) Un boxador d'enfarfagosa virilitat, el qual li treia els diners descaradament i sense contemplacions.(...) Va ser batejat per Jacobé amb el nom de *L'adolescent dels ulls d'or*.

Del sojorn a la Tunísia, en recordo les excentricitats i les gelosies de Jacobé; els alts i baixos de l'idil·li amb el noi dels cops de puny. (...) i uns trets que acabaren la bogeria de Jacobé pel boxador i que a nosaltres, els partidaris de la Wharton, ens feren agafar el iot i fugir, a tot motor, dels molls de La Goulette.<sup>1080</sup>

---

<sup>1079</sup> El contrast amb el nom català de la peça [Robert Forns], és una diferència clara. La semblança amb el nom del nostre dramaturg, projecta un possible *alter ego* però en el conte el novel·lista es francès i l'autor es projecta en el narrador-amic.

<sup>1080</sup> *Tots els contes*, op. cit., p. 55. L'episodi hi adquireix vivacitat sota la forma narrativa: el viatge aventuresc amb el iot, per exemple.

Les postals posteriors de Jacobé al conte que rep el narrador són del nord d'Àfrica, i l'última explica contactes amb Italo Balbo<sup>1081</sup>, mariscal italià a través del qual la dona coneix el milionari nord-americà amb qui s'acaba casant plàcidament. En aquest punt Vinyes clou el *flashback* i cavil·la sobre la identitat de l'assasí fins a construir-ne el retrat robot, d'acord amb el tombant *màgic* dels anys 40 i, amb un sentit nostàlgic del període d'entreguerres:

Un fantasma entre d'Àfrica i d'Europa, negre, torrat i ros. Un fantasma fet d'aventura, de neguit, de sensació. Un fantasma conjunció d'altres fantasmes literaris. Un fantasma generat per espasmes i sèmens diversos, per flaires barrejades, per llampegueig d'ulls i extremituds de membres heterogenis, representació autèntica d'uns temps que difícilment tornaran. Un món boig entre dues guerres boges, pastat amb folia eròtica i frivolitat dispendiosa.<sup>1082</sup>

A diferència del conte –evocatiu–, *L'adolescent dels ulls d'or* mostra les inquietuds de l'autor en el seu procés d'actualització teatral a fi dels anys 20 i esdevé un descordat *còctel* sota pretext d'una peripècia amorosa, però amb la voluntat que els protagonistes extreguin conclusions de llurs actes.

#### **5.4.1.2. Interpretació i valoració: recerca de l'ideal i ambientalisme.**

Aquesta peça planteja (amb reflexions lateralment freudianes) els matisos de l'amor en una societat ultradament mundana: possessió, gelosia, sexe, identitat, sublimació, xoc entre aventura i matrimoni, etc. Un seguit d'antagonismes en configuren l'estructura. 1r capítol: Robert /Jacobé i entorn, que deriva en oposició Robert/Adolescent, (Primer triangle). 2n capítol: Jacobé/propri entorn, concretat en l'antagonisme Jacobé/Adolescent i Clàudia, (Segon triangle). 3r acte: Jacobé/Robert, Oníssia i Promesa (Tercer triangle), d'on deriva l'oposició final entre l'idealisme quasi absurd de Jacobé i Robert i la frivolitat o pragmatisme de la resta de figures. En el primer acte Robert s'oposa a les *internacionals de la sensació* i homes de *mans embuatades*. La degradació amb el gigoló enclou Jacobé en el bloc *superficial*, però en retornar penedida cap al novel·lista i recuperar la seva faceta artística, s'oposa a les *dones de llar*: el boxador era sols una experiència. Resta clar el contrast entre els protagonistes (indagadors insatsfets) i l'entorn, format d'arquetips d'opereta mundana al mode expressionista<sup>1083</sup> o dones convencionalment íntegres com Oníssia de Forns.

---

<sup>1081</sup> Governador de Líbia nomenat per Mussolini el 1939.

<sup>1082</sup> *Tots els contes*, op. cit., pags. 61-62. Gilard situa aquest conte com a un dels més aconseguits de l'autor, tant per la seva corallitat de punts de vista, l'ambigüitat narrador/autor, i el final obert que funciona com a "núcleo generador" d'un relat misteriós, construït com a trencaclosques (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 288). Jo hi recalco també com a element essencial aquest sentit elegíac de l'Europa perduda d'entreguerres, amb el que enclou de culturalisme i frivolitat irrecuperables.

<sup>1083</sup> Sobre el recurs a les galeries o blocs de personatges evidents, posats de costat en plena incomunicació, vegeu *L'expressionisme allemand*, op. cit., pags. 65 i 70. És característic de la majoria de peces del nostre autor escrites els anys 20 i 30.

Jacobé mostra un neguit abassegador:<sup>1084</sup> se sent "arrauxada histèrica" (II, 45) o és mostrada en didascàlia gestualista: "*Els nirvis la traeixen. Es torça les mans. Els sanglots li puguen a la gola*", (II, 51). També declara: "No veus que visc analitzant-me?" (II, 54) i l'autor la definí com a *cercadora eterna*,<sup>1085</sup> que amb Àfrica Roland i la Ballarina de *Viatge*, inicia una nòmina de dones extravagants, entre les quals anglosaxones milionàries com Lady Sibil Hugues (*D'horitzó a horitzó*, 1940) i similars a l'obra narrativa amb antecedents ja en un text de 1922.<sup>1086</sup> Dins la caricatura, la protagonista (estrangera en la tendència a l'excepcionalitat vista),<sup>1087</sup> encarna l'actitud frenètica *moderna* i l'obsessió *literarioamorosa* com la que l'autor extragué el 1917 de George Sand: "Sin respetos por la sociedad, dio rienda a sus instintos, y teatralizó sus pasiones. Estuvo admirable, -y admirablemente calcólos en sus escritos- en los difíciles y varios papeles de apasionada y de compasiva, de ingenua y de engañada".<sup>1088</sup> Com una *star* de cinema mut, gestualitza fins al paroxisme, i pensem en un influx indirecte d'aquest medi en el teatre mundà, tot i suscitar certa desconfiança en Vinyes.<sup>1089</sup>

Robert, per la seva banda, mostra un immadur culturalisme: "Deixa la literatura", l'increpa Jacobé. (I, 23), però ella fa una sublimació semblant amb el boxador/estàtua,<sup>1090</sup> o el propi escriptor.<sup>1091</sup> La *cercadora* i l'artista són en desavantatge davant del pugilista, personatge de baix origen que parodia la societat mundana tot i viure'n:

ROBERT.- N'estic cansat del vostre parlar de seda i les vostres ungles de gata.  
Àdhuc porteu homes de mans embuatades.

L'ADOLESCENT.- Les meves han colpejat molt el *punching ball*..i alguna testa!.

ROBERT.- És amenaçar? Jo sóc dels que no deixen amenaçar ni colpejar. Si no fos perquè entre el meu món i el seu hi ha tots els mars de l'univers...

L'ADOLESCENT.- Vostè ho diu...i és una frase que m'aprenc per quan m'hagi de sentir poètic. Hi ha vegades que les enamorades demanen frases..i una frase et treu d'un gran compromís. Em vol creure, amic? Avui per a vostè, demà per a mi. Les dones són les dones. No s'enredi. Vol acompanyar-me a una copeta de brandy?<sup>1092</sup>

---

<sup>1084</sup> A la narració de postguerra queda explícit que el personatge protegeix econòmicament el grup.

<sup>1085</sup> *Llibres-I*, 53, 2. Ms., Fons Ramon Vinyes.

<sup>1086</sup> Trobem figures semblants a "L'home de les quatre ombres" (*A la boca dels núvols*) i a "El conte d'una casa de veïnat" (*Entre sambes i bananes*). L'any 1922 evocà una dona de transatlàntic similar (Carles BLANC [R. Vinyes] "Unwomanly women", "Hores", *El Pi de les Tres Branques*, III, 53, Berga, 10-VIII-1922).

<sup>1087</sup> Les figures femenines de Vinyes es mouen entre l'angelisme (amb latent voluntat de saber o sensualitat) i l'extraversió nítida del poder o la sensualitat. Als anys 40 afirmà: "Manca al meu teatre el tipus de dona a la qual li fa gràcia tot: fins que el marit l'enganyi. Una dona més mare que esposa a la qual li sembla que el marit és un seu fill. Al costat d'ella s'hi pot posar la dona gelosa i la mare". (*Varia 12*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 88, 1-5).

<sup>1088</sup> R. VINYES: "Aun George Sand", *Voces*, I, 7, 10-X-1917, pags. 217-222. Vinyes escriu suggestionat per la lectura de *Les amants de Venise* de Charles Maurras.

<sup>1089</sup> V., "Una conversa amb en Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1090</sup> El personatge n'és conscient: "L'Adolescent dels ulls d'or m'ha lliurat d'aquest amor que feia que jo visqués tant per a tu que no vivia per a mi. Ara viuré." (I, 23).

<sup>1091</sup> Laura Viana li ho fa veure: "Vols dir que no tornes a cercar a Robert Forns per una mena de romanticisme a la inversa?" (III, 65).

<sup>1092</sup> *Ibid.*, I, 20-21.

Aquesta paròdia amara els primers actes, amb una escena on els personatges defineixen els efectes amorosos,<sup>1093</sup> i en què la cacofonia de les declaracions resta burlada pel boxador: "Hi ha amors, -i és el que sé-, que tenen hores ben feixugues!". Es respira un *humour* d'entreguerres, com en la presentació de Clàudia (I, 12), on el pugilista recorda: "Abans tenia una princesa russa que em trobava semblances amb un dels primers Romanov. Ara faig d'estàtua. S'ha d'aguantar cada bogeria". L'Adolescent i Clàudia encarnen la sexualitat moderna natural (com la ballarina i el grumet de *Viatge*), contrastada al caràcter il·lús autoassumit de Jacobé:

ROBERT.- Ets boja!..

JACOBÉ.- No em veies boja quan tota la societat tronava contra el nostre escàndol.

L'Adolescent em plau; és l'amor més apassionat que he tingut. Pot ésser l'últim; el decisiu.<sup>1094</sup>

Oníssia, pel seu compte, defensa l'amor burgès en un diàleg amb Jacobé on l'autor accentua la dualitat de tipus (III, 67-69).<sup>1095</sup> Completant la mare, l'absent promesa de Robert encarna l'ordre domèstic i la modernitat de l'esport o l'art d'avantguarda. A les escenes finals (III, 80-87),<sup>1096</sup> Robert se situa entre l'amor casolà i la sublimació de la milionària o d'ell mateix:

ROBERT.- Adéu, Jacobé!! Un món que ens deixà! (*Li cruixen les dents, no perdona. Oníssia abraça el fill.*) Encén els llums mamà. Sento que, encara estimo a Jacobé. Impuls foll el que sento de córrer al seu darrera d'estrènyer-la damunt del cor. (...)

ONISSIA.- Com siga! Jacobé és el desig que fuig. Fon el teu nou desig en la que esperes. Mata en ella el passat. Finca en ella el pervindre. (...) (*La mare cura del fill com si el tingúés sortit d'una malaltia. Les seves mans, quan el toquen, tenen una gran dolcesa de mare. En tancar la porta s'han isolat del camí romàntic i de la pluja glaçada. La cambra reprèn escalfor de llar.*).<sup>1097</sup>

L'autor afina el dibuix d'Oníssia, que evoluciona del dissimul cap a una sinceritat que no amaga febleses i desvetlla la lucidesa de la milionària.<sup>1098</sup> Al final, totes dues esdevenen

---

<sup>1093</sup> Ibid., I, 28. És similar a les definicions de l'amor a *Viatge* (INFRA 5.4.2).

<sup>1094</sup> Ibid., I, 25-26.

<sup>1095</sup> Ibid., III, 67-69.

<sup>1096</sup> Vegem-ne un fragment (III, 80-81): "JACOBÉ.- (...) Vostè ha subratllat els meus sentiments, fent comparances, analitzant, entre les amors del seu fill i les meves./ONISSIA.- Una mare hi fa mal paper en semblants anàlisis./JACOBÉ.- No cerco la mare de Robert. Voldria que entre nosaltres hi fos la mare, el que se'n diu la mare, la dona que té fills perquè té llar i perquè és un puntal de la vida. Robert, com jo, pertany a un món de gent borrosa./ONISSIA.- Robert ha sortit d'aquest món!/JACOBÉ.- Ací la vull senyora. Com sap que n'ha sortit? Robert estima com jo he estimat, com hem estimat tots, fent de l'amor una quimera. Robert havia cregut que jo seria el seu més fort amor. S'havia equivocat? ONISSIA.- S'havia equivocat!/JACOBÉ.- No pot equivocar-se en l'amor d'ara.[?]".

<sup>1097</sup> Ibid., III, 86-87.

<sup>1098</sup> Vinyes reserva un inesperat record final de Jacobé, en revelar que fou educada a un convent i somniava traspasar les muntanyes que veia des de la seva cel·la (Ibid., III, 82.). Enfront d'ella, Oníssia mostra el "goig de frenar" (III, 83) Tal referent és del gust contrastiu decadentista característic del nostre autor.

complementàries: la protagonista es mostra reflexiva sense renunciar a la condició de *cercadora*:

Cerquem en totes les amors, un amant que no és el real, que és l'amant que nosaltres volem. Un amant que som nosaltres mateixos (...) I doncs? Què és amor? Una autopossessió. Desdoblament nostre?<sup>1099</sup>

Jacobé i Robert seguiran insatisfets, com Jafet a *Viatge* o el Jove de les Ales a *Ball de titelles*, pertanyents a la mateixa tipologia: ni el matrimoni ni la sexualitat elemental *moderna* satisfaran el còctel d'ideal i literatura a què aspiren: els somniadors –malgrat els trets deformants que semblen convertir-los en somiatruites- surten ben parats en no adaptar-se a la moral convencional o al pragmatisme i sensualitat contemporanis. Però a banda d'aquesta tesi mostrada amb una nitidesa només recolzada en algunes pinzellades psicològiques i en l'esglaonada conversa entre Oníssia i Jacobé al tercer acte, ens trobem davant una peça essencialment ambientalista. Destaquem-hi cinc trets en aquest sentit:

a) L'exotisme heretat del romanticisme i el fi de segle: el món àrab o oriental-mediterrani recorda escrits anteriors.<sup>1100</sup> i constitueix un marc idoni del melodrama. Citem-hi, malgrat la paròdia, les referències a Barbey d'Aureville (vist com a antiquat, i associable a D'Annunzio),<sup>1101</sup> Alexandre Dumas <sup>1102</sup> o Gerard de Nerval -citad com a freqüentador de locals equívocs.<sup>1103</sup> Pensem també en el cartró-perdra del cinema mut o l'obra *L'insoumise* de Pierre Frondaie,<sup>1104</sup> per bé que l'autor no renuncia a un lirisme gens paròdic, com a l'acotació inicial del segon capítol, on descriu el pati *moresc* (II, 31).

b) Els tòpics dels *feliços 20*: l'esport (hípica, boxa, etc.), balls i begudes de moda (tangos, *manhatans...*), *chansoniers*, casinos, hotels, noms aristocratitzants, barbarismes i neologismes associats, etc. Hi ha un costumisme d'aquest entorn, amb certes concomitàncies dins Jacinto Benavente i epígons,<sup>1105</sup> acollits entre la fascinació i el rebuig pel nostre autor. Hi incloem la

---

<sup>1099</sup> Ibid., III, 80-81.

<sup>1100</sup> V., "Evocaciones de ciudades" (*Voces*, I, 2, 20-VIII-1917, pags. 45-53), on vol superar tòpics: "¿Por qué no resurge tu alma corsaria, Stambul?" (...) "¿Has de quedar la de las novelas de Loti?". Idem: "Cádiz", *Caminos*, Tomo I, 4, 15-III-1922. Cal recordar, entre l'opus dramàtic del propi autor, l'orientalisme de *L'arca i la serp*, i ja a la postguerra, *La nit divuitena*, adaptació d'un episodi de *Les Mil i una Nits*.

<sup>1101</sup> II, 45, suprimida a AD2 (II, 17). Cal recordar dins el substrat formacional de l'autor, l'article llunyà de Manuel de Montoliu, ("Esbós", *El Poble Català*, 4-XI-1907) que observava en la prosa catalana un gust pel naturalisme patològic de Zola i Flaubert adoptat per Barbey d'Aureville, D'Annunzio i Maupassant, i a Catalunya per Vinyes, Bertrana i Víctor Català.

<sup>1102</sup> S'afirma que el temps de la Dama de les Camèlies ja és passat (III, 72).

<sup>1103</sup> Ibid., II, 57.

<sup>1104</sup> Pierre FRONDAIE: *L'Insoumise*. L'Yllustration, Paris, 1922. Aquesta obra, estrenada a París el 1922 i a Barcelona el 1923, té un sedàs melodramàtic cosmopolitista i exòtic, amb un turmentós matrimoni entre una dona francesa del *gran món* i un cabdill del Magreb. A *L'adolescent...*(I, 18), es situa Àfrica com a escenari ideal per als amors especials i s'enumeren diversos llocs en posa exotista.

<sup>1105</sup> Vegeu Maria Francisca VILCHES DE FRUTOS i Dougherty DRU: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Documentos, Madrid, 1997 especialment el Cap. I.1 "Un costumbrismo de lo moderno", pags. 6-22. Idem: Robert PIGNARRE: "Le théâtre depuis 1920", *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France, Que sais-je?, 160, Paris, 1988, p. 118. Remarquem semblances d'aquesta obra i *Viatge* amb *La mariposa que voló sobre el mar*, de Benavente, estrenada a Madrid el 1926 i a Barcelona l'1 de maig de 1927, amb personatges i costums frívols, al·lusions a la psicoanàlisi, elements metaliteraris i un *yacht* de luxe com a escenari. V., Jacinto BENAVENTE: *Teatro* (tomo 32º. *La mariposa que voló sobre el mar. El hijo de Polichinela. A las puertas*

dona moderna benestant, (divorciada, fumadora, tolerant, esportista) En aquest camp Vinyes i Soldevila coincideixen, però el segon l'utilitza com a reclam d'un marc burgès barceloní i el nostre escriptor accentua la deformació: com a *Viatge*, dibuixa una estripada societat opulenta en estat d'errància.<sup>1106</sup> Així, les "*internacionals de la sensació*" (I,10), la "*societat de la sensació*" (III, 63)<sup>1107</sup> o figures com el dubtós Gran Duc entès en joies.<sup>1108</sup>

c) La marginalitat, tret recurrent en l'expressionisme admirat pel nostre autor. Així, els personatges exòtics de diversa mena com els mariners<sup>1109</sup> o l'ambigüitat sexual.<sup>1110</sup> Pensem respecte de l'homosexualitat en l'interès per autors com Marcel Jouhandeau, relacionat després amb Jean Genet,<sup>1111</sup> o en el viatge a Londres de 1920 quant al coneixement d'aquests entorns,<sup>1112</sup> així com personatges similars en la pròpia lírica de principis de segle.<sup>1113</sup> A *L'adolescent...*, aquestes figures coloreixen el segon capítol en *barreja violada* (II, 54). Sobresurt Clàudia -anomenada també Claudi pel seu abillament masculinitzant-, en qui l'autor opera una feminització per provocar la gelosia de Jacobé. L'ambigüitat o homosexualitat era present en anteriors escrits,<sup>1114</sup> i hi inserim la dansa i la boxa.<sup>1115</sup> La presència d'aquestes

---

*del cielo*. Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1927, pags. 11-116.) Pensem també en Linares Rivas –de simbolisme lineal que remet al nostre dramaturg- i Gregorio Martínez Sierra, ben acollit per Sagarra. Vegeu-ne la crítica a l'obra coescrita amb Eduardo Marquina *El Camino de la Felicidad*, on diagnostica "un teatre en el qual l'emoció dramàtica neix més aviat de la successió dels ambients i de la vida interna –una mica lírica- del personatge-" (*Críticas de teatro...* op. cit., pags. 176-178). Aquest any s'edità part de l'obra d'aquest autor amb el títol *Teatro de Ensueño* (Estrella, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1926), i prefaci de Rubén Darío que remet al llegat que hereta Vinyes a *Viatge*: "Sabemos lo trágico del clown, lo lírico de una danzarina de cuerda, lo ideal del circo, el hechizo o culto de la pantomima. Siempre es la influencia de las máscaras la que nos hace recordar o prever una existencia aparte" (Rubén Darío: "Melancónica sinfonía" dins *Teatro de ensueño*, op. cit.).

<sup>1106</sup> Respecte d'aquests ambients, Núria Santamaria parla de l'influx de la cocktailcomedy britànica i cita Pierre VOLTZ (*Histoire de la comédie en France*, 1964), mentre comenta l'assimilació a la pièce-bien-faite que en fa dins obres com *Vacances reials* o *La tia d'Amèrica*. En Vinyes, però hi ha un divers tractament ambientalista que en Soldevila, que oscil·la de la pura caricatura o sàtira, fins a una certa voluntat de transcendència: l'exemple més assolit en aquest sentit serà l'ús de la ràdio a *Ball de titelles*, on no és una simple mostra d'actualitat sinó un símbol d'alienació en clau crítica.

<sup>1107</sup> Vegeu les "professionals de la sensació", "L'assassinat de Jacobé Wharton", *A la boca dels núvols, Tots els contes*, op. cit., p. 51.

<sup>1108</sup> II, 43. L'estafa i els personatges dubtosos també són presents a *Viatge*.

<sup>1109</sup> Hi ha el mariner (segon acte) a qui Jacobé provoca, el ball de "mariners senegalesos" (II, 37) o les prostitutes d'un cafetí (II, 55). Podem confrontar l'ambient amb *Peter's Bar* i textos dels anys 20: "Hombre de mar", "Varia", *Caminos*, 3, 1-III-22, i "Crepúsculo Londres", "Diario en Zig-Zag", *La Nación*, 12-XI-1923, *Selección de Textos, I*, pags. 159-160.

<sup>1110</sup> Clàudia fa recordar a Jacobé "amors de déus i d'homes emparentats amb déus" (I, 22) amb referència a Aquil·les i Patrocle. També citem la referència als efebus vestits de dona del cabaret relacionat amb Gerard de Nerval (II, 56).

<sup>1111</sup> Vegeu apunts sobre *Les bonnes* a *Quadern del 13 de juliol de 1948*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 18, l'evocació "Marcel Jouhandeau" (*El Herald*, 2-IV-1949, *Selección de Textos, I*, op. cit., pags. 485-487) i la lectura el 1950 de *Le journal d'un voleur* ("Un nuevo poeta", *Ibid.*, pags. 540-542), on qualifica Genet de "nuevo poeta maldito". A l'arxiu s'ha conservat un exemplar de *Notre-Dame des Fleurs*, (L'Arbalète, Paris, 1948), citada al darrer article. En el mateix apartat "sexualista" transgredim al Fons Vinyes obres com *La piel* de Curzio Malaparte, que recensionà el 1950 ("La piel", *Selección de Textos, I* pags. 516-518) o de Miller ("Henry Miller", *Ibid.*, 524-526).

<sup>1112</sup> Vegeu l'evocació de Harlem i ambients marginals de ciutats britàniques (R. VINYES: "Gin Drinker's Live", "Fitxes", *LET*, 2741, 15-I-1932, p. 27).

<sup>1113</sup> Recordem la tipificació entre ambigua i donjoanesca de la figura masculina, en proses com "Somniant el príncep blau" o "He trobat el perruquer Oswald" (*Hora d'argent*, op. cit., pags. 287-296).

<sup>1114</sup> V: "Nijinsky loco", *Universidad*, 13, 4-VIII-1921, *Selección de Textos, I*, op. cit., pags. 113-114, "Danzarín ruso", "Varia", *Caminos*, 3, 1-III-1922, "Apuntes rápidos", "Varia", *Caminos*, 4, 15-III-1922, "Cantores rusos del Music-Hall" (I), *Los Nuevos*, 1, 6-VI-1925, *Selección de Textos, I*, op. cit., p. 171. Destaco també un apunt

temàtiques s'inscriu dins llur introducció a l'escena *seriosa*: l'obra que ens ocupa s'acabà vora l'estrena a Barcelona de *La prisonère*, d'Edouard Bourdet,<sup>1116</sup> centrada en el lesbianisme. D'aquest autor Vinyes traduí el 1933 *La fleur des pois*, que abordà amb similar efectisme l'homosexualitat masculina.<sup>1117</sup>

d) Un culturalisme finisecular (referències a Petrarca, Carissimi, Couperin, Van Dyck etc.) en projectar un paradís esteticosentimental dels protagonistes a la manera dannunziana, que s'adiu al lirisme comentat:

Recordo la Jacobé amorosa, la que posava flors damunt la meua taula de treball; la que, al captard, s'asseia al divan del meu estudi, mentre el sol ponent li encenia els cabells. Recordaré que un vespre, que fèiem música de Couperin, Jacobé em va dir que la nit entrava en la cambra amb pas de minuet. Recordaré que altra nit, quan fèiem música de Carissimi ella volgué tancar la finestra perquè les papallones del camp no vinguessin a xuclar la mel de l'hora i de la música.<sup>1118</sup>

Hi ha certa compenetració amb aquesta visió però també es contemplen amb ironia extravagàncies *culturals*: "Música melòdica! Versos simbolistes. Arribàrem a passar tot un dia davant del retaule que René d'Anjou pintà amb mà penedida de la vida, en els claustres dels Penitents Blancs d'Avinyó. Sort del púgil i de la seva fugida. M'han salvat".<sup>1119</sup> Vinyes es distancia del preciosisme sense renunciar a evocar els *esvanits temps fervorosos* que retraurà a Bertrana el mateix any.<sup>1120</sup> Robert, com el Jafet de *Viatge*, representa l'artista insubornable on l'autor sembla reflectir-se.

---

de 1930 sobre l'homosexualitat i Freud: *Una teoria sexual* (Llibres I, Ms., Fons Ramon Vinyes, pags. 64-65) i les al·lusions dins "La sombra malehida", "Hores" (1922), op. cit.

<sup>1115</sup> La dansa apareix en textos sobre Nijinsky, Tórtola Valencia ("Varia", *Caminos*, 3, 1-III-22), en referències al *shimy* i al xotis com a balls de París ("Crònica a lo Gómez Carrillo", *Caminos*, 4, 15-III-22, ). Quant a la boxa vegeu: "Anécdota", "Varia", *Caminos*, 3, 1-III-1922.). Molt retrospectivament i amb un estil i enfocaments diversos, és un ambient similar a l'evocat dins *El misantrop* de Llorenç Villalonga.

<sup>1116</sup> Peça estrenada i editada a París el 1926 (Edouard BOURDET, *La prisonère*, Paris, Librairie Théâtrale, 1926), amb ressò a Europa i Amèrica pel tema, i escenificada en català al Novetats el 29-XII-1927. La muller de Bourdet evoca el ressò de l'obra a Nova York i Berlín, on hi havia els primers grups d'alliberament homosexual- (Denise BOURDET, *Édouard Bourdet et ses amis*. Paris, La Jeune Parque, 1946) Miquel M. Gibert (*El teatre de Joan Oliver*, op. cit. p 71), que m'orientà sobre aquest llibre, es refereix a l'influx de Bourdet quant al tractament de l'homosexualitat dins *Cambrera nova* (1928) i *Una mena d'orgull* (1929), estrenada el 1931. Pel que fa al llenguatge cosmopolitista, hem d'evocar novel·les tan diferents com *Mort de dama* i *Vida privada*. o autors com Millàs-Raurell.

<sup>1117</sup> INFRA Cap. 6. Entre els autors admirats per Vinyes que tracten l'homoerotisme i altres transgressions sexuals figura Arnolt Bronnen, sobretot per *Parricidi*, estrenada el 1922 per Bertolt Brecht i amb certa influència de Wedekind –*El desvetllar de la primavera*– i Robert Mussil –*Les tribulacions del jove Törless*– que reflecteix l'ambient revulsiu de l'Alemanya d'aquests anys, país pioner dels moviments d'alliberament homosexual, soterrats sota una capa mèdica o refugiats en ambients bohemis.

<sup>1118</sup> Ibid., I, 28-29. Hi ha certa semblança amb "Madrigal" del propi Vinyes (*Caminos*, 3, 1-III-1922), i amb un passatge del *Trionfo de la Morte* de D'Annunzio, on el protagonista recorda la visita amb l'amant a una església immersa en la penombra, entre perfum de flors i música de Bach (*Prose di Romanzi*, op. cit., pags. 668-669).

<sup>1119</sup> I, 15. Compareu-ho amb R. VINYES: "Instantànies d'un dia de febrer amb sol", "Fitxes", *LET*, 2850, 16-II-1934, p. 108, on es refereix al quadre de René d'Anjou, comte provençal. Aquest retaule (extraviat a la Revolució Francesa) les notícies del qual semblen haver impressionat Vinyes, era situat a l'església dels Celestins d'Avinyó, no llunyana als Penitents. Vegeu: QUATREBARBES, *Oeuvres complètes du Roi René*. I. de Cosnier et Lachèse. Angers, 1845, pags. 150-151. Idem A. LECOY DE LAMARCHE, *Le Roi René (Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires)*. P. Librairie de Firmin Didot Frères. Paris, 1875, pags. 70-90.

<sup>1120</sup> INFRA 5.5.1

e) L'avantguarda com a antítesi al culturalisme: és la ironia en citar els *cubismes nòrdics* (Matisse, Pequin o Kisling oposats a Corot, III, 59, o Hindemith i Malipiero oposats a Carissimi i Couperin, III, 61).<sup>1121</sup> Jacobé evoca "Quadres sentits; res de quadres d'equilibri. Música apassionada; res de música cerebral" (III, 86). Tal gust s'associa a una decoració racional i al confort: les comoditats burgeses topen amb el culturalisme. També el 1927 Soldevila efectuà una envestida contra l'avantguarda a *Bola de neu*, però centrada en l'antagonisme entre burgès i artista i la reflexió característica d'aquest autor sobre la crítica i el mecenatge, mentre que l'escriptor berguedà la tracta com a degradació ultraracional que no pot substituir l'ampli "món que ens deixà!" (III, 86) evocat per Robert.<sup>1122</sup>

Com a *Viatge*, Vinyes projectà dins *L'adolescent dels ulls d'or* la cruïlla en què ell mateix transitava: vida burgesa (casament, voluntat d'estabilització); aventura interior (intel·lectual) o exterior -viatgera- i recels davant el cosmopolitisme i l'art dels 20. En una nota de 1942-43 sobre Huxley, insinuà el sentit de l'obra que ens ocupa:

Tot el que temporalment o de moment és divertit i anestèsic tempta: la gent, la conversació, el beure, i el fornir. (...) Hi ha gent que hom els estima per l'espectacle que donen. (...) L'allau d'aquest escriptor exagerant les seves sensacions m'és molt coneguda. (per què aquesta obra em recorda la meua *L'Adolescent dels ulls d'or?*). L'idil·li va vers l'avorriment en acabar-se el poder fer escenes.<sup>1123</sup>

Aquest descordament del que en el conte dels 40 l'autor recordà com a "món boig entre dues guerres boges" és el més característic de l'obra. Podem valorar-ne un tercer acte arrodonit quant a la interiorització de la protagonista, contrastat a l'esperpent ambientalista dels anteriors, tot i que una recepció actual podria acollir-ne la mostració dels feliços 20 en els hàbits i costums de sectors acomodats. És el que l'autor percep com a "segle XX", que adquireix una major complexitat sota l'estructura del conte dels anys 40. L'obra ens mostra també el debat de l'autor entre l'elegia d'un període esteticodecadentista i la voluntat de distanciar-se'n en una ambigua fascinació pel temps modern. En suma, una obra menys ambiciosa i més poc matisada que *Viatge*, que pot sorprendre com a divertiment amb el segell ambientalista de la "societat de la sensació".

---

<sup>1121</sup> L'autor amplia la referència a AD2, III, 7: "*Die Jahreszerten*: Ernest Krener"

<sup>1122</sup> La posició és en consonància amb la barreja d'admiració mostrada a *Voces* i altres revistes colombianes vers l'avantguarda com a revulsiu necessari i la necessitat de depuració posterior (SUPRA Cap. 4).

<sup>1123</sup> Aldous Huxley: *Two or three graces*, *Quadern 16*, doc. cit., 103, 9-29.



## 5.4.2. *Viatge*(1927).

### 5.4.2.1. *Entre la comèdia mundana i el drama poètic. Versions i rerefons autobiogràfic.*

*Viatge* és una peça de tres actes coetània a *L'adolescent dels ulls d'or*, estrenada en versió castellana extraviada (*Viaje*) el 15 de novembre de 1927 al Teatre Talia per la companyia Fantasio d'Emilio Valentí i Olvido Leguía.<sup>1124</sup> La traducció fou de Francesc Bonaplata i Lluís G. Manegat.<sup>1125</sup> L'abril de 1929 s'edità en català a la Biblioteca Llanas de les Edicions Patuel de Mataró.<sup>1126</sup> Poc després de la guerra, l'autor n'efectuà una *rectificació*, acabada el 26 de desembre de 1941<sup>1127</sup> i publicada per Edicions de l'Albí el 1988 dins *Teatre*<sup>1128</sup> L'estrena en català tingué lloc al Teatre del Casal Parroquial de Berga el 4 de setembre de 1966 a càrrec de l'Agrupació Teatral la Farsa d'aquesta població, dirigida per Daniel Tristany, en el primer rescat de Vinyes a càrrec del grup.<sup>1129</sup>

L'edició de 1929 és la de referència en aquest estudi, on s'usen si cal comparar-les, les abreviatures L (Llanas) i A (L'Albí).<sup>1130</sup> Elies afirma que s'inspirà en "una atmosfera d'opereta" a la travessia atlàntica de 1925.<sup>1131</sup> Poc després, aquesta peça que plaïa molt a l'autor,<sup>1132</sup> fou

---

<sup>1124</sup> Hi ha un lapsus d'Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 102) que situa l'estrena el 14-XI-1928. El repartiment, segons un llistat del Fons Ramon Vinyes, fou: "Miss Golondrina/ Srta O[lvido] Leguía; Africa Roland/Sra Castillo; Novicia/Sta C. Mannas; Acompanyanta/Sra. Crespo; Eva/Sta Castaño; Mujer de 3ra y Grumete/Sra Aranda. Bailarina/Sra Sagi Barba; Payaso de las Fantasías/Sr Valentí; Payaso de los Cauterios/Sr. Gamborino; Don Simeón González/Sr. Parera; Jafet Roland/Sr. Rovira; Banquero/Sr. Suárez; El de las Esmeraldas/Sr. Mora; El hombre misterio/Sr. Bernalda; El Capitán/Sr. Salinas. El text oblidava el paper de Jaime.

<sup>1125</sup> Vegeu Luis G. MANEGAT: "Ramón Vinyes, un gran autor dramático olvidado", *Al filo de la vida*, Ed. Marte. Barcelona, 1972, pags. 186-189, que correspon a un text de 1968 a *La Vanguardia* (Fons Ramon Vinyes): "Traduje *Viaje*, otra comedia de Vinyes, que no le fue posible estrenarla en catalán. Yo conseguí que la representara la compañía de Emilio Valentí y Olvido Leguía, que se hallaban actuando en el teatro Talía y que eran amigos míos, y que pusieron en el estreno el máximo interés y cariño".

<sup>1126</sup> *Viatge*. Ed. Patuel Bib. Llanas, I, 3. Mataró, abril de 1929, 90 pags. Seguint les recensions de l'estrena de 1927, podem afirmar que es tracten de versions pràcticament idèntiques, llevat d'alguna variació insubstantial, amb algun canvi en els comparses.

<sup>1127</sup> *Viatge*. Ms., Fons Ramon Vinyes. Consta de 182 quartilles no numerades, escrites amb tinta violeta i enquadrades amb tapes vermelles per Josep Vinyes: en un full final consta la inscripció mecanografiada: Barranquilla, 26-XII-1941. N'hi ha una versió mecanografiada de 81 quartilles numerades a dues bandes i amb correccions manuscrites de l'autor. (162 pags.).

<sup>1128</sup> *Teatre*, op. cit., pags. 23-94. Conté lleus variacions d'ordre ortotipogràfic respecte de les versions manuscrites i mecanoscrites de l'arxiu de l'autor.

<sup>1129</sup> Consta en el programa de mà (conservat al fons de l'autor), opuscle on s'indica que es representà al I Concurs de Teatre Amateur dotat amb el Premi Ramon Vinyes dins el cinquantenari de la Coronació de Santa Maria de Queralt i hi ha una presentació ("Ramon Vinyes i Cluet"). El repartiment fou: Miss Oreneta/Maria Carme Miró; Africa Roland/Maria Carme Peix; La Ballarina/Roser Vilajuana; La Novicia/Adelina Cardona; La Dona de Tercera/Glòria Pons; Eva: Isabel López; Jafet Roland: Climent Vilella; Simeó González: Antoni Vilà; Clown de les fantasies: Josep Alberich; L'altre Clown: Benet Vilajuana; Jaume: Manel Carreras; El Banquer: Ramon Passola; El de la mina de Maragdes: Josep Maria Benítez; El Jugador: Antoni Sales; El Capità: Daniel Tristany; L'Oficial: Ramon Maria Pajeros; El Grumet: Ramon Casafont; El Senyor Misteri: Rossend Muntada.

<sup>1130</sup> "El Payaso de los Cauterios" de *Viaje* es correspon a "Un altre clown" de *Viatge*, i la versió castellana té una "Acompanyanta" que desapareix a l'edició, la qual incorpora un oficial inexistent a l'estrena castellana.

<sup>1131</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 83.

<sup>1132</sup> En una nota cap a 1945, la compara a *Les màscares* d'Arthur F. Jones (*Quadern Teatre 21*, doc. cit., p. 113, 1-8). En aquesta peça (estrenada a Barcelona en castellà el 1912 i traduïda al mateix idioma el 1914) hi ha com

citada a Canals el 26-VIII-1927 a qui informà de la traducció al castellà i gestions perquè l'estrenés Margarida Xirgu. *El Diluvio* justificà l'escenificació en castellà per reacció a un "teatro del Centro" [Romea] que la rebutjà per "la moral burguesa del público habitual del citado coliseo", tot i admetre'n l'interès polèmic.<sup>1133</sup> També indicà que Emilio Valentí i la companyia Fantasio s'interessaren per a una estrena a Madrid i acabaren situant-la a una "campana en el teatro Talía, campo próspero a los más atrevidos experimentos". L'estrena tingué un ressò discret -s'escenificà dos dies- i la companyia Vilches projectà de dur-la a Buenos Aires.<sup>1134</sup> Els subtítols "Comèdia?, drama?" de 1927 a les cartelleres, adquiriren sentit en editar-se després de la polèmica de 1929 sobre els gèneres amb Carles Soldevila;<sup>1135</sup> aquest mateix any estigué en mans de companyies alternatives sense estrenar-se.<sup>1136</sup>

Cal recalcar que s'edités a la Biblioteca Llanas, on s'aixoplugaren obres d'escriptors propers com *Pirateria* d'Ambrosi Carrion. A l'etapa republicana en sabem poc,<sup>1137</sup> però reinstal·lat a Barranquilla, fou aviat revisada,<sup>1138</sup> fet explicable perquè poques obres com aquesta expressen de manera tan nítida el desarrelament de l'autor: per tal motiu la rededicà a Ramon Vilaró -traspasat el 1938.<sup>1139</sup> Les dues versions són, doncs, transposició d'exili (1925 o 1939),<sup>1140</sup> en el protagonista Jafet: "Jo sento com mai la terra que deixo i em pesa obscura la terra on vaig".<sup>1141</sup> Un element biogràfic és la direcció proeuropea de la travessa de l'obra, que confirma la inspiració en la de l'autor el 1925: "Anem a Europa per a recollir un llegat" (I, 26), hi afirma un personatge. Partim, doncs, del reflex d'una crisi personal i artística de l'autor, encarnada en el que es presentava com a autor que nedava a contracorrent de l'escena

---

en l'obra de Vinyes un personatge femení que es ven al matrimoni i un ambient dissipat del qual escapa el protagonista, així com el tòpic de la màscara per simbolitzar l'existència. L'obra es pot considerar un precedent britànic del teatre grotesc d'entreguerres. V., Arthur F. JONES: *Las máscaras. Drama en cuatro actos*. Establecimiento Tipográfico de Félix Costa, Barcelona, 1914, Trad: A. P. Maristany i J. Fabré Oliver.

<sup>1133</sup> "Espectáculos", *El Diluvio*, 274, 16-XI-1927. També se n'havia parlat a la mateixa secció quatre dies abans: "el mismo autor no sabe de calificar de comedia o drama" ("Talía", "Espectáculos", *El Diluvio*, 271, 12-XI-1927).

<sup>1134</sup> "El Teatre d'Orientació. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1135</sup> INFRA 5.5.6.

<sup>1136</sup> L'Associació Obrera de Teatre i l'Associació de Teatre Selecte. INFRA 5.6.

<sup>1137</sup> A una carta del Fons Ramon Vinyes l'autor (de qui no he pogut desxifrar la signatura), manifesta haver-la llegit a un concert de l'orquestra Pau Casals: "Us trobareu amb grans dificultats per a assolir que aquesta obra es representi en algun dels nostres escenaris, però no seran dificultats escenogràfiques sinó d'incomprensió, especialment per part de molts actors, per cert públic i sobretot haureu de lluitar amb el consell facista de la nostra escena el qual defensa a queixalades les seves posicions on hi està fortament atrinxerat" El terme *facista* ens situa molt probablement els anys 1936-1939.

<sup>1138</sup> Al *Dietari* de Barranquilla (13 i 29 de juny de 1940), manifesta la voluntat de refeta, El 6 de desembre hi consigna que n'ha recuperat un exemplar deixat a Julio Gómez de Castro i n'inicia la revisió.

<sup>1139</sup> SUPRA 5.3. "A Ramon Vilaró i Guillermit, gran amic dels amics, fervorós de Catalunya, mort arran de la caiguda de Barcelona, en 1939, i enterrat sota els plecs de la bandera catalana". (A, 26). Vegeu també "L'absent", art. cit. És un tret compartit en peces de Claudel com *L'Echange* (1893), on Alter observa un desarrelament de l'escriptor a Nord-Amèrica ("*L'Echange*", *Paul Claudel*, op. cit.).

<sup>1140</sup> Gilard parla de l'exili i la insatisfacció com a constants dins l'obra de Vinyes a la postguerra (*Entre los Andes y el Caribe*, op. cit.) i Huch puntualitza que els herois de Vinyes viuen un exili "abans que res moral". (Jaume HUCH: "El viatge imaginari/*Viatge* de Ramon Vinyes", "*Regió 7-Idees*", 5-IX-1993).

<sup>1141</sup> *Viatge*, A, II, 57.

convencional: *Llegenda de boires* (1926), pel seu anacronisme, i *Viaje*, en canvi, en la voluntat d'avantguarda.

Tot i les similituds amb *L'adolescent dels ulls d'or* quant a la mundanitat (passatge ric d'un transatlàntic)<sup>1142</sup> o el to melodramàtic i satíric d'algunes escenes, *Viatge* resulta menys caricaturesca. L'autor hi disposa dos blocs de figures: els "sentimentals" i "no sentimentals" (I, 10-11), delimitats de bon inici amb el pretext de comentar la mort accidentada d'un mariner que ha deixat família als Andes (I, 8-10) i que -com Vinyes- abandona forçosament el país. El nostre dramaturg marca les cartes al primer acte: Jafet Roland, el músic protagonista, és romànticament atret per Miss Oreneta, dona de passat aventurer casada de poc amb el negociant Simeó González. Al seu torn, Jafet rebutja el setge d'una sensual i extravagant Ballarina i Àfrica Roland, mare del músic, és presentada com a vídua frívola que ha malbaratat la fortuna del marit, i és imprecada pel fill a causa de la seva conducta. L'autor subratlla una escena col·lectiva per definir l'amor (L, I, 27-31, A, I, 43-47), i perfila un triangle a dues bandes en apuntar la correspondència Miss Oreneta/Jafet i la gelosia de la ballarina. Aquesta tensió, amb simbolismes accentuats, queda compensada per observadors com el Clown de les Fantasies o el Capità.

Com a *L'adolescent...*, l'autor reserva les escenes climàtiques al segon acte, iniciat amb un concert de Jafet en benefici del mariner, l'aproximació de Simeó i Àfrica i la nova frustració de la Ballarina rebutjada. Una "dona de tercera", abandonada pel marit i amb un nadó, provoca la compassió dels *sentimentals*; i tot seguit s'esdevé un duòleg on Jafet declara l'amor a Miss Oreneta, que sembla correspondre'l, però l'escena és interrompuda per la Ballarina i Simeó, que els espiaven: el burgès s'acara al músic, qualifica la muller de nina de luxe comprada i l'ofereix al rival a canvi dels diners que hi despèn. (I, 60). Com a reacció el jove vol batre's en duel, però Miss Oreneta revela un secret inesperat que desfà la tensió melodramàtica i vira la intriga:

Don Simeó era assabentat de que Miss Oreneta no l'estimava., de que no l'estimaria mai. 'Què hi fa -deia ell- si és meva?' Oferí per la nina; féu passos, aprofità jornades difícils; exigí un sacrifici en pagament d'un favor; mostrà el neguit del comprador vehement davant la mercaderia cobejada...I la nina fou seva! Hi ha una cosa que Don Simeó no sap. És que Miss Oreneta té els jorns comptats i que, per això va acceptar-lo.<sup>1143</sup>

Aquest fet preludeja el desenllaç: el tercer acte amb l'arribada a port, on la intriga desapareix en confirmar-se la impossibilitat de materialitzar l'amor del jove i la milionària. És l'acte més volgudament ateatral –en el sentit de distanciament a la moda de Pirandello i altres autors dels anys 20- i també poètic en la perspectiva de Jafet i el Clown de les fantasies<sup>1144</sup>, que

---

<sup>1142</sup> Comentarem arran de *L'adolescent dels ulls d'or*, les semblances amb *La mariposa voló sobre el mar*, de Benavente, (SUPRA, 5.4.1.2) on un similar conflicte triangular (burgès-actriu-protegit) té una resolució diferent (suïcidi de la dona) i un altre enfocament, sense l'enfrontament entre sensibilitat i pragmatisme burgès que planteja Vinyes. És el mateix univers líric d'Eduardo Marquina o Gregorio Martínez Sierra,

<sup>1143</sup>. *Viatge*., II, 61.

<sup>1144</sup> En tres rèpliques del primer acte (I, 17 i 18) és anomenat "Un clown primer".

traspuen l'errància de Vinyes (III, 64.). Entre els escassos canvis en l'acció, destaquem que la Ballarina renuncia al músic i s'insinua al grumet, mentre s'apunta la ruptura de Jafet i Àfrica després que ella guanyi diners en una partida de cartes. (III, 75) Miss Oreneta, finalment, adopta el nadó esmentat i convenç el músic perquè substitueixi l'amor impossible per l'afecte a l'infant que ara acull i que projecta com a futur fill de Jafet:

En aquesta plenitud serena, on nosaltres arribarem, hi haurà un fill: un pretext per a viure. Mira'l (*Silenci. MISS ORENETA posa el fill de la DONA DE TERCERA entre ella i el músic*). La teva mare fuig...Jo, fujo..Pensant que ens estimem, enyoraràs un xic l'amor que grifola. La vida cerca una finalitat. Ací la tens: el nostre fill.<sup>1145</sup>

Jafet no vol resignar-s'hi i pronuncia un monòleg on observa -en perspectiva semionírica-, els personatges que davallen del vaixell a la "vida". El Clown el desvetlla a l'aprenentatge de "viure" i Vinyes clou la peça amb la cançó del grumet que preludia la trobada amb la ballarina. El viatge, doncs, posa en evidència el conflicte entre idealisme i pragmatisme, saldat amb una lliçó amarga: sols l'escepticisme farà possible la supervivència. La tesi rau en un camp amb tènue separació entre la resignació i l'exaltació de l'idealista, madur després de la iniciàtica travessa per sobreviure als sotrats de l'existència.

Són rellevants les figures secundàries: en el bloc *sentimental*, la Novícia lliurada a Déu,<sup>1146</sup> Eva i Jaume, enamorats, o la Dona de tercera, amb connotacions socials com el mariner o *obrer* mort. A l'altre costat destaquem el Senyor Misteri, el jugador, el banquer, el propietari de la mina de maragdes, (enigmàtic com personatges de *L'adolescent...*) i el grumet. Els comparses són determinants en la progressió de la trama: la mort del mariner és pretext del coneixement del grup (acte I) i de la vetllada musical (acte II). Semblant funció tenen la dona i el nadó al segon i tercer acte, que accentuen la relació Jafet/Oreneta. L'alternança entre escenes corals i íntimes i el to melodramàtic en la innocència de Jafet<sup>1147</sup> dinamitzen l'obra, amb un ús moderat d'elements metaliteraris. En resulta, doncs, una peça més cohesionada que *L'adolescent...*, amb un vernís líric diluït al text de 1941 en el sentit que l'autor volia seguir a la postguerra "un nou meu criteri d'art no tan 'torre de vorí'".<sup>1148</sup>

La *rectificació* amplificà diàlegs i acotacions, reestructurà rèpliques i polí l'estil. L'autor declarà voler "precisar el diàleg" i "espurgar-lo amb cura."<sup>1149</sup> Comparem la llargada i estil del

---

<sup>1145</sup> Ibid, III, 83. Destaco la polivalència de l'expressió "la teva mare", tan vàlida per al nen com per a Jafet.

<sup>1146</sup> L'ambient monacal present a principis de segle havia continuat a Colòmbia: ("Al pié del mar azul hay un viejo convento", *Voces*, III, 22, 10-V-1918).

<sup>1147</sup> Certes actituds i expressions seves tòpiques van en aquest sentit, com veurem.

<sup>1148</sup> Ramon Vinyes a Josep Vinyes, Barranquilla, 30-III-1948. Es refereix al conjunt de revisions colombianes: "He ductilitzat la prosa i com observaves tu en parlar-me de *A la boca dels núvols*, m'he tornat un xic humorista, la qual cosa més que humor pot representar amarguesa del viure i un xic de menyspreu per a tant ninot com circula arreu del món" És ben bé el sentit de *Viatge, Ball de titelles*, etc.

<sup>1149</sup> *Dietari* 9-XII-1940. Barranquilla. Cal recalcar la insatisfacció de Vinyes a la postguerra per manca de lector fiable: declarà reveladorament a Miquel Fornaguera que temia escriure "palla de la dolenta" i que no havia pogut llegir *Pescadors d'anguiles* a ningú. "I això s'esdevé per altres comèdies, contes i articles que porto escrits. No sé on ballo. I el no saber on ballo em fa ballar en sentit negatiu". Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera. Barranquilla, 25-XI-1944. Fons Ramon Vinyes.

duòleg entre Miss Oreneta i Jafet (L, I, 14-15, A, I, 32-34). A "L" els parlaments són curts, sense depassar una oració composta o una qüestió, amb poques acotacions. Dins "A", en canvi, hi ha una digressió (I,33-34, "Hi ha orquestració...comprendre-la"). A voltes efectua desdoblaments (L, III, 67, A, III, 67) o enclou relats<sup>1150</sup> En tots els casos la intenció és depassar la *fantasia lírica* en què un crític situà l'obra el 1927,<sup>1151</sup> augmentar-ne la mobilitat de les figures o la llargada de les rèpliques i farcir la imatgeria. En suma, es produeix un canvi estilístic palès en els exemples següents:

L (I, 7): " <i>Les senyores jeuen en les cadires, cadires exteses de vaixell. Els homes fumen</i> ".	A (I, 27): " <i>Les senyores s'ajeuen a les cadires d'extensió que hi ha sempre a les cobertes dels grans transatlàntics. Els homes fumen i fan grups</i> ".
L (I, 8): "Com esdevindria?"	A (I, 28): "Em plauria molt saber qui era el mariner i com morí"
L (I, 12): "Mercader de cuiros: milionari, i poc amic de galindaines"	A (I, 32): "Mercader, i milionari. Home pràctic, com a conseqüència, o com a causa".

En la mateixa direcció comparem la definició de Jafet (L, I, 28, prosaica dins A, I, 44, amb introducció, perífrasi, etc.) En altres casos inserí afegits humorístics, emfàtics o situacionals de gran col·loquialitat. Dins A, I, 44, la paròdia de les definicions d'amor feta per Simeó González ("festes literàries"), sembla al·lusió a un crític.<sup>1152</sup> També denotem canvis de cara a la galeria,<sup>1153</sup> però per moments manté la sobrietat de 1929 típica de l'"Apunt en zig-zag" colombià o a *L'Esquella*. Així, l'eclosió de l'amor amb el mar com a testimoni, (L, I, 14-15) on alternen metàfores i expressions distanciadors ("Diem coses estranyes") similar dins "A", I, 33-34. Ben destacada és la definició amorosa del Clown<sup>1154</sup> (L, I, 30), amb visió macabra del mariner que "Es gronxa en el llom de les ones"<sup>1155</sup> i, amb accentuat lirisme a les dues versions, l'arribada a port (L, III, 65, A III, 75). Dins "A", els escapçaments revelen readequació situacional, com en un diàleg de Jafet i Àfrica, (L, II, 64), supressió de tòpics com la referència a l'arma (L, III, 88, A, III, 93) i d'expressions ideològicament equívocues com "matar jueus" (L, I, 46). També és revelador acarar el diàleg del Clown i Jafet (L, II, 44, A, II, 57) sobre les terres de l'exiliat, amb

<sup>1150</sup> Vegeu el conte del llop i el xai, A, III, 77.

<sup>1151</sup> CYRANO [Francesc Madrid?], *La Noche*, 942, 16-XI-1927.

<sup>1152</sup> El crític Bernat i Duran parodià el fragment com a corts d'amor medievals. Potser Vinyes hi pensà en introduir aquest canvi i criticar per boca d'un personatge gasiu com Simeó González la interpretació del periodista.

<sup>1153</sup> Vegeu A, (I, 39)/(L, 1, 22-23) sobre Àfrica i els "gats, els gossets i les cotorres", o en l'escena entre Eva i Jaume (A, I, 41-43) en les explicacions del bes ("No hem fet res de mal"), o exclamacions ("Visqui la parella d' enamorats"). Igualment, el Sr Misteri traient el cap "*amb cara de son*", L, II, 37, "*ha tret la llengua en una ganyota agressiva*", A, II, 53, o la referència del Clown a "*Una violada, amiga meva*" (A, II, 60). Amb intenció efectista notem expressions com la de Jafet quan s'assabenta que Àfrica es dedica al joc ("Per què no em moro d'un cop", A, III, 81) o acusant-la'n: ("Tothom es fa creus del teu comportament", A, III, 85). El text de 1929, però, usà també formes crues, com en la Dona de Tercera: "Bord.(...)Rampoina!" (II, 48).

<sup>1154</sup> "De nit, en els ports, les llums dels fanals, roges, blaves i verdes, s'enfonsen en l'aigua. Els peixos des de dintre el mar, veuen la llum dels fanals com si fós fruita meravellosa. Puguen a cercar la...mosseguen...i...la fruita era un engany. Tornen aigua endins amagant el desencís. L'amor, pels humans, és com pels peixos la fruita de somni que les llums dels fanals de port fingeixen dintre l'aigua".

<sup>1155</sup> Correspon més condensat a A, I, 49.

una major i comprensible identificació en la primera persona de 1941, tan propera a la guerra. (A, II, 57, L, II, 44).

En suma, l'efecte és divers: l'autor aconsegueix un estil més sintètic i líric a "L", i més analític i realista dins "A". S'eliminen deixes *maeterlinckianes* (silencis, frases breus, punts suspensius, etc) i pel que fa a la tria lèxica i correcció gramatical hi ha un seguit de variacions classificables en tres grups:

a) Formes dialectals o populars deixen pas a expressions estandaritzades. Entre les suppressions recalco: *fan mina de taup* (L, I, 11, A, I, 31), *plovía a portadores* (L, II, 38, A, II, 53) *Puput* (L, II, 55, A, II, 66) i en les correccions *paladeia* (L, II, 36, *paladeja*, A, II, 52). A la revisió usà més barbarismes: *cabines de dalt de fumar* (L, I, 7)/, *fumoir* (A, I, 27) o *nadó* (L, III, 84, *baby*, A, III, 90). Destaquem noms propis afegits com el del vaixell (*Maghaduta*" A, II, 53) o begudes (*Pommery* A, II, 54).

b) Substitució d'arcaïsmes: *rera* (L, I, 7)/ *darrera* (A, I, 27), *besar* (L, I, 26)/*petonegés* (A, I, 41), *gorir* (L, II, 38)/*guarir* (A, II, 53), *après* (L, II, 43)/*després* (A, II, 56), *nirvis*<sup>1156</sup> (L, II, 58) / *nervis* (A, II, 68), *maridat* (L, II, 53)/*casat* (A, II, 65), *coltellada* (L, III, 71)/*ganivetades* (A, III, 81), etc.

c) Formes normativament poc recomanades són depurades. Així, introdueix la noble negació dins "A", I, 31-32, (L, I, 12), o reemplaça *vano*(L, II, 36)/*ventall* (A, II, 52) o *pervindre* (L, II, 54)/*avenir*"(A, II, 66). Semblantment afinà en la morfologia: *li diré* (L, III, 70)/*li ho digui* (A, III, 80), *la seva pàtria* (L, III, 65)/*llur pàtria* (A, III, 75). Incloem la inversió de pronoms (*Va esfullant-se*" (L, I, 7)/*Es va esfullant*" (A, I, 27) o d'hipèrbatons: *Passa per la coberta una llangor salabrosa*" (L, I, 7)/*Una llangor salabrosa passa per la coberta*" (A, I, 27).

Si acarem aquest estudi de variants amb el d'Assumpta Camps a *Peter's Bar*,<sup>1157</sup> veurem com coincideixen en força aspectes, i tots dos poden servir de pauta per calibrar dos estadis estilístics del nostre dramaturg. Abans i després de la guerra, però, el cavall de batalla sempre és el mateix: la voluntat de trobar el to adequat que conciliï la pròpia exigència de "torre de vori" i l'eficàcia comunicativa que l'hipotètic públic demana al llenguatge dramàtic.

#### **5.4.2.2. Interpretació i valoració: foscors pirandellianes i antiburgèsisme.**

A *Viatge* sobresurt l'enfocament metaliterari.<sup>1158</sup> De les obres anteriors a 1939 és la que més lluny va en aquest aspecte, i sols *Pescadors d'anguiles* (1944) la superà en tal camp dins tot

---

<sup>1156</sup> Aquesta forma també l'hem vista a la versió més arcaica de *L'adolescent*.

<sup>1157</sup> "Peter's Bar de Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1158</sup> Vegeu sobre aquest aspecte l'obra de Manfred SCHMELING: *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Lettres Modernes, Paris, 1982. Schmeling es refereix a la mostració de la vida com un joc teatral, ben palès a *Viatge* i en bona part del teatre coetani: "Ce n'est pas l'art qui est la mimesis de la vie, mais la vie qui imite l'art, qui en poursuit l'écriture" (Ibid., p. 66).

el seu opus dramàtic, encara que els resultats, potser per l'ambició superior, no hi són tan satisfactoris.<sup>1159</sup> En altres peces dels anys 20-30 el joc és lateral: el novel·lista i el joc de títols a *L'adolescent...*, les bromes floralsques a *Entre dues músiques* i *Ball de titelles*, etc; però a *Viatge* la travessa és una representació declarada que, tot i imatjar la vida, en difereix com a espai d'excepció: "Un parèntesi que permet el joc, les paraules florides i els somnis", III, 84);<sup>1160</sup> en altres mots: un *locus* irreal, teatral. Com que la versió editada el 1929 és lingüísticament més rotunda, d'un conceptisme superior a la de 1941, expressa amb més claredat la visió dels personatges com a ninots i del vaixell com a escenari. La mort del mariner és un mal "pròleg"(I, 9-10):

BALLARINA.- Obra les cortines d'aquest escenari flotant on comença un espectacle de vint dies.

CLOWN DE LES FANTASIES.- Els primers ports preparen el drama o la comèdia de la travessia. Entren al vaixell pesonatges heterogenis. Lluny de la costa, la vida del contacte per força, es viu famolencament.

L'ALTRE CLOWN.- Uns han deixat les cabines, on el mal de mar, els estenellà damunt de les lliteres i l'estranya convalescència els vibratilitza. Altres, es posen la careta del mar damunt la careta dels carrers i dels ports.(...) BALLARINA.- Senyor clown: ¿quin argument tindrà o podrà tenir la nostra comèdia de viatge?¿Quin argument els sembla que pot tenir la nostra comèdia de viatge?

L'ALTRE CLOWN: O el nostre drama de viatge!

CLOWN DE LES FANTASIES: Les comèdies i els drames de viatge mai tenen argument.<sup>1161</sup>

Les referències similars hi són abundoses, singularment en els pallassos: "Ha començat l'espectacle, germà clown...Bastidors endins?", I, 13, "Quan treballen les primeres parts...", I, 22 "Intermig del segon acte! ", II, 46. També la Ballarina, artista, hi fa referència: "M'agrada tant quan fa tragèdia com quan toca el viol.loncel", II, 55, "Fi del segon acte", II, 63, "Els diners

---

<sup>1159</sup> R. VINYES: *Pescadors d'anguiles.*, Col·lecció Lletres, Mèxic, 1947. 50 pags. Fou escrita entre 1942 i 1944, i inspirada segons el propi autor després d'una lectura d'Ortega y Gasset (*Del imperio romano*, 1942). En emprendre-la declarà recolzar-se en Shakespeare (*Juli Cèsar*) i Bernard Shaw (*Cèsar i Cleopatra*). L'obra conté dos nivells: el present on l'"autor que no fa comptes" s'enfronta al que fa comptes i el seu col·laboracionisme amb els totalitarismes, i el passat, representat per Cèsar i el seu entorn com a ambient-correlat que han de recrear uns actors-personatges i llur rèplica de "falsos", element clarament pirandellià amb un interessant desdoblament. Vegeu de Jaume AULET: "El teatro en lengua catalana y el exilio de 1939" dins *El exilio teatral republicano de 1939* Ed. GEXEL, Seminari de Literatura Espanyola Contemporània UAB. Sant Cugat, pags. 127-128. Sant Cugat, 1999. Aulet hi destaca un plantejament ambiciós pirandellià un xic incoherent en tant que porta a escriure'n explícitament el procés. Ens trobaríem davant un pastitx heroicoicòmic, segons terminologia usada per Genette (*Palimpsestes*, pags. 32-39) però que ja diagnosticà afinadament Albert Manent arran de l'obra (*La literatura catalana a l'exili*, op. cit., p. 214).

<sup>1160</sup> Així ho va veure Cyrano "Cada uno de ellos al comenzar el viaje se encuentra enlazado con la sociedad de a bordo con un pequeño problema que se resuelve al llegar a puerto. Tal como en la vida que es un viaje -cuyo término resuelve fatalmente todos nuestros asuntos- " (*La Noche*, art. cit.).

<sup>1161</sup> L, I, 10- 12. Correspon a A, I, 30-32.

venen bé per al final del tercer acte", III, 72. El 1941 s'al·ludeix als crítics: "L'ALTRE CLOWN: El lirisme té molts enemics. CLOWN DE LES FANTASIES: Sobretot entre els crítics de teatre".<sup>1162</sup> A l'acotació final del tercer acte (III, 88-90) Jafet "*veu les figures del viatge immòvils davant seu, amb una llum verdosa de febre*" (III, 88) que desfilen amb esguard de pesombre lúcid (III, 89). El personatge s'adona que "el viatge m'ha posat cara a cara amb la vida" i el Clown li recomana "portar careta"(III, 90). El fingiment serà la clau: "Es posen la careta del mar damunt la careta dels carrers i dels ports"( I, 10).

Prudenci Bertrana hi trobà *foscors pirandellianes* que apunten a tals referències, però hem de pensar tant en Pirandello, poc citat per Vinyes durant aquests anys, com en altres italians que hi veurem més considerats: Rosso di San Secondo, Cavacchioli o Antonelli. La peça és una aportació entre tantes que arreu d'Europa es situen dins els marges de la costura dramàtica sense traïr els convencionalismes del gènere i d'acord amb la tesi del viatge com a quintaessència vital: "No sent que fem camí en una fermentadora promiscuació?" increpa Miss Oreneta (ben simbòlica en el nom)- a la Ballarina(II, 43). L'elecció de la perspectiva *teatral* justifica la referència al "carregament de ninots desllorigats" (III, 65) que remet al distanciament de *Ball de titelles*, en plena vigència del corrent grotesc arreu d'Europa i a l'Estat Espanyol: pensem en Valle-Inclán i els seus *fantoques*, o l'edició, el 1927 de dues obres de Pere Coromines escrites per a titelles.<sup>1163</sup> En aquest sentit, podem dir que les innovacions de l'escriptor berguedà en aquesta i altres peces se situen no lluny de les que Michel Corvin diagnosticà en el teatre francès de la mateixa època, a mig camí de la tradició aristotèlica i l'avantguarda èpica o perspectivista.<sup>1164</sup> Lluny som del primer teatre èpic, del cosmos esperpèntic de Valle-Inclán o del perspectivisme elaborat de Pirandello, però recursos a mig camí destacats per Michel Corvin a propòsit del teatre francès corrent de l'època (Giraudoux, Lenormand, Salacrou, Sarment, Gantillon, Anouilh) són localitzables en *Viatge* i altres peces de Vinyes. En destaco l'ús del personatge o veu raonadors, la metateatralitat, la fantasia, el melodramatisme grotesc-expressionista i la coralitat. Diríem que el nostre dramaturg se situà en aquesta via cap a l'antil·lusionisme teatral, en una síntesi de convencionalisme i distanciament. Recordem que autors força conservadors com Benavente, es permeteren algunes audàcies en aquest sentit,

---

<sup>1162</sup> A, I, 47.

<sup>1163</sup> V., Pere COROMINES: *Putxinel·lis*, Ed. Janés, Barcelona, 1927 amb la tragèdia *De plaer no n'hi ha mai prou* i la comèdia *L'amor traïdor*, dues obres d'època concebudes com un joc segons declara l'autor ("Història d'aquest llibre", *Ibid.*, p. 7), que indica un canvi de nom de la primera, anomenada *L'Hereu Escampa* el 1925: el 1932, com veurem, Vinyes manifestà admiració per aquesta obra (INFRA Cap. 6). Ens acostem amb *Viatge* al que el crític de *La Libertad* diagnosticà el 1930 arran de *La zapatera prodigiosa* de Lorca: una farsa "casi de muñecos"(*García Lorca en el Teatro*, op. cit., p. 59), per bé que Vinyes (com a *Ball de titelles*) mogui *ninots* humans, més semblants als de Valle-Inclán.

<sup>1164</sup> Michel CORVIN: *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires de France, Que sais je?, 1072, Paris, 1963. Corvin hi explica com els intents renovadors d'entreguerres a França no aconseguiren consolidar la renovació apuntada en el camp escenogràfic i restaren com a antecedent per a l'embranchida de 1950: el divorci entre el gust del públic i els intents agosarats explica que es tendís a evitar l'avantguarda *pura*. L'autor també subratlla el paper de transició d'autors admirats per Vinyes com Tardieu o Ghelderode i l'admiració que anys endavant manifestà Barrault per un autor com Claudel, anacrònic però dotat d'un fort component antipsicologista. Valverde, (*Historia de la literatura universal*, op. cit., Vol 9,p. 96), efectua una valoració semblant arran de Giraudoux.



assimilades com a trets d'època que no sotragaven els fonaments formals i morals de les seves produccions.

Ultra aquests elements de modernització estructural *Viatge* planteja un seguit de matisos dins el conflicte medul·lar entre pragmàtics i idealistes heretat per Vinyes del principi de segle català. El grup sentimental té –llevat de Jafet– un tret comú: l'assumpció del sofriment, mostrada amb un to entre somniós i brusc, al mode expressionista. Miss Oreneta evoluciona de l'alegria evocada(I, 18), a la resignació; la Novícia i la dona humil encarnen l'allunyament de l'amor i els pallassos la funció finisecular d'observadors, amb un vessant més lúcid que patètic.<sup>1165</sup> Jaume i Eva actuen de contrapunt al desengany general, però no estan exempts de mals averanys. L'autor no pren partit clar pels *sentimentals*: Jafet frega el ridícul en expressions com "un dels dos sobra en el món", (II, 57) o "Un arma", (III, 88) i la mare el veu com a "burla del passatge" que mira "amb ulls esgarriats", (III, 75) i "caurà del nial tota la vida" (III, 81). És, doncs, una figura anacrònica com Robert i Jacobé a *L'adolescent...*, o l'amo de *Peter's Bar*. Per altra banda, s'acosta a Miss Oreneta per afecte espiritual, però mostra sensualitat(II, 54) i, en canvi, no tolera que la mare es *sexualitzi*: és, doncs, l'adolescent per excel·lència, amb les contradiccions pròpies de la inexperiència: la relació amb Miss Oreneta i Àfrica té components edípics (paral·lels a altres tipus de Vinyes com Artur de *Racó de xiprers* i d'altres posteriors). I alhora, encarna l'artista incontaminat contrari a la *modernitat* de la Ballarina, que emblematisa l'espontaneïtat sexual i l'art d'avantguarda com el ballarí Andriutxa de *Peter's Bar*. Com si perllongués el pensament de Vinyes, evoca un univers artístic anacrònic, no superat pel *comerç* o els "ismes" que han revoltat l'art entès a la manera convencional.

Segons Gilard, l'autor bastí a l'avantguerra un "teatre d'herois" i éssers angèlics,<sup>1166</sup>delimitat a les peces ambicioses: Àngel a *Qui no és amb mi...*, el jove alat de *Ball de Titelles*, Jafet a *Viatge* o Peter de *Peter's Bar* són inadaptats, escèptiques versions d'aquell "*héroe que, teniendo nuestro cuerpo, sobrepase nuestra talla*".<sup>1167</sup> Ilse i Pierre Garnier, contemplaren els protagonistes del teatre expressionista, aureolats "de *surrealité et de sainteté*", amb sacrifici "gratuit et ainsi surhumain".<sup>1168</sup> A *Viatge* "El somniaire arriba sol i las...El descuirat arriba núu i sangonent" (III, 90). En la conclusió, el derrotat s'oposa al grumet –antifigura jove– que en esperar la ballarina, "*Canta il·lusionat la cançó de l'amor que ha de definir*" (III, 90). La ingenuïtat resta matisada per les fiblades del món real: amb elles, doncs,

---

<sup>1165</sup> És indubtable la petja del modernisme (Rusiñol) en el recurs al circ i ambients similars dins obres com *L'alegria que passa*, i *El qui rep les bufetades*,(1917) d'Andreiev, amb un pallasso lúcid i amarg que assisteix a la compra de la noia pura per part d'un repulsiu baró. També podem parlar arran de *Viatge*, *L'empresari de monstres* (1929) i el conte "Dietari a salts" (1936) d'un ressò cirquenc que es pot inscriure en aquesta tradició i també en certa moda del moment i en l'afició de Josep Vinyes, germà de l'autor.

<sup>1166</sup> Prefaci a *Teatre*, op. cit., pags. 13-21.

<sup>1167</sup> Gilard ho remarca: "La grandesa de Jafet de *Viatge* radica en la seva mateixa tossuda ingenuïtat" (Pròleg a *Viatge*, op. cit., A.,18).

<sup>1168</sup> *L'expressionisme allemand*, op. cit, p. 63. Arran d'aquest isolament de l'heroï dins la societat burgesa, els mateixos autors afirmen del drama expressionista: "la faute, ce sont les autres qui ne se soucient que d'eux-mêmes, c'est la société moderne qui les sépare, qui spécialise, qui enferme".(Ibid., p. 71).

l'obra esdevé el procés de maduració del personatge, un artista com el propi autor, que constituï per a Gilard, un probable autoretrat inconscient.<sup>1169</sup>

Miss Oreneta (personatge pigmaliónic com el Clown de les Fantasies en el procés d'aprenentatge de Jafet) explicita la seva postura; lliure en el passat com la Ballarina o Jacobé de *L'adolescent...*, i sacrificada en el casament (I, 16), expia la immaduresa ("L'haver volat tant en té la culpa", I, 17) i mostra desengany: "Volem que l'amor s'eternitzi per eternitzar el nostre goig. Egoistes!" (II, 50). La renúncia és paral·lela a la d'Alba a *Peter's Bar*. A llurs adoradors sols resta la resignació (Jafet) o el suïcidi (Peter), però en Miss Oreneta el casament no és tant enviliment com pragmatisme. Sols li resta *l'eterna comunió d'esperits* (III, 86), de ressons modernistes i romàntics:

En entendre dels altres jo havia de caure als teus braços o tu m'havies de fer teva, robant, matant, convertit en l'heroi de novel·la que sempre esperen els aimadors d'aquests drames. En entendre teu, no. Nosaltres ens estimem en un pla d'amor inalterable que farà la força del nostre afecte.<sup>1170</sup>

Pel bàndol contrari, Simeó mostra un domini de la situació com a personatge adaptat al present que es permet caritats benèfiques amb menyspreu classista: "No els veig! [*els obrers*] Quan passo davant d'ells toco el klaksons, com el toco en les giragonces de les carreteres en passar-hi amb l'auto brunzint" (II, 45). Preludia la visió del burgès que Vinyes projectarà en textos teòrics de 1928-1929, palesa en les al·lusions al passatge de tercera. Ell és la mala herba (*gram*) inevitable: "M'hauria agradat sentir les fantasies que feien els dos infants que jugaven al joc de l'amor", (III, 86) i l'autor hi ataca l'explotació social a través del seu cinisme,<sup>1171</sup> però no contempla canvis: l'antiburgèsisme de Vinyes és nihilista. El mercader és clar: "Els dec semblar un tipus inversemblable de viatge, un tipus arbitrari. A mi els que em semblen arbitraris inversemblables són els romàntics. Els llibres els han falsejat; la seva imaginació els ha donat un patró de vestit per a tapar les molles del ninot que hi ha dintre nostre. A mi, em plau ensenyar les molles. el que no em plau és que els llibres, per sort mai n'he llegit cap-, em donguin la màscara" (III, 75). Es presenta, doncs, com a triomfador fins i tot després del relat: Jafet promet emparar el nadó, però el comerciant té altres plans: "Em pagarà els interessos quan sigui comerciant de cuiros!" (III, 84-85). El desenllaç resta obert, car Jafet tampoc podrà adoptar el presumpte comerciant futur i l'amor a la dona s'esvairà.

Àfrica, també és una figura comple, dotada d'un materialisme i frivolitat extremats, i com a mare caricaturesca que no vol perdre la joventut (I, 21-24), és antecedent de Maria Salomé a *Fum sobre el teulat* (1939), però en un duòleg exposa les seves raons, i delata la contradicció del fill(III, 76-78):

---

<sup>1169</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 15.

<sup>1170</sup> III, 82.

<sup>1171</sup> Així, la seva darrera intervenció: "Veieu els vostres goigs ideals i la meva venjança? A mai més! Qui guanya, senyors: el qui somnia...o l'amo?" (III, 88).

JAFET.- Els diners no fan feliç.

ÀFRICA ROLAND.- Don Simeó s'ha servit dels diners per a comprar a Miss Oreneta. El que jo he fet -d'estimar la dona que dius que estimes-, havies d'haver-ho fet tu. Jugar! Robar! Amuntegar bitllets de Banc...Amb diners es compra qualsevuga dona.

JAFET.- No és cert!

ÀFRICA ROLAND.- Et venien la que estimes.

JAFET.- Respecta-la...i calla.

ÀFRICA ROLAND.- En lloc de sang, hi corre boira per les teves venes. La vida és lluita, atrinxerament, sorpresa. El senyor Misteri diu que cal ésser pescador i no peix pescat...Hem jugat fent trampes...i en sento la joia

En suma, l'autor configura un plantejament elegíac com a *L'adolescent...*: el romanticisme esdevé ridícul i Simeó, Àfrica i la Ballarina ho copsen com a signe del present: "El somni no pot anar contra el dòlar" (III, 71). D'ací la visió final interpretable en clau de denúncia social però també com a pessimisme profund: ni Jafet -idealista- és segur de les promeses. En tot cas, cal considerar la voluntat d'abastar "la multiplicitat de la vida", segons Carrion:<sup>1172</sup>, no exempta d'un expressiu *udol* final del protagonista, que ens situa en l'àmbit de l'expressionisme:

Parella feliç. Us estimareu sempre com us estimeu ara? (...)I tu, Novícia? Trobaràs en el convent la pau que has cercat en la vida i no has trobat? (...) Banquers! Jugadors! Fantasistes! Senyors Misteris! Gropada de tots els horitzons! Gram de tots els camps<sup>1173</sup> Viviu dels altres. (...) I tu, Ballarina? Seguiràs essent arena assedegada, camí sense començ ni sense acaballa, arc iris enganyós? I vosaltres, mares? I tu, mamà, mamà meva? I tu? Tu amb el Senyor Misteri? Pots haver volgut barrejar aquest home amb el teu fill? Pot més la vida que el teu fruit? (...) I tu, dona deixada de l'amor, que em mostres el fill que hauré d'amparar; que esdevindrà? (...) (*SIMEO besa a MISS ORENETA gairebé esvanida damunt del pit de l'espòs. JAFET udola com una bèstia ferida*).<sup>1174</sup>

*Viatge* copsa amb vernís mundà i líric el pessimisme moral i social de l'època. ¿El nihilisme d'Anouilh i l'existencialisme *avant la lettre*, com apuntà Gilard?<sup>1175</sup> Tal vegada, però

---

<sup>1172</sup> Vegeu la seva crítica dins *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 103.

<sup>1173</sup> Metàfora intensa recurrent a una de les males herbes (el gram) més característica per les arrels profundes i de reminiscència rural berguedana.

<sup>1174</sup> III, 89.

<sup>1175</sup> El nostre autor llegí Anouilh a la immediata postguerra (*Dietari* 11-VIII-1939, Tolosa). Idem: *Varia-6* [1939], Ms., Fons Ramon Vinyes 4, *Varia 12*, doc. cit. [1940], p. 86 i *Quadern 17* [1942], Ms., Fons Ramon Vinyes, pags. 14-15 i esmenta *Le bal des voleurs*, que pel seu decorativisme "molt Cocteau" veu superada en un text de 1946 per *Antígona*, tragèdia adequada, segons Vinyes, al difícil temps de l'ocupació en què es representà. ("Orientació Teatral Dirigida", "Del meu fitxer", 15-IV-1946, art. cit.). Era el mateix any que descobria l'existencialisme de Sartre, Camus (*Calígula*) i remetia a Kierkegaard, Dos Passos o Faulkner ("Existencialismo", *El Mundo*, 4-IX-1946, *Selección de textos*, I, op. cit., 430-432). Es conserven al fons un exemplar de *Pièces brillantes* (La Table Ronde, París, 1951) i un altre de *Teatro. Piezas negras*. (Losada, Buenos Aires, 1951). Seguint els analistes d'Anouilh, hi notem similar pessimisme, però amb la diferència que l'autor francès parteix d'una recerca més esperançada de la

enllaçant amb el fi de segle, i en coincidència amb O'Neill o l'expressionisme alemany. Els contrastos socials remetent a *El mico pelut*, de l'autor nord-americà, citat per Vinyes el mateix 1927, i a *Anna Christie* del mateix autor, per bé que són semblances tangencials, i, la lectura antiburguesa de l'obra, és al cap i a la fi inòcua, com hem recalcat.<sup>1176</sup> Subratllem igualment la contraposició entre ideal amorós i dissolució mundana a *L'avventura terrestre*, peça de Rosso di San Secondo.<sup>1177</sup> Vinyes, però, rebutja el final feliç de l'italià i defuig la tràgica sortida del nord-americà per situar-se en un punt agredolç. Com digué en un apunt posterior: "l'agror és el meu gènere"<sup>1178</sup> i *Viatge* la transmet amb lirisme lenificant. Quant a la temàtica de l'adulteri insinuada a l'obra, es plantejà el mateix any en dues altres estrenes a Barcelona: *La vall de Josafat* de Pompeu Crehuet i *L'assassinat de la senyoreta Abril* de Josep Maria de Sagarra, totes dues, però mancades del component idealitzador antiburgès de *Viatge*.

#### 5.4.2.3. Recepció de l'estrena de 1927 i l'edició de 1929.

La crítica de 1927 no fou atenta a *Viaje*,<sup>1179</sup> i en algun cas no es dignà a fer-ne recensió. La peça no gaudí de l'expectació de *Llegenda de Boires* i hi ajudà el caràcter de la companyia i sala que la representaren, i el desconeixement de l'autor en el teatre castellà. A *L'Esquella*, Bob (Capdevila) es féu ressò d'aquesta "poca consideració", "lleugeresa" i "provincianisme" davant d'un autor català que com a tal "no pot escriure sinó comèdies perfectament normals, perfectament burgeses" i la situà dins una "empenta lírica" amb "meravellosa força dramàtica, una noble emoció, uns tipus perfectament traçats, una gran riquesa d'imatges."<sup>1180</sup> Notem –com a *Llegenda de boires*– un tracte diferent entre la premsa en català o castellà. Manegat recorda que "tuvo mucho éxito de crítica y el público la aplaudió", i amb recel dins la premsa en català són significatives les recensions de Bertrana a *La Veu de Catalunya*<sup>1181</sup> i Guansé a *La Publicitat*.<sup>1182</sup> En la castellana remarquem les favorables d'Eduard Guardiola Cardellach (*El Diluvio*),<sup>1183</sup>

---

felicitat. Anouilh s'inicià en l'univers retòric i metateatral del Giraudoux d'entreguerres, per acabar deslliurant "Le regret, la nostalgie, l'ineptitude, l'insatisfaction" (Paul VANDROMME: *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de J.A. La Table Ronde, Paris, 1965, pags. 27-28). Per a la influència de Giraudoux, vegeu el propi text de l'autor "A Jean Giraudoux", *Ibid.*, pags. 167-173.

<sup>1176</sup> En aquest sentit, i salvant les distàncies es pot aplicar a *Viatge* i altres obres de l'autor el diagnòstic que Valverde efectuà de *La folle de Chaillot*, de Giraudoux: "Organiza una dulce fantasía, confusa, irreal y visionaria, contra los "malos", oponiéndoles a los locos, los ingenuos y los suicidas por amor –un inocuo desahogo de sueños que podía ser aplaudido por los más conservadores" (*Historia de la literatura universal*, op. cit., 9, 97).

<sup>1177</sup> INFRA 5.5.3.

<sup>1178</sup> *Quadern Teatre 21*, doc. cit., p. 144, 26-29.

<sup>1179</sup> V. Andrés DE VICUÑA, "Comentarios a una representación estraña", *El Correo Catalán*, 16.924, 27-XI-1927

<sup>1180</sup> BOB: "Teló Enlaire", 2527, 25-XI-1927, p. 782.

<sup>1181</sup> *Viaje. La Veu de Catalunya*, 9819, 19-XI-27. Cal lligar aquesta envestida de Bertrana amb l'article comentat de Vinyes: "La gent de carn i ossos" (1927).

<sup>1182</sup> *Viaje. La Publicitat*, 16.744, 16-XI-1927.

<sup>1183</sup> *Viaje, El Diluvio*, 275, 17-XI-1927.

Andrés de Vicuña (*El Correo Catalán*)<sup>1184</sup> i "Cyrano" (*La Noche*),<sup>1185</sup> contrastades a la de Bernat i Duran<sup>1186</sup> dins *El Noticiero Universal*.

Guardiola observà una evolució respecte de *Llegenda de Boires* i lloà el diàleg i enginy argumentals, per bé que la considerà "Un tanto lánguida y un mucho inocentona", dins un diari que n'havia alabat "un espíritu finísimo de observación que no tiene miedo a decir las cosas".<sup>1187</sup> El crític d'*El Correo Catalán* es referí a la representació *un tanto extraña* però n'aplaudí argument, figures, i la captació de la realitat amb un símil fotogràfic: "en el intermundo que media entre la impresión negativa y la positiva". El recensionista d'*El Diluvio* adoptà una actitud abrandada amb comentaris aguts sobre el públic, el gènere de la peça i l'abast aconseguit:

El público, que mediante un pacto tácito con la Empresa del teatro, paga para que le sirvan un espectáculo divertido, sale de los estrenos de Ramón Vinyes un poco defraudado...Aquello no es lo que él "compró" al precio de la localidad o de la entrada. Claro que no puede confesar que se aburrió ni que le han ofrecido género averiado. (...) Su autor, al pretender clasificar *Viaje*, la coloca entre unos interrogantes que se balancean desde el drama a la comedia, pero nosotros no vacilaríamos en calificarla de fantasía lírica - sin música- adaptada a la escena.<sup>1188</sup>

"Cyrano" retreu a Vinyes un retoricisme objectat també per Domènec Guansé i Josep Bernat i Duran. El primer situà la *fullaraca retòrica* en la traducció:

Com en un somni, l'acció és trencada, esborradissa.(...) Tot és florit de diàlegs pomposos. De vegades es diuen coses subtils i poètiques. Però en la majoria dels casos el diàleg és impropï de l'escena. És un diàleg en prosa, però rítmic, ampulós, afeixugat d'imatges. Els actors, a més a més, no han encertat a matitzar-lo, ans al contrari, li donen un to campanut.

Però el crític salvà el segon acte, el "més teatral i sobretot més intens", amb "diàleg més viu, més directe, més trencat" i lloà la declaració de Miss Orenenta ("impressiona de veres"), lluny de la "fullaraca retòrica" que veu reparèixer al tercer acte. Guansé concloué que en Vinyes "hi ha un home de teatre ofegat, però, pel seu propi lirisme" i manifestà el 1930 que "l'estilització excessiva no és pas un dels millor camins del teatre. Encara que autors catalans, com Ramon Vinyes, per exemple, han triat aquest camí".<sup>1189</sup> Tampoc s'adherí al lirisme Bernat i Duran després d'una recensió paròdica:

---

1184 Andrés DE VICUÑA, *Viaje*, art. cit.

1185. *Viaje*, 942, 16-XI-1927. Elies (op. cit., p. 103) confon *El Noticiero* i *La Noche*.

1186. *Viaje*, 12.342, 16-XI-1927.

1187 "Talia", *El Diluvio*, 12-XI-1927, art. cit.

1188. Diagnòstic coincident amb el de Gilard, que l'alinea amb Claudel i Giraudoux.

1189 Domènec GUANSÉ: "Literatura i cinegètica", "Del matí al vespre", *La Nau*, 669, 4-I-1930.

En el diálogo de su obra no hay la vibración que requiere el diálogo teatral. Se deja arrastrar de la fantasía y con ella aleja a sus personajes del marco escénico. La fantasía le engañó y ha quedado su obra sin ritmo de pasiones, convertida en una exposición de afectos irreales dorados por las imágenes que asaltaron en tropel su imaginación juvenil y ardiente.

Los traductores, Luis G. Manegat y Francisco Bonaplata, han hecho una buena labor literaria.

Fue requerido el autor varias veces por los aplausos del público al proscenio en compañía de los intérpretes, en quienes se descubría un gran afecto para el autor y un gran interés, por consiguiente, en lograrle un brillante triunfo.

Bertrana,<sup>1190</sup> més contundent que a *Llegenda de Boires*, objectà les dèries "metafísiques" i qualificà l'obra de *nova equivocació* :

El fet és que tota la gent de bord o bé s'entenen i ballen sols, o no s'entenen, i es barallen, i que només els romàntics resulten infeliços, i els ximplers o els pallassos canten les veritats exactament, com és de consuetud simbolitzar el guirigall del món.(...) Convençuts com estem que en Ramon Vinyes pot fer alguna cosa de bo com a escriptor teatral, ens appena haver de dir-li que el públic no arribarà a suportar mai tanta metafísica com posa en els seus diàlegs. Fa constant exposició d'idees personals determinades per qualsevol cosa o incident de l'obra, cosa que ultra fer-la monòtona, li dóna un aire de petulància desagradable. I no és que en Vinyes no tingui en certs moments el do de fer vibrar la frase, el sentit de la qual resulta noble i feridor; és que abusa del procediment, i molt sovint es complau a embolcallar-la de foscors pirandellianes.

Un any i mig després, l'edició de *Viatge* suscità comentaris tenint en compte el ressò de *Qui no és amb mi...* i els homenatges i polèmiques posteriors. D'entre les visions positives destaca Carrion a una publicació mataronina, on valora la felicitat trobada dels vessants dramàtic i poètic,<sup>1191</sup> i en lloà la captació de la multiplicitat vital en contra dels que li retreien falta d'argument. R. C. a *La Veu de Tarragona*, destacà els tipus i la llibertat de criteri de l'espectador quant al gènere.<sup>1192</sup> Una altra visió posa en guàrdia davant d'una obra on "tot és simbolisme, en els personatges i en l'acció" i en el fet que el llibre "ha d'ésser llegit per esperits ben conreats" i la peça és sols escenificable per a un públic preparat: "És la menys teatral -en el més vulgar sentit de la paraula- que pugui trobar-se".<sup>1193</sup> Semblantment, [Joan] Baptista Xuriguera en una

---

<sup>1190</sup> Recordem els atacs de Capdevila a Bertrana ("Les opinions de Prudenci Bertrana", art. cit.) .

<sup>1191</sup> A. CARRION: "Ramon Vinyes i *Viatge*", Fons Ramon Vinyes. Reproduïda parcialment dins *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 103.

<sup>1192</sup> R.C.: "*Viatge*, *La Veu de Tarragona*, 6-VII-1929. Fons Ramon Vinyes. Reproduïda parcialment dins *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 104. S'hi esmenta el desig que es representi aviat a la capital tarragonina i els interrogants sobre el gènere.

<sup>1193</sup> "Llibres i revistes", Publicació no identificada, Fons Ramon Vinyes.

ambigua però rica visió,<sup>1194</sup> qualificà Vinyes d'"àgil escriptor i sagaç literat", considerà l'obra "irrepresentable en els temps que corren" i diagnosticà voluntat de ruptura en la "prosa àgil, però d'una agilitat turmentada".

En conjunt, *Viaje* fou rebuda el 1927 com a hereva de l'autor retoricista de 1926 a *Llegenda de boires*, malgrat la percepció de canvis cap a una orientació inèdita dins l'escena pròpia. En canvi, el 1929, l'aplaudiment com a contrària d'obres comercials és significatiu en joves com Joan B. Xuriguera. El *Viatge* colombià guanyà en vivacitat però perdé part del to de *fantasia lírica*. La definició "Una representación un tanto estraña" és un qualificatiu que qualla amb l'intent de transposar el vell conflicte entre idealista i burgès a un ambient contemporani mundà, llunyà del despatx burgès de les obres de Carles Soldevila, i sota l'aurèola dels viatges transatlàntics del nostre autor. Sense arribar a la complexa crisi dels personatges de Pirandello, atrapats entre la forma i la substància, l'autor hi oferí un aconventional perspectivisme, i un sentit agònic en els protagonistes que, ultra les semblances amb el teatre grotesc i relativista d'entreguerres, anticipa l'absurd dels herois d'Anouilh. Els personatges idealistes d'aquesta obra, conscients del buit vital, anticipen en llur escepticisme el clima moral de *Ball de titelles*, la peça més arrodonida del nostre autor en aquesta etapa del seu teatre, on es decantà plenament cap a la farsa i la fantasia que justifiquen el contingut moralitzador que no plagué a alguns crítics de l'obra el 1927, insatisfets com Bertrana per la barreja entre ideologia, lirisme i acció. Podem afirmar que es tracta de la producció teatral literàriament més reeixida de les que va donar a conèixer als anys 20, baldament *Peter's Bar* contingués elements de modernitat més emfàtics o *Qui no és amb mi...* (1929) gaudís d'una teatralitat més convencional i fos rebuda amb més unanimitat per la crítica i el públic.

---

<sup>1194</sup> B[aptista] X[uriguera]: *Viatge*. Tres actes, per Ramon Vinyes. Fons Ramon Vinyes. Es conserva al fons Vinyes un exemplar de l'obra *Desembre*, d'aquest autor i gramàtic dedicat autògrafament a Vinyes el març de 1936.

### 5.4.3. *Racó de xiprers*(1927)

#### 5.4.3.1. *Gestació, versions. Entre el poema escènic i la comèdia.*

*Racó de xiprers* és una obra en tres actes que Vinyes oferí a la companyia de Canals l'agost de 1927.<sup>1195</sup> Fou estrenada al Saló Mundial de Puig-reig el 4 de desembre de 1927 pel Grup Artístic d'aquesta població del berguedà dirigit pel poeta Joan Serra i Casals.<sup>1196</sup> Aquesta primera versió no es conserva, però a l'Institut del Teatre hi ha una versió mecanoscrita del primer acte, que deu correspondre a la lliurada el 1929 a l'Associació Obrera de Teatre;<sup>1197</sup> el mateix any, fou tramesa també a la companyia del Romea.<sup>1198</sup> Es reestrenà després d'haver "capgirat l'obra" el 10 de gener de 1932 al Teatre Principal de Figueres <sup>1199</sup> a càrrec de la "companyia de drames, comèdies i vodevils" d'Enriqueta Torres<sup>1200</sup> dirigida per un cultivador del teatre social (Salvador Sierra)<sup>1201</sup> i fou editada dins la col·lecció "Catalunya Teatral" de Millà el mateix any.<sup>1202</sup> Comparant programes de mà observem canvis en secundaris entre 1927 i 1932: Damià, Hipòlit, Magdala i Clàudia desapareixen a la segona versió, i Llibertada no figura al primer repartiment (pot respondre a la Magdala de 1927. Destaquem-ne representacions a Vilanova el 1933 i a Buenos Aires –ben acollida- el 1934.<sup>1203</sup>

---

<sup>1195</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Berga, 26-VIII-1927, doc. cit.

<sup>1196</sup> El repartiment, que consta a la versió de 1932, fou : Bielissa/ Francesca Virgili; Artur: Francesc Vilardell; L'Avi Silvestre/Valentí Altimiras; Damià/Josep Badia; Hipòlit/Joan Argemí; Feló/Marçal de Rocaguinarda; El Llangardaix/Joan Pous: Don Joaquim/Josep Ratera; Agustí/Marià Altamira; Enterramorts/Josep Pidelaserra; El Barber/Marc Valette. La decoració anà a càrrec de J. Balmanya. El programa de mà (on consta la data de 4 de desembre i actes complementaris com un concert) es conserva al Fons Ramon Vinyes, amb un text on es qualifica l'autor de poeta sensible i innovador dramàtic discutit. Vegeu també: "Poso uns mots", pròleg a *Racó de xiprers*, doc cit. Segons Elies (*Un literat de gran volada*, pags. 96 i 99). Casals (anomenat pel biògraf Josep) treballava a Berga aquells anys. Per a la seva poesia i altres referències, vegeu: *Hora d'argent*, op. cit., pags. 529-542.

<sup>1197</sup> R. VINYES: *Recó de xiprers*. (Primer Acte), Mecanoscrit 1344-N. Caixa Mecanograf. nº 1. Centre de Documentació. Institut del Teatre. 43 pags. Porta el segell "Associació Obrera de Teatre. Fundador Adrià Gual". Hi ha algun detall diferent, però en essència ens trobem amb la mateixa versió que l'editada el 1932, amb similar *dramatis personae*.

<sup>1198</sup> INFRA 5.6.

<sup>1199</sup> L'obra fou representada amb el vodevil *Maniobres de nit* de D. Bonaplata Alentorn, i s'entén dins els contactes de Vinyes amb Josep Puig i Pujades: recordem-ne la conferència *La glòria sorda de n'Ignasi Iglésias*, (Imp. E. Caselles, Figueres, 1928) i la coincidència a Can Vilaró.

<sup>1200</sup> Vinyes la qualifica així a la versió definitiva, on considera Torres com a *genial*.

<sup>1201</sup> El repartiment fou el següent: Bielissa/Enriqueta Torres; Artur/Salvador Sierra; Llibertada/Carme Giménez-Sales; L'Avi Silvestre/Gaspar Furquet; Feló/Joan Sunyer; El Llangardaix/Eduard Serrahima; Don Joaquim/Miquel Garriga; Agustí/Jaume Marbà; L'Enterramorts/ Jaume Elias; El Barber: Miquel Cendra. Quant a Salvador Sierra, Francesc Foguet recollí la seva activitat durant la Guerra Civil, especialment als anys 1938 i 1939 amb la seva companyia que representà al Teatre Espanyol, obres socials en castellà (Teatre, guerra i revolució, op. cit., II).

<sup>1202</sup> *Recó de xiprers*. "Catalunya Teatral", I, 15, Millà, Barcelona, 15-X-1932. 63 pags. Tant l'edició com el manuscrit posterior de 1946 mantenen la grafia "e" del mot "recó", que he actualitzat com és tradició en els estudiosos de l'autor. Al Fons Ramon Vinyes es conserva un text imprès que per la fotografia correspon a la representació de Figueres, junt amb el programa de mà.

<sup>1203</sup> Concretament els dies 10-XII-1933 al Casal Catalanista de Vilanova i la Geltrú ("L'actuació dels elencs federats", *Teatre*, 2, I-1934, p. 24) i la de 4-VIII-1934 per la Secció Escènica del Casal Català de Buenos Aires. El programa de mà d'aquesta representació, és guardat al fons de l'autor i conté una semblança de l'obra: "Els elements



La darrera versió data de 1946,<sup>1204</sup> i fou estrenada el 7 de desembre de 1950 per l'elenc de la Cooperativa de Teixidors a Mà de Gràcia dirigida per Lluís Duran.<sup>1205</sup> Entre els canvis, destaco: nous comparses (El Mostassà, El Boig del Poble, el Gitano, Il trovatore, El Cacauets i Xufles),<sup>1206</sup> substitució de l'Avi Silvestre per Francesca –personatges similars-, allargament i augment de rèpliques o escenes (com una baralla al segon acte), i interval més breu entre el segon i tercer actes. Com a les correccions de *Viatge i Peter's Bar*, el llenguatge esdevé més explicatiu i satíric, amb un rebuscament verbal que esvaeix els tons llegendaris de la peça. Aquesta exuberància explica que la revisió d'aquesta i altres peces de postguerra no fos exactament la *poda* que volia l'autor, sinó el retrobament amb la llengua, com ell mateix declarà.<sup>1207</sup>

Vinyes evocà el 1932 l'estada a una masia osonenca amb el nom de l'obra, on s'inspirà en la mestressa i un criat que torturava uns conills: "Amb l'element de la noia, jove i feliç, sabedora de que la vida té núvols, i amb el del mossso sàdic i els seus amics, vaig fantasiar i vestir la comèdia".<sup>1208</sup> Com a *Viatge i L'adolescent...*, observem inspiració en fets viscuts,<sup>1209</sup> (adequats a l'entorn comarcal on s'estrenà) i el 1928 l'oferí a Canals com a "comèdia que voreja el drama sentimental".<sup>1210</sup> El programa de 1932 destaca l'"argument simple, argument que més aviat va pel camí del poema escènic que de la comèdia de costums". S'ajusta aquí a la mixtura entre el fresc líric –omès a Canals, potser per prevenció– i la comèdia rural sentimental. El 1946 es sincerà sobre la insatisfacció davant l'aparat verbal de la revisió ("Volia escriure *Racó de xiprers* planerament, amb llenguatge sobri i sense lirismes"),<sup>1211</sup> tot reconeixent que la imaginació se

---

del 'Casal' posaren el cap en la interpretació i presentació de l'obra. Es pintaren dues decoracions. S'intercalaren al text, composicions musicals de Grieg, Beethoven i Wagner. L'obra fou representada amb entusiasme. El públic l'aclamà." (Teló enlaire", *LET*, 2878, 31-VIII-1934, p. 607).

<sup>1204</sup> *Racó de xiprers*. Ms. Fons Ramon Vinyes És escrit amb tinta violeta, correccions amb tinta negra i blava, i enquadernat amb tapa vermella per Josep Vinyes. Conté 1 quartilla amb el títol, 6 amb un pròleg ("Poso uns mots...", I-VI) i 158 quartilles numerades (pags.2-159, Barranquilla, 31-VIII-1946). Es correspon a una versió mecanografiada de 128 pàgines també conservada al fons de l'autor.

<sup>1205</sup> Segons consta al programa de mà conservat al Fons Ramon Vinyes, el repartiment fou: Artur/Antoni Picazo; Francesca/Laura Riera; El Llangardaix/Joan Serrano; El Mostassà/Miquel Sabaté, El boig del poble/Pere Gené; Feló/Claudi Carbó; Bielissa/Margarida Gimeno; Llibertada/Pilar Montejo; El Senyor Joaquim/Ferran Velat; El barber/Josep Madurell; El gitano/Joan Vilà; Agustí/Pere Gili; El Trovatore/Joan Dueñas; El 'cacauets i xufles'/Joan Domènech. La representació anà precedida d'una presentació de l'obra i l'opus dramàtic vinyesià a càrrec de Josep Massana (SUPRA Cap. 1). Al fons Vinyes es conserva un àlbum de la Secció de Cultura de la Cooperativa amb més d'una cinquantena de dedicatòries, entre les quals Carme Roldan, Emili Vendrell, Josep Maria Poblet, Segimon Rovira, Antoni Ribera, Ferran de Xèrica, F. Català, etc. L'autor, malalt i cansat en l'hivern barceloní, es sentí afalagat: "Hubo album, discursos, mujeres y bebida, pero yo no quiero ponerme de cabeza de oposición artística" relatà en carta a Germán Vargas del 5 de gener de 1951 (Fons Ramon Vinyes). El berguedà pronuncià al mateix local la conferència *El Teatre del Món* el 25 de febrer de 1951, amb programa de mà també conservat.

<sup>1206</sup> L'ambient degradat se subratlla per actes o al·lusions afegits al text de postguerra: així, una comparsa de Tots Sants de reminiscències mexicanes (disfresses de dimoni i mort) o l'accentuació de la crueltat en algunes figures.

<sup>1207</sup> "És possible també que, sense el fet d'estar allunyat de la meua terra, la nova versió de *Racó de xiprers*, hagués quedat enlaire. Però ací, tan lluny, i amb tanta mar com em separa de la Pàtria, tot el que sigui lligar amb ella és bo i plaent". ("Poso uns mots", op. cit., III-IV).

<sup>1208</sup> "Uns mots de l'autor que fan referència a la comèdia", Programa de mà de la representació de *Racó de xiprers*. Figueres. Fons Ramon Vinyes, 1932.

<sup>1209</sup> El nom de la masia sembla extret del gust romàntic de l'autor, però l'anècdota referida és versemblant.

<sup>1210</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, Barcelona, 23-VIII-1928, doc. cit.

<sup>1211</sup> "Poso uns mots", doc. cit., III.

l'endugué i que, malgrat voler construir, ja al 1927 una obra convencional, no aconseguí mai la plena adhesió del públic.

Com a *Viatge*, l'autor disposà a *Racó de xiprers* dos bàndols: els personatges sensibles i els materialistes. L'acotació inicial mostra una masia rica amb ambient fúnebre (xiprers, diada de Tots Sants, campanes...). Artur, noi orfe que havia residit a la casa, troba el vell cec Silvestre mentre tothom és a l'enterrament de la mestressa -Dona Alòdia- i el jove resta consternat, (I, 5-7). L'escena és interrompuda per dos picarescos servents: Llangardaix i Llibertada, amant del difunt marit d'Alòdia. (I, 8-10) Amb l'arribada de Bielissa (I, 11) filla de la morta i nova mestressa, emergeix el passat d'Alòdia, víctima de les infidelitats del marit i atreta confusament per l'adolescent Artur, (I, 12-14). El record desvetlla la gelosia de la filla, que desmitifica la mare i el propi Artur que la jove venerava. Don Joaquim, oncle de Bielissa, vol casar el seu fill Agustí amb la neboda, i atia les recances de la noia (I, 15-17) En un duòleg entre Bielissa i Artur (I, 17-18), el jove vol aclarir el passat endebades i la irrupció dels personatges materialistes en acabar l'acte, augmenta la torbació de la noia (I, 20-21).

El segon acte s'inicia l'endemà: Bielissa parla amb Feló, servent geperut que vol convèncer-la de la puresa d'Artur i Alòdia però ella vol deixar les *rondalles* i acceptar el "món que ens volta" (II, 24), en referència a Llibertada i l'entorn degradat. La pubilla parla a la criada de casament amb Agustí i abandó dels somnis d'Artur (II, 25). Aquest sosté un nou duòleg amb la pubilla (II, 26-30), però els records maduren la marxa del jove i el despit d'ella, que crida Agustí per anunciar que s'hi casarà (II, 34-35): Joaquim i els seus sequaços desconfien, però Bielissa brinda, amarga, "a la meva futura felicitat". (II, 42) Temps després s'inicia l'acte III amb una escena còmica on Agustí fingeix la veu d'Alòdia per enganyar Silvestre i forçar el casament, però és sorprès per Llibertada. (43-44). Els intrigants s'inquieten amb l'ajornament del matrimoni i l'anunci de la vinguda d'Artur (III, 44-51), per la qual cosa projecten una acció violenta. Tot seguit, un *deus ex machina* documental provoca un gir en Bielissa: Feló troba unes cartes de la difunta, i les llegeix a ella i a Artur, ja arribat: confirmen el caràcter platònic de la vella relació i eliminen obstacles per a l'atracció entre els dos joves insinuada al primer acte. (III, 57-61) El casament feliç anunciat sols es contrapunta per un fet anunciat i situat fora d'escena, com és costum de Vinyes en actes violents: Llangardaix, per ordre de Joaquim i Agustí, intenta disparar sobre Artur, però Feló li ho impedeix ferint-li les mans; el bàndol *egoista* es dissol i el casament entre Artur i Bielissa es confirma (III, 62-63).

L'autor no volgué recórrer a la convencional apoteosi final del sainet o la comèdia: l'observació lírica de Feló (III, 63), tanca la peça, i la resolució de l'obra sembla objectada pel Llangardaix ("Us emmetzinaré els confits de les bodes, si puc", III, 63). Artur, però, el contradia: "Ens casarem abans que se t'hagin guarit les mans", (III, 63). Vinyes volgué descartar l'agror d'altres obres però no pas el lirisme, present a l'acotació lliandar ("*L'alè primaverat de l'oreig sembla que porti el ressò de les campanes que brandaran a noces*", III, 63). També marcà el correlat ambiental: els primers actes se situen en l'entorn lúgubre vist però el tercer s'esdevé a

l'exterior primaveral (camí, esgrafiats, cobert, font...) i Artur proclama: "No ens jurarem amor davant del Racó de Xiprers. Ens el jurem davant de la masia que té amples porxades on tot l'any bat el sol" (III, 62). La recreació d'Alòdia (II, 28-29,) és amarada de lirisme finisecular i serveix a la gelosia que Artur infon a Bielissa:

Un dia vaig acompanyar-la al Monestir de vora el mar. Pujàrem al cloquer. Era un dia com el d'ahir, cosit de ratxes. Tan amunt, el vent alirejava bronzint. A baix, l'onatge de la mar semblava un esllomar-se de dofins.<sup>1212</sup> La teva mare esguardava l'aigua i tenia els llavis closos. En preguntar-li per què callava, tan aferrissadament, va mostrar-me l'onatge amb la mà estesa i em va dir: 'Quanta de pau deu haver-hi sota de l'aigua. M'agradaria enterrar-m'hi, cercant oblit'.

L'anàlisi del triangle Alòdia/Artur/Bielissa defineix un contrast en la caracterització i el protagonisme de la mare morta víctima d'insensibilitat marital recorda *La fiaccola soto il moggio* de D'Annunzio. En la descripció d'Alòdia per Silvestre trobem ressos de la tipificació finisecular de la bogeria,<sup>1213</sup> com els protagonistes de *Viatge*, *Ball de titelles*, *Qui no és amb mi...*, etc: "Fou motejada de folla perquè volgué viure en un món irreal".<sup>1214</sup> Per contrast, Artur té aspecte modern, amb "*un sweater blanc que l'infantilitza*" (I, 5) dins la galeria de joves angèlics de l'autor situables en el present. Amb Bielissa, són durant els actes I i II germans encantats per la traspassada, (fraternitat de ressò preraphaelita com els noms medievalitzants del jove i la morta), però a l'acte III apareix un "Artur nou" (III, 55). En la pubilla se situa un debat intern: per fora és impassible, i Joaquim hi veu el pare autoritari. Una acotació, però, la mostra debatent-se entre el desig i la decepció(II, 41-42):

BIELISSA.- A tots dos! Adéu! (*Llarg silenci*) Artur! (*Va a cridar-lo, però trenca el nom a mig sortir-li de la boca. L'impuls fou de retenir l'ARTUR. Venç engrillonant l'impuls*). Mare!

(*També fuig del desesper i de l'urpejament que cada vegada li porta el nom de la morta. Es queda enterca, buida, sense esma, dreta al peu de la taula en la què es recolza, embotits els ulls com si hagués plorat tot el plor que porta dins. Silenci. BIELISSA s'adona de les copes que l'AGUSTI ha deixat plenes, n'agafa una i de la beu d'un glop. És l'amargor la que li arrenca les paraules*).

A la meva futura felicitat!

La jove és axial per la complexitat i poder de decisió, lluny de la *femme fatale* de Vinyes (Rosaura de *Qui no és amb mi...*, Àfrica de *Viatge*) – o de la devoradora de somnis (Alòdia, Miss Oreneta o Alba de *Peter's Bar*). La naturalitat l'acosta a figures de sainets de l'autor

---

<sup>1212</sup> Aquest paisatge mariner es justifica en la versió del primer acte de la versió de l'Institut del teatre, ja a l'acotació lllindar: "La masia sembla un racés entre mar i muntanya" (*Recó de Xiprers*, Mec, op. cit., 3).

<sup>1213</sup> Així ho destacà Gallén ("Ramon Vinyes", "El teatre", *HLC*, 9, op. cit., p. 458.) que lliga *Racó de xiprers* a *L'arca i la serp* i *Llegenda de boires* per la seva "morbositat". La resolució de la peça, però, matisa aquest rerefons.

<sup>1214</sup> I, 10.

(Blondina d'*És un cap boig*, per exemple), i evoluciona de l'enteresa (*fusta ferma* I, 11) a la fragilitat en cercar "*els braços d'Artur*". (III, 62). Cal remarcar un element comentat a *L'adolescent...* i *Viatge*: Alòdia i Silvestre són caricaturitzats en llurs excessos i quan Agustí imita la morta veiem autoparòdia de l'autor,<sup>1215</sup> si bé el viratge no és definitiu, perquè les premonicions de la "Dama dels Somnis" s'acompleixen: profetitzà que Artur salvaria la casa de perills (I,10). La relació entre Alòdia i Bielissa recorda la d'Alba i la mare evadida a *Peter's Bar*,<sup>1216</sup> però la protagonista de *Racó de Xiprers* és una pubilla calculadora en casar-se amb el cosí: "Sense home, una dona no val res...!" (II, 36-37). Mostra, així, un tarannà pragmàtic (com Miss Oreneta a *Viatge*) però ple de dubtes. En contrast, la "Dama dels Somnis" encisava esguerrats com Silvestre o Feló, o joves com l'orfe. Amb el casament i la justícia poètica final, aquella "flaire tan pura d'alba" que desprenia la difunta només queda en el record.

En els secundaris contrastem el llegendari Silvestre a Feló, personatge funcional com a antifigura d'El Llangardaix. Dins del bloc materialista sobresurt Don Joaquim, manipulador contrastat amb la feblesa del fill i agut parodiador de la morta,<sup>1217</sup> però llord en l'atracció per Llibertada. En Llangardaix, Llibertada, l'Enterramorts i el Barber s'accentua el grotesc fins al sadisme: el Llangardaix amb un ganivet torturador de xais al primer acte, remet a l'anècdota vista per l'autor i actua de premonició a l'intent d'assassinat.<sup>1218</sup> La caricaturització equival a l'efectuada en l'entorn urbà de *Peter's Bar* o a les figures tropicals d'*Arran del mar Caribe*. (1944) Un tret -accentuat el 1946- que remet a l'univers d'obres rurals de Valle-Inclán, per bé que en l'obra del nostre dramaturg és una característica que actua de contrast a una peripècia sentimental amable amb aura llegendària, sense la complexitat que acostà Valle al dinamisme del drama strindberguïà d'estacions o al teatre d'Antonin Artaud.<sup>1219</sup> Però, això no obstant, i en continuïtat amb el recurs a personatges rurals dissoluts com a *Les boires* (1906), Vinyes efectuà amb aquest tractament el que Jacques Gilard llegí en la narració "L'albí": la ruptura definitiva amb "la apacible aldea serrana".<sup>1220</sup>

---

<sup>1215</sup> Genette es refereix als termes sinònims *autopastiche* i *autoparodie*, i remarca: "L'autopastiche comme genre ne pourrait consister qu'en auto-imitations volontaires. Pratique fort rare, je l'ai dit, peut-être parce qu'elle suppose à la fois une conscience et une capacité d'objectivation stylistique peu répandues" (*Palimpsestes*, op. cit., p. 136).

<sup>1216</sup> INFRA 5.6.2.2.

<sup>1217</sup> A propòsit del seu poc pes, per exemple, afirma que era "feta de somnis i d'or d'ales de papallona" (I, 20).

<sup>1218</sup> Ibid. I, 21.

<sup>1219</sup> Sobre el teatre de Valle i un comú rerefons amb Vinyes, vegeu Juan Antonio MARAVALL: "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, "Número extraordinario. Homenaje a Valle-Inclán en el primer centenario de su nacimiento", IV, nov-dic. 1966, pags. 225-256. Dins les coincidències en l'origen rural i carlí, remarquem en l'anàlisi de Maravall, la fascinació i ús de la societat preindustrial ("Peregrinos, buhoneros, juglares, aventureros, trajinantes, guerrilleros, contrabandistas, bandoleros...", Ibid., p. 239) per bé que el nostre autor vulgui assumir a diferència de Valle –més definit en la seva elaboració formal) una explícita modernitat urbana i cosmopolita en altres peces. *Racó de xiprers* i *Qui no és amb mi...*, s'ajusten a aquest imaginari que reprendrà el nostre autor en el teatre pairalista de postguerra dins l'anomenat cicle de les estacions, (1945-1947) o a *Rectorieta de poble*, (1951.) Vegeu també: Manuel GARCÍA PELAYO: "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, nov-dic. 1966, Ibid., pags. 257-287).

<sup>1220</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., ps 33. I ho interpreta com "un adió a las literaturas de lo terrigena [Catalunya] y lo telúrico [Colòmbia]". Però –i seguint amb les tesis de l'estudiós-, obres tan tardanes com *Santuari en*

### 5.4.3.2. Una disjuntiva tematitzada: el to esblaimat i el to de samfaina.

L'estil de la versió editada de 1932 il·lustra si no l'evolució, almenys l'adaptació de l'autor a una modalitat que pretenia ser popular. Destaquem: 1) Menor arcaïtzació que en obres dels anys 20. 2) Sintaxi fluida. 3) Distribució de registres segons l'emissor. La nòmina d'arcaïsmes respecte de textos dels 20 (*Viatge, L'adolescent...*) es reduí: *faisó* (I, 17), *llurs* (II, 24) *cloquer* (II, 28), *oeix* (III, 43)... Anotem, però, restes del to melodramàtic vist a *Viatge i L'adolescent...* ("arrancar-li dels braços" I, 16 "apropament il·lícit" I, 18, "arribarien a pecar?", II, 23, " L'únic home que jo esperava..."(III, 29).

L'oposició idealització/pragmatisme té correlat en la bipartició estilística. Per una banda hi ha l'esteticisme vist en acotacions o evocacions de la difunta, radicalment oposat a l'estil de l'Enterramorts, Llibertada o el Llangardaix, i amb didascàlies de cru realisme. I, finalment, un camp intermedi en Bielissa, Joaquim i Agustí: En dur Bielissa el protagonisme de l'obra, domina un col·loquialisme tan distanciat del *to esblaimat* d'Alòdia, Artur i Silvestre<sup>1221</sup> com del *to de samfaina* de Llibertada, tal i com la protagonista ho defineix. (II, 25) Artur és conscient de l'absurd estil que empren en evocar Dona Alòdia: "Com parlem, Bielissa: desvetllem-nos. Després ens burlarem de l'Avi Silvestre. El recó de xiprers ens deixa la seva veu" (I, 13).<sup>1222</sup> Vinyes exposa els extrems de què ell mateix fuig a la recerca de la naturalitat, però no renuncia al retoricisme, com a la següent acotació que remet a *Al florir els pomers* o *Les boires* en conjugar mobilitat escènica i trops:

(BIELISSA i l'AVI SILVESTRE surten de la masia i devallen cap a on l'AVI li ha semblant sentir la veu de la morta. La seva aparició ha desfet la conversa del grup i ha abrandat l'odi d'AGUSTI. LLANGARDAIX ha desaparegut de la bardissa amb salt geperut de llangardaix. DON JOAQUIM i AGUSTI s'han allunyat un xic pel cantó del safareig. Escena. BIELISSA i el Vell, xerrotejant, devallen, per la corominola on cada matoll té una capçana florida.....).<sup>1223</sup>

Dins el to de *samfaina*, les formes vulgars de regust comarcal i pensades potser per al primer públic de Puig-reig són nombroses: *pallardàs* (I, 8), "*arrossego la panxa groga pel fanàs*

---

*els Andes* o *Rectorieta de poble* (1951) representen el contrari, i confirmen que hem de parlar més de vacil·lacions que d'evolució, si bé "L'albí" constitueix un punt alt literàriament elaborat en la desmitificació rural, elaborat des de la doble perspectiva –europea, americana- del primer exili. És el mateix procés de desmitificació palès dins *Arran del Mar Caribe* o en altres contes.

<sup>1221</sup> Vegeu una escena tòpicament coronada pel "Crepuscle roig"(I, 12-13) o l'acotació: El xiprerar és gairebé negre. Resta en el cel una llenca de celistia i apunten alguns estels que parpellegen. Vent i silenci de camps. BIELISSA es deixa caure damunt de l'hora. (I, 18-19).

<sup>1222</sup> La declaració és paral·lela a la de Miss Oreneta dins *Viatge*: "Diem paraules estranyes", amb el mateix sentit de distanciament.

<sup>1223</sup> Ibid., III, 48.

" (I, 9), "xerigot de llet agre" (I, 10), "llanega d'escorça" (I, 14), "m'enfumo dels diners" (II, 24) "tòfona rebotida", (II, 38), etc. Una imprecació de l'Enterramorts sembla una justificació de cara al respectable: "Calla sonsònia. Vius només explicant garrinades" (I, 20). L'autor ho completa amb gestos de ressò expressionista com Feló escopint vi (II, 38), reaccions compulsives de Bielissa o descripcions de similar tractament: Llibertada "mou els flancs com si fossin els argadells carregats al llom d'una somera", (I, 8) i "somriu, oberta com una cindria" (II, 34). Quan Silvestre evoca Alòdia "per camins d'encens" (I, 10), el Llangardaix li respon que els seus somnis "flairen a llana d'ovella" (Ibid.) En altres casos les solucions són menys vulgars, però igualment expressives: "Res s'espera tant com la feina" (I, 14), "tretzenera" (I, 18), "branca de pinatell" (II, 22), "rutlla i corre com una pilota" (II, 26) "banzim-banzam" (II, 33), "pel broc gros" (II, 35), "pengim-penjam" (II, 35) "gargamelló" (III, 52), "quiquiriquic" (III, 54), etc. Remarquem també l'anacronisme *trenta diners en els temps de bencina que correm* (III, 47) i similars termes actualistes (*sweater*, I, 5, "bitllet d'anada i tornada" I, 11), que contrasten amb la ruralitat *mascle* o altres que remetent a la desmitificació cultural dels contes de postguerra: Silvestre és *apocalíptic* (I, 11), Don Joaquim un *faune*, (II, 39) o l'adulteri és estilitzat en "corones d'arç florit" (III, 45). En suma, un acoloriment proper a l'estètica valleinclanesca. Però com que l'obra pretenia ser també plaent per a un públic ampli, l'autor esmussa el lirisme i la caricatura en altres passatges, plens de vivacitat i sense excessius circumloquis. L'obra, en suma reflecteix la gran crisi que viu l'autor amb el propi ús de la retòrica, (Bielissa entre el to de samfaina i el to esblaiat sembla el punt just d'equilibri a què aspira,) i expressa la necessitat de triar un lèxic menys barroc, i experimentar amb un llenguatge d'una vivacitat quasi vulgar que no deixa d'atreure-li dins d'aquest tractament caricaturesc.

#### 5.4.3.3. Recepció i valoració: una obra de transició.

Lluís Capdevila constatà la bona acollida a Puig-reig, sense valorar l'obra,<sup>1224</sup> i una notícia recull un caliu d'homenatge en la representació.<sup>1225</sup> També fou moderat el ressò de la posada en escena a Figueres. A banda d'un feridor comentari sobre drames *arnats* emès des d'*El Be Negre* <sup>1226</sup> i d'un positiu record de Sánchez-Juan a *Prismes*,<sup>1227</sup> disposem d'una crítica de Prudenci Bertrana el 1932 a *La Veu*, on apunta virtuts i defectes remarcats. L'autor de *Josafat* considera l'obra "escrita fa temps, en mig dels defectes propis de les obres no moderades", destaca la bona acollida a Figueres, i lamenta irònicament que no s'hagi estrenat al cap i casal

<sup>1224</sup> "L'entusiasme i el silenci", art. cit.

<sup>1225</sup> "Homenatge a Ramon Vinyes a Puigreig" (Diari no localitzat, Arxiu Vinyes). El biògraf es refereix erradament al vesper *Ultima Hora* (aparegut el 1935). També s'hi manifesta que "a no tardar també ací [Barcelona?] puguem aplaudir *Racó de xiprers*". (*Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 98-99).

<sup>1226</sup> "Molt béee", *El Be Negre*, II, 31, 19-I-1932, p. 4.

<sup>1227</sup> Sebastià SÀNCHEZ-JUAN: "Set anys de poesia i trenta-un de crítica" dins *Prismes. Antologia Poètica 1924-1931*. Nova Edició, Barcelona, 1957, p. 56.

pel "criteri de les empreses que a Barcelona treballen amb 'desinterès' per a la dignificació del teatre català":

*Racó de xiprers* és un poema més que una comèdia. Hi trobem una alenada de fogositat juvenívola (...) La gelosia de la protagonista (tema principal de l'obra) és una gelosia refinada que la tortura, que la fa delirar, que la duria a la tragèdia fàcilment (...) Tot és, així mateix, extraordinari, des dels caràcters a les peripècies, i tot està sumit en una vaguetat ideal (...) En Vinyes sacrifica la versemblança i la lògica a la poesia. En la mateixa obra ens fa assistir a la lluita entre els esperits somniadors i els utilitaris i prosaics, entre la dolcesa i la crueltat i, generosament, fa que triomfin els primers.<sup>1228</sup>

La crítica és plena de retrets dissimulats en l'esperit del Bertrana que rebutja el confrontament nítid però admet *empenta poemàtica*. Salvador Sierra es queixà a Vinyes de la manca d'entusiasme del crític de *La Veu* i afirmà que l'obra "Està molt bé i que avui per avui no hi ha cap autor de teatre català que pugui igualar-la", en admiració extensiva a Enriqueta Torres.<sup>1229</sup> El 1950, Josep Massana en llegí una anàlisi en el sentit que "Artur ens sembla ésser víctima d'un complex freudià" i destacà Alòdia, on "el seu fracàs vital, diguem, amorós, decideix el seu triomf".<sup>1230</sup> Alhora que veia superat allò que "semblava ésser morbós i mancat de ponderació." És una visió entesa en un teatre de la postguerra molt condicionat per les convencions morals.

Els models llunyans d'aquesta obra ja no són tant el D'Annunzio citat arran d'evocacions i algun element argumental com el Maeterlinck o l'Ibsen poètic (*La dama del mar*, per exemple).<sup>1231</sup> Dins els anys 20 representà un decantament prorealista de l'autor, i d'aquí la incomprensió de l'autor, el 1946, pel poc èxit popular d'una obra, que a diferència del que pensava de *L'adolescent dels ulls d'or*, veia susceptible d'agradar a un públic ampli. La considerem, en definitiva, una obra de transició entre dues formes teatrals: la del propi "poema escènic", tematitzat dins la peça, i la del sànet o comèdia popular. En aquesta indefinició experimentadora hi ha el secret d'aquest rebuig que Vinyes no entenia, en el sentit que mostra molt explícitament la intenció de construir un teatre popular, amb interessants elements caricaturescos, però sense acabar-se de desprendre del lirisme que ell mateix denuncia.

---

<sup>1228</sup> P[rudenci] B[ERTRANA] : "Dietari escènic. Una obra de Ramon Vinyes estrenada a Figueres.", *La Veu de Catalunya*, 11.104 (ed. vespre), 13-I-1932.

<sup>1229</sup> Carta de Salvador Sierra a Ramon Vinyes. S.d. 2 fulls manuscrits. Fons Ramon Vinyes Respon a una carta del propi Vinyes a Enriqueta Torres on agràia la representació. Remarquem l'objecció de Sierra a l'ambient críticoteatral català i respecte de Bertrana, afirma: "No s'atreveix a parlar francament de la vostra obra i espera que s'estreni a Ciutat per a fer-ho; els castissos d'això en diuen paveria".

<sup>1230</sup> Josep Massana: "*Racó de xiprers*", Mec., doc. cit.

<sup>1231</sup> Si en la part caricaturesca l'obra remet llunyanament a Valle-Inclán, en la part més poètica aquesta peça i altres de Vinyes fan pensar en el teatre que anys a venir escriurà Alejandro Casona, de qui l'autor llegí a la postguerra algunes obres (V. Alejandro CASONA: *La dama del alba*. Losada. Buenos Aires, 1944, Fons Ramon Vinyes). Tot i això, com he remarcat al cap. 3, hi ha semblances de l'ambientació de *Racó de xiprers* amb les cases de *La figlia de Iorio* i *La fiaccola soto il moggio*, amb vivendes sòbries i elements màgics. (com a *Llegenda de boires*). El substrat líric dannunzià, doncs, sigui en clau de paròdia o en to líric, hi és present.

### 5.5. Producció teoricocrítica (1927-1929): La "campanya" d'orientació i les polèmiques.

A diferència de la *desubicació* de Barranquilla, els escrits de Vinyes a Barcelona sobre teatre escrits entre 1927 i 1929 s'emmarquen en un àmbit on l'autor es troba involucrat, amb voluntat d'incidència crítica i lleument programàtica: hem de tenir en compte, a més, el lapse de tres anys respecte dels textos colombians: noves lectures i les crítiques de *Llegenda de boires* el 1926 reblaren un tomb actualitzador iniciat el 1916-17 que no sotragava les conviccions de primeries de segle. Hem constatat que poc després de *Llegenda de boires*, oferí a Canals dues peces "modernes" com *Peter's Bar* i *Ball de titelles*.<sup>1232</sup> i a les obres de 1927 –que passaren per l'entorn literari i escènic català, amb discreció - es desmarcava del poema tràgic. La reincorporació a la palestra dramàtica augmentà la combativitat contra autors i crítics que li havien qüestionat l'obra representada i contra la situació global del teatre propi.

Els atacs a l'escena evasionista s'inseriren dins el referent expressionista (antiburgès) on s'emmirallà com a element modernitzador.<sup>1233</sup> El conjunt de les seves posicions –sovint extremes, immerses dins el que definí com a "campanya" pròpia o grupal- tenen gran valor en la diagnosi, en la voluntat de dinamització i pel valor de testimoni involucrat. Són singularitzades per l'èmfasi<sup>1234</sup> i l'erudició que tant beu en autors moderns com finiseculars, i provocaren que arribés a ser vist cap a 1929 com a cap d'una alternativa escènica, mentre que altres veus l'associaven justament a una època periclitada.

En el conjunt d'aquests escrits observem un enfocament criticovaloratiu amb dues dimensions: a) En clau interna, de qüestionament de la dramaturgia burgesa i evasiva del país, vista com a decadent respecte d'inicis de segle. b) En clau externa, tot adherint-se a autors innovadors que veu predominants en escenes foranes. El pes d'aquestes dues projeccions (passat-present del teatre català/present del teatre estranger) bascula sobre el seu discurs criticoteatral d'aquests anys.<sup>1235</sup> Dins aquest vessant que manté de 1927 a 1939 grans constants

---

<sup>1232</sup> SUPRA 5.3.

<sup>1233</sup> V. Wilhem STEFFENS: "Théâtre", dins Lionel RICHARD: *Encyclopédie de l'Expressionisme*, trad. de l'allemand par Jean Jacques Pollet, Lionel Richard, Claude Sebisch et Chantal Simonin, Ed. Aimery Somogy, Paris, 1979, pags. 160-165.

<sup>1234</sup> Ell mateix admet: "Sabem que el nostre apassionament semblarà selvàtic als que encara viuen de les romanalles d'orsianes, les rialletes, el brumelisme, la ironieta. Ara, com abans ens riem dels dandys, de les crisiolines, dels refinaments ensucrats i del seny amb barballeres i panxa, seny amb poagre" ("Una conferència i un retret", art. cit.). *Crisiolines* sembla una transcripció de *crinolines* (cat.: 'crinalines') que designa un mirinyac de crin que connota superficialitat, i "selvàtic", com veurem, era la resposta a una nota de *La Nau* en què es comentava un posicionament seu sobre Carles Soldevila.

<sup>1235</sup> Alguns estudiosos remarquen aquestes característiques a *Teatre modern*, el text més comprensiu. Huch incideix en el "coneixement impressionant del teatre que aleshores es fa arreu del món" (*Ramon Vinyes, entre Catalunya i Amèrica*, op. cit., p. 269) i Gallén s'hi centra en clau catalana, sobretot en els retrets a Soldevila i Sagarra i la reivindicació dels mestres arraconats, sense oblidar l'aposta pel teatre transcendent i divers de caire expressionista (*El Teatre*, 9, op. cit., p. 459). Gilard (*Selecció de Textos, I*, op. cit., p. 49), lliga el text amb un de similar posterior ("El teatre als Estats Units", 1938) i enfoca els dos sentits: l'intern, en les lluites de campanar, i l'extern, en la informació cofirmada pels apunts íntims de l'autor.



hi ha uns posicionaments teòrics molt genèrics en continuïtat amb Colòmbia quant a l'eclecticisme selecte: un difús criteri de qualitat literària segueix sent el seu nord. Els apunts teòrics resten fosos dins la visió crítica general com pinzellades il·luminadores.

Constatem una evolució de fons i forma entre 1927 i 1929. Els primers textos (a *L'Esquella de la Torratxa*) són poc combatius, però a mitjans de 1928 adquirí ambició en el *Teatre d'Orientació* i en un escrit adreçat a Soldevila; mentre l'alternativa vista a l'apartat 5.2 s'apuntava, el nostre crític es radicalitzà. Cal considerar com a nucli essencial dels seus posicionaments polemistes més destacats, tres conferències: *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, (16 de novembre de 1928), *El teatre d'avui*, (2 de desembre de 1928) i *Teatre modern*, (9 d'agost de 1929). Totes beuen del *Teatre d'Orientació* (gener de 1928, difós per ell mateix el juny d'aquell any), on dibuixà les línies del seu discurs. Tres escrits més de novembre-desembre de 1928 completen les conferències i les entrevistes prèvies a *Qui no és amb mi...* Concloem que en els homenatges a la mort d'Iglésias i l'expectativa en *Qui no és amb mi...* (fi de 1928-principi de 1929), consolidà les seves posicions: a *Ignasi Iglésias, mestre exemple* i dos escrits més hi predomina l'anàlisi catalana,<sup>1236</sup> i *El teatre d'avui* se centra en la dramaturgia estrangera, ampliada més tard en altres textos.<sup>1237</sup> Finalment, *Teatre modern*, avançat el 1929, és un aplec conclusiu de les dues línies.

Els textos –oratoris-, contenen trops emfàtics, preguntes retòriques, paral·lelismes, etc., que ritmen l'amalgama de reflexions: sovint recorre a rastelleres d'imatges sobre un concepte. Aquest discurs té un caient pedagògic, palès a *El Teatre d'avui*, o en el resum de *Teatre modern* que clou l'anàlisi multidireccional amb concreció de manifest. Al costat d'aquests parlaments, cal atendre al vessant polèmic dels escrits de *L'Esquella*, amb similar contundència retòrica que els anteriors, però amb una brevetat decantada cap a la ironia: es *l'apunt sintètic al marge, pedra d'angle* o *Apunt en zig-zag*, continuïtat del *Dietario en zig-zag* colombià.<sup>1238</sup>

Si un element dona cohesió a aquest discurs teòric és la convicció que el teatre no és una "càtedra de sistemes" (*Teatre modern*, 10), i, en conseqüència, "l'autor amb personalitat" supera motlles "malgrat ens assabentin, minut rera minut, que el Teatre Modern té regles", en referència a "bona part dels nostres crítics, gairebé sempre doblats d'autors". Així, "cap obra neix de cap teoria sinó de la nostra manera especial de sentir i de pensar."<sup>1239</sup> El punt de partida deu, doncs, al romanticisme i al tombant de segle. Si en Rousseau evocava una democràcia feta d'individualitats,<sup>1240</sup> el teatre es basteix lluny de l'*epigonia* (*Ibid.*, 6): "Diem creador al que es

---

<sup>1236</sup> R. VINYES: "Al marge de *Pirateria* d'Ambrosi Carrion", "Escolis", *La Nau*, 358, 24-XI-1928. Vegeu: INFRA, Apèndix 2.

<sup>1237</sup> R. VINYES: "Divertir no és apassionar", "Comentaris", *La Nau*, II, 385, 28-XII-1928.

<sup>1238</sup> Quan, vint anys més tard obrí la secció "Del meu fitxer", definí de la següent aquest tipus de textos: "Escolio al marge, i breument, les lectures que m'interessen o els fets que em porten suggerències. Són escolis breus, no gens passats per la llima literària" ("Del meu fitxer", *La Nostra Revista*, 15-IV-1946, art. citat.)

<sup>1239</sup> En semblants termes s'expressà arran de *Peter's Bar*: "Jo refaig molt les meves obres, les treballo. No tinc la sort d'ésser espontani i fer les obres als vint dies d'haver-ne rebut l'encàrrec" (*Peter's Bar* i Ramon Vinyes", art. cit.).

<sup>1240</sup> SUPRA 5.3.

revela complert en l'obra, i no desconeixem el treball de nodriment i de preparació que manca per a dir la paraula original. Diem epígon al que tradueix formes i sensacions ja conegudes. A casa, sembla que tot ens acorrali a l'epigonia".

Som, doncs, en una postura provocadora, la contrària del pragmatisme de Sagarra quan reconeix escriure "comèdies, fetes amb recepta, com si diguéssim",<sup>1241</sup> mentre que Vinyes assevera que no li interessa conèixer la "mecànica de l'ofici".<sup>1242</sup> En establir la relació *teatre del món/teatre català*, l'autor berguedà mostra una diversitat de vies com a alternativa del *passatemps* denunciat al *Teatre d'orientació*.<sup>1243</sup> Però no advocà per una ruptura rotunda (a l'inrevés del que manifestava el manifest del Teatre Dinàmic d'Àngel Fernández) sinó per sumar novetats ambicioses a la tradició: "Volem que tota obra teatral sigui d'expressió artística i que vagi guiada per un ideal de dignitat. En aquest sentit, el *Teatre d'Orientació* serà un teatre d'avantguarda; però només en aquest sentit".<sup>1244</sup> El nostre crític vol mostrar que la diversitat de propostes foranes posa de relleu la pobresa de l'escena catalana.<sup>1245</sup>

De fet, l'activitat crítica de Vinyes durant 1927-1929 respon a una reacció paradoxal: acusat d'anacrònic el 1926 per part d'alguns autors i crítics del país, es proposà demostrar el contrari: era el país teatral que havia restat conservador, i a ell li tocava denunciar-ho: els termes *avui* o *modern* són reveladors. Aquest és el repte del Vinyes crític d'aquests anys: no pas establir un programa cenyit, sinó posar en evidència tares i apuntar-ne els correctius en un sentit emfàtic d'avançada.

### **5.5.1. Els "esvanits temps fervorosos" (Guimerà, Iglésias, Rusiñol): una lectura antiburgesa.**

El 1928 Vinyes proclamà que "La dramàtica catalana d'avui no té la personalitat de la dramàtica catalana passada",<sup>1246</sup> i enyorà l'apassionament "quan els uns xiulaven Wagner i altres es deien ibsenians"<sup>1247</sup> Dins d'aquest esguard, la tríada clàssica hi és emblemàtica, com hem remarcat al cap. 2, atida pel tracte directe amb Iglésias: en vida, aquest dramaturg encarnava -

---

<sup>1241</sup> Melcior FONT: *La nostra gent: Josep Maria de Sagarra*. Barcelona, [1934] Llibreria Catalònia, Quaderns blaus, 11, p. 47. L'autor s'hi declara subjecte al públic i qualifica de "temptativa" tota la seva producció dramàtica.

<sup>1242</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1243</sup> "Una nova entitat de teatre nostre" i "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1244</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1245</sup> Així ho declarà a Millàs-Raurell en marcar que no vol citar noms sinó mostrar un estat general. ("Una conferència i un retret", art. cit). És revelador el testimoni de Carrion respecte dels oients de Vilanova: "El públic, gairebé tot d'obrers, va interessar-se i demanà en acabar la conferència, més explicacions, interessat per saber el per què de la vida migrada que pateix la nostra escena, i demanant inclús que el conferenciant acusés o elogiés esmentant noms. Va produir-se un moviment col·lectiu de forta atenció per la paraula càlida d'un home apassionat, d'un artista. La gent demanava: 'Veni a fer obres d'aquestes, que us omplenem el teatre.'. 'No hi anirem pas a veure tot això que haveu blasmat. I si hi anem, serà per protestar sorollosament.'" ("El teatre modern i nosaltres", art. cit.).

<sup>1246</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1247</sup> Ibid.

malgrat l'estrena de *La llar apagada*, el 1926 i una revifalla de l'inconformisme juvenil,<sup>1248</sup> la tradició arraconada.<sup>1249</sup> En ell o Puig i Ferrer pensa quan proclama que "viuen allunyats de l'escena alguns dramaturgs que tenen fesomia definida".<sup>1250</sup> Amb la mort, augmentà la vindicació i l'anàlisi d'un autor que, basat en "Ibsen, Björnson, Strindberg, Hugo i Nietzsche",<sup>1251</sup> veuria com "la rialla d'Anatole France foradà els darrers esclats d'un abandament anàrquic-popular que caracteritza una generació. Aprés el tomb, i l'eterna dualitat, amb altres vestimentes".<sup>1252</sup> Una *dualitat* que marca l'evolució del moviment on encloem Vinyes. Davant la rialla de France (la ironia postromàntica o noucentista) els escriptors evolucionaren dins la *dualitat* i ell mateix s'autosituava:

Hi ha una bellesa que es capeix, que es raona. Hi ha una altra bellesa que se *sent*. A qual de les dues belleses donarem la supremacia? (...) Quin caire de la bellesa prendrem? Els esteticitzants, la bellesa que sap capir, la que juga amb la nostra sensibilitat fent-la motor d'intel·ligència; la que ens esgarrinxia aguditzant-nos. Els que no estetitzen, la bellesa que és amor: la d'Ignasi Iglésias.<sup>1253</sup>

El plural és revelador: la bellesa que *prendrem* o la *nostra* sensibilitat enfront dels que *no estetitzen* [Iglésias]. Però adverteix tot seguit que *l'art per l'art* és una fal·làcia: no vol mostrar-se com a esteticista anacrònic i compara Iglésias a un escriptor modern com André Gide perquè tots dos acompleixen "una missió social"; l'escriptor francès remou "les habituds i les lleis morals corrents", (...) "en profit propi": una actitud revulsiva que Vinyes adoptà en obres de 1929. Per contrast, Iglésias s'encaminà al "proïsme" en consonància amb un vell far del nostre autor citat encara com Gabriel Alomar:

Què és fer teatre per als qui troben que l'herència de l'Iglésias no té hereu?<sup>1254</sup> (...) Que la multitud sàpiga que pot subministrar elements d'art. Els seus problemes? La vida? La seva consciència? La seva psicologia? No ens decantem a cap cantó. (...) L'Ignasi Iglésias, amb el seu tarannà apostòlic, mai no confongué els interessos de l'art i de la multitud. Gabriel Alomar ens dóna paraules justes per a dir ço que volem dir: 'No rebaixà la musa als menesters plebeus; sinó que cercà la difícil exaltació de l'oculta poesia popular en capacitat dramàtica. La saba dormida, que un temps sols podria alimentar facècies de grassa

---

<sup>1248</sup> Vinyes recorda l'obra com a èxit i registra que "en els últims temps de la seva vida, [Iglésias], es proposava tornar al bon camí de lluita" (*Ignasi Iglésias, mestre exemple*, op. cit., p. 83).

<sup>1249</sup> Hom ha remarcat la paradoxa que Iglésias animés Canals a constituir la seva empresa i, per contra fos dels menys representats. (E. GALLÉN: *El teatre*, 9, op. cit. p. 416 n18, Idem Roig i Llop: *Del meu viatge per la vida*, I, op. cit, p. 242, testimoni directe dels disgustos teatrals mostrats per Iglésias a Can Vilaró.

<sup>1250</sup> "El Teatre d'Orientació. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1251</sup> Dins l'escrit de febrer del 1927 ("Apunt breu al marge" art. cit) Vinyes contrasta l'èpica dels humils d'Iglésias als herois d'*aram* de l'escriptor irlandès George Moore. És el característic apunt comparatiu de l'autor: "En ple ritme d'epopeia roenta i enlluernadora, hem pogut copsar el ritme d'una altra epopeia de color de terra i de foc sense esclat".

<sup>1252</sup> R. VINYES : "Ignasi Iglésias, poeta", *Llegiu-me*, art. cit.

<sup>1253</sup> Ibid.

<sup>1254</sup> S'estava referint a Soldevila, autor de l'article citat sobre Iglésias "Una herència sense hereu" el 18-X-1928 a *La Publicitat*.

comicitat, cobra certituds aristocràtiques d'alta dramaturgia, i, com un son d'aurora de dies esplèndids, es banya en les més profundes fonts del do de llàgrimes'.<sup>1255</sup>

A *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, pronunciada al Romea (testimoni de la rebotada de *Llegenda de Boires* i la marginació d'Iglésias), el nostre autor enyora els *poetes-apòstols* de la tríada i reprèn l'equivalència teatre=*tribuna, temple, espill*. L'autor hi cità Pere Coromines, que feia poc evocava l'inconformisme del traspasat,<sup>1256</sup> i destacà el distanciament dels *anarquitxants* de 1890 envers Guimerà, com a oposició no pas entre "comerç i literatura", sinó entre teories i estils. Com Coromines, Vinyes preferia el primer Iglésias on, "sota l'acumulació anecdotària, porta un gran drama i un conflicte" (7) i admira la sobrietat en qui recrea "el sospir que anava als vells temps, als esvanits temps fervorosos", (8) "que permetien que cada autor escrivís segons el seu sentir ". (11) Per tal fet, justifica que "li diguérem Mestre perquè representava la reacció contra molt del nostre teatre de 'gran èxit'"(8). Per confirmar la crisi recorre a un diagnòstic del poeta Antonio Zozaya a una revista castellana sobre la decadència de l'escena catalana en comparació a la de principis de segle, capaç de desvetllar adhesions i projectar-se més enllà del país: "Quan va estrenar-se *Terra baixa, Els vells* i *El místic*, tres obres tipus de la nostra escena, significaven tres moments de revolta contra l'ambient d'aquell temps. Van despertar l'emoció i l'interès. Es van discutir. I aquestes obres van passar les fronteres."<sup>1257</sup> A *Teatre modern* enllaça contemporaneïtat dramàtica amb la pròpia tradició: (14)

N'hem parlat [*del teatre estranger*] perquè consideréssiu si la direcció de Teatre Català, iniciada per Guimerà, Iglésias i Rusiñol, era més nostra, més fecunda, més necessària, més patriòtica, més nova, més actual, més lloable, i més aprofitadora que la correntia teatral que els ha volguts arreconar per passats de moda. (...) L'esperit del Teatre modern s'apropa més als Mestres rebutjats que al teatre d'ara.

Vinyes vol mostrar que la dramaturgia enyorada era antiburgesa, dins l'evocació que deriva de Coromines: "Davant hi tenien el burgès incomprensiu que s'escandalitzava amb una frase o llançava alirets esgargamellats per una situació."<sup>1258</sup> El nostre dramaturg, però, adverteix que els nous autors no han d'imitar els mestres servilment: "Sabem els seus defectes, però també sabem la seva força i, per damunt de tot, els sabem personals i diversos. En dir retorn a ells, no volem dir pas imitació."<sup>1259</sup> De tal manera denuncia l'adotzenament,<sup>1260</sup> que exigí de consagrats

---

<sup>1255</sup> Ibid.

<sup>1256</sup> Pere COROMINES: *Xènies. Abans d'una representació de Fructidor*, op. cit. El vell amic d'Iglésias en destacà la capacitat de reflectir personatges i ambients obrers i compara l'abrandament de l'època amb la correcció universitària posterior. Aquest penediment de Coromines en evocar com xiulaven Frederic Soler o Guimerà i la seva posició antiburgesa és evocada a *Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 80.

<sup>1257</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1258</sup> *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, op.cit, p. 5.

<sup>1259</sup> *Teatre modern* (p. 25) També ho indica a propòsit de les diferències entre el Said guimeranià i el protagonista de *Pirateria* ("Al marge de *Pirateria* ", art. cit.).

<sup>1260</sup> Crítica en una ocasió passats experiments bilingües de l'empresari Franqueza, que remetien a la primera dècada del segle o als anys de la gran crisi teatral (1912-1913), i que ara veu represos a finals dels anys 20 ("Una conferència i un retret", art. cit"). Els historiadors com Fàbregas o Gallén han remarcat sovint la falta de tacte i les males relacions d'aquest empresari amb autors del país.

com Iglésias una renovació "fora d'ell" que el duqués cap al cultiu d'una " baladrera comèdia de 'gran broma', monjoia cobejada del nostre teatre català actual".<sup>1261</sup> Són curiosos aquests mots, dos anys després de l'estrena de *La llar apagada*, (1926) obra d'ambient burgès i to místic dins la *claudicació* iglesiana.<sup>1262</sup> La seva decadència quant al gust crític oficial i vigència a les sales, era punyent en contrast de Guimerà- clàssic intocable- o Rusiñol, que molt abans havia evolucionat cap a posicions pactistes. Per altra banda, denuncià que l'arraconament dels tres *clàssics* arrelà a la primera dècada de segle: potser la mala experiència al.ludida amb *Al florir els pomers* (1910) provocà aquestes reflexions:

No és lluny el temps en què es predicava a Guimerà que si volia ésser del dia i si ambicionava fer obres d'algun valor, deixés d'escriure *Mar i Cel* i *Terra Baixa* per a escriure *Espetres*.(...)<sup>1263</sup> Ni *El Cor del Poble*, ni *Les Garses*, ni *Els Vells*, eren teatre de l'hora. El teatre de l'hora, -segons els directors espirituals- era qualsevuga passatemps lleuger, ben aburgestat, que no fes pensar, l'estirabot acarquinyolat, i matusserament aristocràtic, de qualsevuga senyora àvia enamorada, o l'enderiament marrà de qualsevuga senyor Canons que cerca maridar la filla amb un prohóm ric rebutjat per ella, enamorada al seu torn del fideuer del cantó. Heus ací el gran teatre.<sup>1264</sup>

Vinyes no reprimeix les seves acusacions en apuntar al Pous i Pagès dels temps *ferrosos* amb *Senyora àvia vol marit*, i més endavant (Ibid, 10) al.ludeix a una peça recent del mateix autor [*Puput o el joc dels interessos*]: "Millor Buda, Confuci, Ibsen o el qui sigui, que els puputs i tots els ocells insectívors".<sup>1265</sup> Podem pensar que hi pesa el distanciament arran d'*Al florir els pomers*, i el rebuig al realisme que *exmodernistes* com Artís, Crehuet o Pous i Pagès consolidaren quan l'empresa de Canals s'assentà. <sup>1266</sup> En canvi, Iglésias "és més proper al teatre

---

<sup>1261</sup> Ignasi Iglésias, *mestre exemple*, op. cit. p. 7.

<sup>1262</sup> *Aproximació a la Història del Teatre Català Modern*, op. cit., pags. 178-183.

<sup>1263</sup> S'està referint, com hem comentat, a *El camí del Sol* (SUPRA, Cap. 2).

<sup>1264</sup> *Teatre modern*, pags. 5-7. Cal destacar la ironia en l'expressió *gran teatre*, amb ecos *classicistes* de Farran i Mayoral o Soldevila. No oblidem que aquest declarà com a referent teòric *La renovació del teatre* i *Le théâtre de Dubech* (Carles SOLDEVILA: "Full de dietari", "Fe d'omissions", *La Publicitat*, 17.050, 29-XI-1929). Destaquem que Vinyes recorri a tipus [*senyor Canons*, *senyor Duran*], manlevats de Soldevila, però amb predicament a *L'Esquella* i *La Nau*. Vegeu-los a la crítica de Carrion a Sagarra (*La Llúcia i la Ramoneta*, *La Nau*, 180, 28-IV-1928). Anys més tard, i a propòsit novament d'Iglésias insistirà en termes similars (*Com veig avui l'Ignasi Iglésias*, op. cit., p. 78) on denuncia el teatre aristocrata, burgès i asocial que arreconà els vells mestres en conxorxa amb els crítics de diaris.

<sup>1265</sup> Podem veure-hi inclosos Crehuet (recordem l'al.lusió negativa de 1919, SUPRA Cap. 4), Pous i Pagès o Artís en l'expressió *teatre de llevant de taula* (*El Teatre d'avui o Ignasi Iglésias, mestre exemple*). Recalco aquesta expressió dins l'obra d'Artís que aconseguí més èxit tant a Barcelona com a l'exili mexicà: *Seny i amor, amo i senyor*, (A. Picazo, editor, Barcelona, 1985.,p. 76). El moralisme explícit de l'obra l'allunyava del gust de Vinyes, que mostra predilecció per *La Sagrada Família* (1912), comparada anys després a *Life with Father* de Howard Lindsay i Russel Crouse: "No sé perquè l'obra d'aquest autor tingué menys èxit que la seva *Seny i amor*" (*Quadern Teatre 21*, doc. cit., p. 178, 26-29).

<sup>1266</sup> En aquest rebuig coincidí amb Lluís Capdevila a *L'Esquella*: Remarquem atacs d'aquest crític sota pseudònim contra Artís arran d'*El testament de l'Abadal* (BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2592, 1-III-1929, p. 148), a Roure arran de *La pubilla de l'hostal* (BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2.597, 5-IV-1929, p. 210) o a Soldevila amb *Escola de senyores*, on desqualifica l'afalac al públic (BORRELL I MAS, Manuel: "Teló Enlaire", *LET*, 2.625, 18-X-1929); ataca també Pous i Pagès i Soldevila en la traducció de *L'agulla roja* de Lenormand (BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2589, 8-II-1929, p. 98).

del món, al teatre del futur, a l'únic teatre possible, que els autors de sortija i de pomada, que el volgueren soterrar en vida", (*Ignasi Iglésias, Mestre Exemple*, 11). Millàs-Raurell retragué a l'amic Vinyes de generalitzar en l'atac i afirmà "que el seu to podria ésser eficient, però difícilment ho serà, perquè cal ésser just per ésser eficaç. I ell era injust oblidant alguns noms que fan, ja avui dia, el teatre que ell defensa, juntament amb nosaltres, si és que interpretem bé el que demana. I un dels noms que oblidà fou Crehuet, com ho prova aquest *Carlets*, [*home de molts oficis*]".<sup>1267</sup> Millàs apunta cap a una consciència grupal, però mentre ell rebutja la tradició i imitació guimeranianes, el berguedà reivindica, si més no, el seu valor.<sup>1268</sup> La resposta de Vinyes a Millàs fou afable però evasiva: justificà que sols volia generalitzar i cita obres del passat mitificat: *La dama enamorada*, *El gran Aleix*, *Epitalami*, *Cap de flames*, *Misteri de dolor*, *La morta*.<sup>1269</sup> És a dir: Puig i Ferrer, Carrion, Gual o el Crehuet admirat de 1907. La *fugida* als temps *esvanits* aclareix la idea de combat i afirmació personal que hi copsava.

Mentre Vinyes o Carrion adoptaren de la tríada Guimerà-Iglésias-Rusiñol una lectura vindicativa antiburguesa, Sagarra, Soldevila i autors afins se'n distanciaven com a etapa que havia hipotecat l'evolució escènica. És significativa l'actitud merament reverent de Sagarra dins els actes pòstums en honor d'Iglésias o en la *coronació* d'homenatge Rusiñol a Sitges el 1930. El berguedà, en canvi, no cercà exactament una restauració sinó una adhesió al clima passional que encarnaven en el record. Una reacció nostàlgica però llegida com a rescat actualitzador antievasiu.

### **5.5.2. Un diagnòstic de l'escena catalana contemporània i els seus models: el teatre de passatemp i la crisi del gènere.**

La visió negativa de l'escena catalana serà constant des de 1928, quan Vinyes la situà com a causa de la constitució del *Teatre d'Orientació*. En denuncià, d'antuvi, la poca exigència dels seus agents (autors, crítica, directors...) i la desorientació consegüent en el públic:

Uns autors podrien fàcilment subscriure les obres dels altres...Desorientat, el públic - o la part de públic que va al teatre a passar l'estona- riu amb les deslligades escenes que li donen, es diverteix amb les pessigolles que li fan, i accepta un teatre quaternari sense

---

<sup>1267</sup> "Arguments i personatges", art. cit. L'al·lusió lliga amb un article laudatori sobre *Carlets, home de molts oficis*, (1928) en què Millàs descobria en l'autor dots de psicòleg i la tendència a la síntesi que ell defensava: "en té prou amb recrear un home, i el personatge, per la seva pròpia densitat, omple l'obra".

<sup>1268</sup> J. MILLÀS-RAURELL: *Temes teatrals, Quaderns de la Revista*, 1928, gener-juny pags. 26-30. El text és d'una conferència al Cercle Artístic de Sant Lluç el 25-III-1928.

<sup>1269</sup> "Una conferència i un retret", art. cit. El mostrarí és semblant al que aportà vuit anys després com a línia albiradora de la continuïtat de la tríada: *La dama alegre*, *El gran Aleix*, *Silenci*, *Misteri de dolor*, *La morta* i *Els encarrilats*. (Pròleg a *La força social i revolucionària del teatre*, op. cit., p. 5). Puig i Ferrer s'adherí a Vinyes per les seves denúncies sobre "l'aspecte ordinari del nostre teatre" poc després de l'estrena de *Qui no és amb mi...* ("L'espectacle extraordinari", art. cit.).

analitzar, perquè no en sap, i sense entusiasme, perquè no n'hi saben despertar. Aquesta mena de públic deixa fer la viu-viu al nostre teatre i dona prou per acontentar els directors. (...) I mentre un crític us parla amb un menyspreu absolut de l'obra estrenada, un altre us posa un autor pels núvols. Els llegidors de crítiques no saben a quina carta quedar-se. I mentre els uns perden l'habitud de l'espectacle, els altres van a les palpentes.<sup>1270</sup>

Les postures abrandades de Vinyes són paral·leles a des de Carrion a *La Nau*, que investí durament contra el conservadorisme de Pous i Pagès, Crehuet i Artís, en front de Millàs-Raurell i Soldevila<sup>1271</sup> o a les més genèriques de Bertrana contra el teatre de *rialla fàcil*.<sup>1272</sup> Però Vinyes és qui potser adopta una posició general més pessimista, i en la conferència *Teatre d'avui* estableix tres grans tendències del teatre modern (poètic, d'idees i psicologia i de passatemp), i associa l'escena catalana a la darrera tendència. Retòricament afirma que és un teatre burgès digestiu i de *nyigui-nyogui*,<sup>1273</sup> que "s'agermana amb el jazz i la revista".<sup>1274</sup> En el text sobre Iglésias, quèstionà amb preguntes retòriques la manca d'exigència i l'aburgesament de la dramàtica catalana (8-9):

¿Són art les comedietes burgeses de xicranda i naftalina o els petits problemes domèstics (...) ¿Un problema social o un cas humà no són capaços de desencaparrar el nostre banquer, el nostre fabricant o el nostre botiguer? ¿Els manca per a passar la nit la ninotada no res o la facècia bajoca? ¿Confonen teatre, revista i music-hall i els lliguen dient: divertiment? (...) Sentir-se els pensaments, bucejar-se, deu esdevenir un treball afrós per a molt del nostre públic. ¡Res de miralls! ¡Res de la poesia que va més enllà d'una tirallonga de consonants!<sup>1275</sup>

Les *comedietes burgeses* o els *problemes domèstics* remetent a Soldevila, autor de *Leonor o el servei domèstic*, qui declarà el 1927: "L'art dramàtic no existeix sense un públic, hi ha en la seva essència la necessitat de trobar-lo".<sup>1276</sup> En canvi, Vinyes declarà que "no ens interessa plaure als més, a la massa"<sup>1277</sup> i a *Teatre modern* aplegà les objeccions vers la pretesa modernitat de Sagarra i les seves *tirallongues* amb els atacs a la dramaturgia *transcendent* i la restricció de mires de la posició contrària:

---

<sup>1270</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

<sup>1271</sup> A. CARRION: "Resum de la temporada teatral", *La Nau*, 259, 6-VII-1928.

<sup>1272</sup> J. POVILL I ADSERÀ: "Entrevista a Prudenci Bertrana. *El fantasma de Riucorb*." *La Nau*, 90, 14-I-1928.

<sup>1273</sup> Sembla una clara al·lusió a *Nyigui-Nyogui* de Joaquim Montero, peça que aquest home de teatre representava al Romea abans de dirigir el 1926 *Llegenda de boires*.

<sup>1274</sup> *Teatre d'avui*, pags. 1-2.

<sup>1275</sup> També s'hi referí el gener de 1929 en proclamar que "el nostre teatre no respon a cap sentiment racial. És gairebé tot una mena d'importació de procediments forasters que ni en la seva terra tenen caràcter nacional" ("Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.).

<sup>1276</sup> Carles SOLDEVILA: "El Teatre Català", *D'ací i d'allà*, 116, agost 1927, p. 230. Núria Santamaria tracta en el seu estudi diversos pronunciaments en aquest mateix sentit. V., Carles SOLDEVILA: "Algunes reflexions sobre el teatre", *Obres Completes* op. cit., pags. 1322-1329, on rebutja el teatre històric, el naturalista i el drama de tesi, i es planteja el dilema de l'autor envers el públic, al qual caldrà davallar o fer-lo elevar (Ibid., pags. 1326-1327).

<sup>1277</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.

Malgrat us parlin d'anti-retoricisme, per circumstàncies especials en el Teatre Modern, receptat per molta gent de casa, hi caben també les llargues tirallongues de vers, foc d'encenalls, que deixen d'ésser retòrica per obra i gràcia de la gràcia.<sup>1278</sup> (...) Per una especial conxorxa de teories defensives, a Catalunya la modernitat teatral és estreta com un carretó de poblet vell. Resultats? La desorientació del públic; la semblança de les obres; la limitació dels nostres horitzons teatrals; l'endarreriment que hi ha entre les obres del món i les nostres.<sup>1279</sup>

Les al·lusions a la retòrica (ací hi pesa la crítica de Sagarra a Vinyes i D'Annunzio) i la *conxorxa*, confirmen el posicionament grupal, extrem però interessant en tant que es debat el concepte de *modernitat*: tan *moderns* es reclamen Vinyes com Carles Soldevila, i hem constatat arran de *L'adolescent dels ulls d'or* o *Viatge* que hi ha un camp comú en elements cosmopolites, ja presents en l'escriptor barceloní a *Vacances Reials* (1923) o en Joan Oliver en parodiar *Leonor... a Cambra nova* (1928).<sup>1280</sup> Vinyes qüestionà també a *El teatre d'avui* les mancances d'empresaris, actors i crítics:

Volem creure en un estat especial de coses i en un malentès d'empresaris, d'actors i de crítics.

Els primers, han cregut que tota gosadia<sup>1281</sup> era una martellada al negoci. Les coses bones no agraden al públic: és un axioma(...) Si alguna vegada escolleixen teatre anormal, - anormal per ells-, escolleixen teatre el més ben pentinatet (...) Els actors han trobat que com menys treball millor van. En disculpa seva poden dir que la barreja de gèneres els ha reprès. L'aburgesament de les obres els ha aburgesat a ells(...). Poden afegir estirabots de la seva collita a les obres. Poden riure, o el fer riure. No els cal trencar-se el cap estudiant. Els tipu[s] són externes caricatures que arranquen rialles i fan juntar badocament les mans. Per què més? Qualsevuga s'embranchi amb el teatre d'idees, amb el teatre psicològic, quan hi ha teatre 'sac de trucatge'. (...) Direm de la crítica, de bona part de la crítica, que no ha fet res o molt poc per a entronitzar el ver teatre. (...) La teoria del teatre passatemps ha sigut sostinguda a casa nostra d'una manera persistent, què els hi direm? Que maten el teatre

---

<sup>1278</sup> Cal remarcar, la recepció sagarriana dins un entorn proper al nostre escriptor com *La Nau*, molt centrada en l'ús del vers. Vegeu: A. CARRION: "La Paraula en l'Art Dramàtic", *La Nau*, 3, 4-X-1927 i A. ESCLASANS: "Sagarra, teatrista", *La Nau*, 5, 6-X-1927, que es posicionen a favor i en contra respectivament del teatre en vers sagarià. Carrion no és del tot contrari a Sagarra, com en la crítica poc desfavorable de *L'assassinat de la senyoreta Abril* el 15-XII-1927 o l'aplaudiment a *Les llàgrimes d'Angelina* el 31-X-1928. L'amic de Vinyes constata que connecta amb l'espectador i el distingeix d'autors grollers que conformen el mal gust del públic, el comercialisme empresarial i el conformisme dels actors: és la mateixa posició de Vinyes avançats els anys 30. Per altra banda, *La Nau* donà veu al Sagarra intransigent: "Els actes de les meves obres teatrals, els enllesteixo de seguida, quatre empentes i avall" (...) "Jo no sé si [*La Llúcia i la Ramoneta*,] és de gran broma, però la meva intenció, o millor dir el meu desig, és que el públic hi rigui" (Xavier PICANYOL: Entrevista a Josep M de Sagarra, *La Nau*, 178, 26-IV-1928).

<sup>1279</sup> *Teatre modern*, p. 6.

<sup>1280</sup> "Un costumbrismo de lo moderno", *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, op. cit., pags. 6-22., Cap. I.1 "Un costumbrismo de lo moderno", pags. 6-22. Idem: *El teatre de Joan Oliver*, op. cit., pags. 67-70.

<sup>1281</sup> La demanda d'agosament era compartida per l'entorn de Vinyes. Ja Carrion reclamà a finals de 1927 *gosadia* i abominà de les obres *blanques* (A. CARRION: "Temporades noves i velles", *La Nau*, 1-X-1927).



català?. Que fan crítica negativa? Que no es pot emprar el mateix to quan es parla d'obres com *Els fills* i *Pirateria* que quan es parla de *El milionari del Putxet* o de *La Florista de la Rambla*. Que es dóna el cas que molts fan els ulls grossos davant d'obres semblants i lloen sense reserves ensems que, amb una mena de sadisme cerquen tots els defectes de l'obra noble.<sup>1282</sup>

L'autor admet l'existència d'espectadors preparats i detecta un abandonament de les sales de *passatemps*. Quan se li objectà el 1929 que el públic no volia discutir, respongué que "Els qui no ho volen, i per tant, no accepten obres que portin discussió són els dirigents del teatre actual", mentre que "la gent vol apassionar-se, que és més que divertir-se".<sup>1283</sup> I a propòsit de l'èxit de *Maya* de Simon Gantillon se li observà que no n'era possible una rèplica catalana, però ell opinà que "no hi ha qui vulgui córrer l'aventura, que en el fons no ho és. Perquè aquí les obres neixen moltes vegades amb les hores de vida comptades per endavant"<sup>1284</sup>, en clar atac a la manca d'independència crítica que hem vist denunciada per Domènec Guansé.

Escrita en un moment de gran projecció, Vinyes no dubtà dins *Teatre modern* a acusar els crítics-autors. De quina època? Aparentment es referia a un període llunyà,<sup>1285</sup> però l'evocació fa pensar en Sagarra i a les seves crítiques contra Maseras, Puig i Ferreter, Vinyes, D'Annunzio, Iglésias (silenciat) o algun altre autor: "Qui no es recorda de les barbres escomeses crítiques, contra tots els que tenien un nom en el teatre català, fetes des d'un diari representatiu, i fetes amb mires que no volem escatir? Quina excusa les feia viables? La de que els autors no escrivien teatre modern, teatre directe, teatre viu, la de que no seguien la moda. Aquests autors no eren membres del cenacle que sosté, per conveniència, que el teatre és un joc i el fer riure un signe d'intel·ligència". (14). Rere el *cenacle* hi endevinem *La Publicitat* i autors *burgesos* (Sagarra, Soldevila, Pous i Pagès, Artís, Folch i Torres, etc.), que als ulls del nostre escriptor representen la poca volada.<sup>1286</sup> Només cal veure com a absolutament contrària la posició

---

<sup>1282</sup> *Teatre d'avui*, pags. 9-10. De manera més moderada però propera a Vinyes, és l'anàlisi que a l'estiu de 1928 efectuà Carrion a *La Nau* en els resums sobre la temporada: "La inquietud que havem trobat a faltar en les obres de la passada temporada, l'afany de mirar sempre endavant, que voldriem pels nostres autors, el tenir el sentiment de la responsabilitat particular i col·lectiva, per arribar a formar un teatre de cara al món i no un petit esbargiment de veïnat, és cosa a la qual deuen cooperar els nostres comedians de manera directa. La responsabilitat no és solament d'actors i empresaris, és de tots. L'elogi fàcil i desinteressat de la Premsa, ha estat un verí per als nostres actors. De tant sentir-se dir eminències i altres qualificatius sonors i buits han arribat a creure-ho i a produir-se com una mena de dictadors de l'escena." (A. CARRION: "Resum de la passada temporada", (V), *La Nau*, 257, 20-VII-1928).

<sup>1283</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1284</sup> Ibid.

<sup>1285</sup> El nostre dramaturg sembla recordar l'època del Sindicat d'Autors Dramàtics, però, en realitat la seva crítica va acarada al present.

<sup>1286</sup> A la postguerra reflexionà sobre la pervivència de Sagarra en carta de 13-II-49 adreçada a Josep Vinyes on mostra la pròpia contradicció entre ambició literària i necessitat d'agradar el públic viciat pel *betafilisme*: "El Sagarra -naturalment, que valent-se de l'encís musical dels seus versos- fa triomfar les coses més xarones i rebregades de tot el que és teatre. Estem encara a plena vetlladeta de 'Centre Catòlic Berguedà'. Per això em fa un xic de por el guanyar-me la vida fent comèdies si no vull baixar del burret i posar-me en consonància amb els betes-i-fils de la dolça Catalunya. Amb tot, -en pensar aquestes coses-, reaccio i em dic a mi mateix que val la pena provar. Qui no lluita no guanya. He comprovat amb mi mateix que he evolucionat en la meua idea de teatre, fent-lo més assequible als actors i al públic".

pragmàtica de Sagarra el 1926 respecte dels empresaris: "El que vol un empresari són comèdies que li omplin el teatre i que li donin diners."<sup>1287</sup> Per contra, Vinyes coincideix força amb la visió de Millàs-Raurell el 1928, malgrat que els patrons són diferents: hi ha semblant crítica a empresaris i actors, a la inflació i poca preparació de les obres i al predomini del to de *sortija de barri*.<sup>1288</sup>

Més enllà de l'escena catalana, el nostre dramaturg cercà mostres que justificuessin la crisi del gènere, antimodels responsables de la situació. Dins l'àmbit ibèric, el diagnòstic negatiu és similar al cas català:

En un dels darrers números de *Theatre*, magazine teatral newyorkí, signada per Grace Lockhart hi trobem unes apreciacions curioses sobre el Teatre Ibèric, en general: "The play's the thing" -El Teatre és la cosa-. I afegeix, aclarint: La bellesa no es considera essencial per al teatre. Per la nostra part, esmenariem dient que, entre nosaltres, la bellesa sembla per a alguns intel·lectuals, manifestejadors de diaris i revistes, l'entrebanc màxim del Teatre. (...) La mateixa Grace Lockhart pot dir, també, en parlar del nostre teatre corrent, que és un teatre que comença a dos quarts d'onze. 'Els espectadors hi arriben, però, tranquil·lament, mitja hora més tard perquè no hi fa res; pot arribar-s'hi a l'hora que es vol'. L'observació és justa i marca bé les característiques del tan lloat teatre de gran broma, i del teatre burgès de passatemps.<sup>1289</sup>

Entre els mals exemples forans, s'esplaià retòricament dins *El teatre d'avui* en la influència negativa del teatre de *boulevard*:

Enganxats com anem a la literatura francesa, -i que consti que no reneguem d'ells en bloc-, hem agafat, sobretot en el teatre, la part literària del boulevard frèvol i trencadís...En front de la nostra barretina i de la nostra espartdenya, com que no li hem pogut posar una aristocràcia amb passaport d'origen, hi posàrem la gasa i el setí del modist parisenc.<sup>1290</sup>

Aquesta postura és contrastada al rol que el gènere lleuger encarna per a Vinyes dins el teatre alemany: "Té teatre de passatemps, com té cabaret, com té revista, com té *chocolat boys*. Emperò [en]té un altre i nosaltres coneixem el teatre alemany, i l'art d'Alemanya per els grans noms que lluiten i experimenten; no per els grans noms que fan pallassada". (3-4) És a dir, la lleugeresa era una marca distintiva de l'escena francesa i a l'alemanya era marginal enfront del pes de l'obra ambiciosa. La referència negativa al *boulevard* s'estén a l'*astracanada* madrilenya

---

<sup>1287</sup> "Una acusació grotesca", art cit. Costa no pensar en Canals en llegir aquest text.

<sup>1288</sup> *Temes teatrals*, art. cit.

<sup>1289</sup> *Teatre modern*, pags. 9-10.

<sup>1290</sup> *Teatre d'avui*, p. 6. Contemporàniament hi ha altres escrits sobre aquesta mala influència, com la de Guansé a propòsit de *La crise du théâtre* de Dubech, on sosté que l'alleugeriment del teatre francès de postguerra influí damunt del català amb "aquesta comèdia casolana, esmussada de sensibilitat" (Domènec GUANSÉ: "La crisi del teatre. Un comentari al marge del llibre de Lucien Dubech.", *La Publicitat*, 16.936, 24-VII-1928). Guansé, però, s'adheria a Soldevila, que no inseria en aquesta decadència, i, per contra, observava que Sagarra navegava "sense brúixola". El llibre de Dubech acabava d'aparèixer (*La crise du théâtre*, Librairie de France, Paris, 1928.), tres anys després d'un altre que Soldevila considerava bàsic: *Le théâtre 1918-1923*. Plon, Paris, 1925.

dins *Teatre modern* (10),<sup>1291</sup> on desqualificà autors comercials d'arreu com Noël Coward, Somerset Maugham, Rodolph Lothar, o Louis Verneuil,<sup>1292</sup> "encara que siguin els que cobren més drets d'autor" (16). És una postura anticomercial que representa una provocació coherent amb el seu antievasionisme.

Vinyes salvà poques coses de l'escena catalana coetània: de fet, defugí la qüestió quan Millàs-Raurell li ho constatà i li respongué que havia al·ludit al "nom d'un jove d'empenta i altres noms dels que breguen, entre ells el d'un escriptor, popular quan feia teatre primari i ple d'injustificada indiferència ara que ha volgut ascendir"..<sup>1293</sup> També remarcà que la qualitat era l'excepció i admeté un públic "que espera sempre l'obra que no ve, l'obra que marqui un camí" i uns dramaturgs amb "fesomia definida", tot culminant que a voltes "llampurneja en l'escena un esclat viu; però hom espera la continuació que no vindrà".<sup>1294</sup> En general, però, les seves valoracions sobre altres autors durant aquests anys solen ser escuetes.<sup>1295</sup>

Sols Ambrosi Carrion i Carles Soldevila mereixen una anàlisi detallada. El primer com a motiu de lloança arran de *Pirateria*, on veu l'exaltació que preconitza enfront de la dramàtúrgia denostada,<sup>1296</sup> i lloa el lirisme dels primers actes i el *violent realisme* del tercer, on "les ànimes tremolen nues -absoluta modernitat; fita d'art actualíssim"; són termes que emparenten el contertuli de Can Vilaró amb l'expressionisme, mentre en subratlla la distància respecte de *Mar i Cel* en el sentit de no emular la tradició. Per oposar-se als que demanaven observació, proclamà arran de Carrion que "només l'exaltació ens pot portar a l'endevinació psicològica", tesi de l'article "Divertir-se no és apassionar" on recalçà: "l'element passió és d'absoluta

---

<sup>1291</sup> Veiem la mateixa comparació dins "Una conferència i un retret", art. cit.

<sup>1292</sup> Autor també atacat per Vinyes a *Teatre d'avui*, p. 9 per les "comèdies brillants", properes al *vaudeville*. Millàs-Raurell també es lamentà que el teatre català ni tan sols produís obres com les de Maugham o Coward (J. MILLÀS-RAURELL: "El teatre a l'estranger. L'agonia del teatre" *La Publicitat*, 16.651, 2-VIII-1927).

<sup>1293</sup> Ignasi Iglésias, *mestre exemple*, op. cit., "Una conferència i un retret", art. cit.,

<sup>1294</sup> "El *Teatre d'Orientació*", Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit., Tal situació fa desertar l'autor amb personalitat: "A l'autor original li queden dos camins a seguir: desertar de l'escena o fer obra de patró. Si vol fer obra de patró, com que la seva embranzida s'atura, cau al costat de les mediocritats prolífiques, que són les que viuen. El camp dels espigolaires, mot gràfic de Prudenci Bertrana, és extens".

<sup>1295</sup> És el cas, per exemple, de Bertrana: dins l'article de 1927 que li adreça esmenta el valor de *Les ales d'Ernestina* (1921) però sense acabar-se de pronunciar ni disseccionar-la. Vegeu: "La gent de carn i ossos", doc. cit. Als anys republicans la seva visió sobre Bertrana és més abrandada però tampoc detallada. Per a un estudi de la recepció d'aquest autor en la crítica i l'evolució del seu teatre, vegeu d'Enric GALLÉN: "El teatre", *HLC*, 9, op. cit, pags. 434-436. IDEM: "Les misèries d'un autor dramàtic", "Prudenci Bertrana entre dos aniversaris", *Revista de Girona*, 154, setembre-octubre de 1992, pags. 72-81. Gallén considera com a obres més aconseguides de l'autor *Les ales d'Ernestina* i *El comiat de Teresa*, i en valora (en consonància amb la crítica de Carles Soldevila) l'excel·lent estil, alhora que recull la manca de teatralitat i els escrúpols moralistes que molts crítics efectuaren a la seva obra, així com les objeccions de Sagarra el 1925 al "poc joc escènic" arran de *l'Auto del Senyor Moixet*. Amb Vinyes comparteix certa tendència a la transgressió i a la farsa, però amb grans diferències quant a l'estil i a la construcció de figures (d'aquí, la insistència en els personatges de "carn i ossos" arran d'Ibsen, que provocà la resposta del berguedà).

<sup>1296</sup> "Al marge de *Pirateria...*", art. cit., Carrion s'identifica amb la línia *passional* que mostra en escrits i conferències com la de 1929 *Les passions del nostre teatre*, on reivindicà aquest element com a consubstancial en la tradició grega i shakespeariana i ho connectà a la següent sessió amb la tragèdia de Guimerà, a qui considerà més poeta que psicòleg ("Ambrosi Carrion a l'Ateneu Enciclopèdic Popular", *La Nau*, 426, 21-III-1929). L'adhesió a Carrion era explicable per la proximitat de tots dos, tot i remarcar, per mostrar objectivitat que no era "exempta de tares". Dins la conferència *L'obra d'Iglésias i el moment actual*, Carrion confirma la compenetració amb Vinyes: reivindicació de la triada pel seu agosament, defensa d'un teatre *transcendental*, antinburgès. etc.

necessitat en tota obra i més si l'obra vol anar a les multituds." <sup>1297</sup> Tal visió connecta amb *Teatre d'Orientació*, on adaptà al seu discurs un pronunciament d'Enrico Prampolini publicat a *Comoedia* el 1927: "Creiem, amb Prampolini, que 'el teatre és una fàbrica d'emocions', un productor constant d'emoció."<sup>1298</sup>

Per contrast amb Carrion, el "Dietari en zig-zag" titulat "Carles Soldevila" escrit el 10 d'agost de 1928, és una investida dura que al·ludeix a un afirmació emesa a la secció "Buirac" de *La Nau* escrita el 25 de juliol probablement per Armand Obiols, segons la qual Vinyes afirmava que Soldevila escrivia comèdies "com si fes fístó".<sup>1299</sup> El berguedà afirmava: "s'ha llançat sense solta ni volta una frase nostra".<sup>1300</sup> Marquem també la justificació final: "Fem públic el nostre apunt en zig-zag, sobre Carles Soldevila, perquè no es cregui que som dels que donen unes opinions a l'escalforeta del cenacle i fora del cenacle en donen unes altres".<sup>1301</sup> El text de Vinyes és essencialment una caricatura del que percep com a mediocritat estilística de Soldevila acarada a Guimerà, palesa en un estil gris i decoratiu. Hi llegim sobretot un rebuig al destinatari burgès de Soldevila, autor que procedeix d'uns pressupòsits i formació noucentistes,<sup>1302</sup> i hi manleva dos característics del "Full de dietari" (el "Senyor Canons" i el "Senyor Duran")<sup>1303</sup>, que exemplifiquen a la perfecció la funció que interpreta en la seva lectura de la literatura de Soldevila: una il·lustració superficial, amb poca volada.

Vinyes devia conèixer els plantejaments d'aquest escriptor a *La Nova Revista*, ben allunyats dels seus.<sup>1304</sup> Així, si el nostre dramaturg es preocupa de l'aburgesament dels actors,

---

<sup>1297</sup> "Divertir-se no és apassionar", art. cit., Sobre l'emoció com a element essencial del teatre, vegeu també el text de Puig i Ferrer arran d'Iglésias i la recepció de *La llar apagada*: V., Joan PUIG I FERRETER: "El teatre d'Ignasi Iglésias", pròleg a Ignasi Iglésias: *La senyora Marieta. La llar apagada*. Edició d'Homenatge, Barcelona, s.d., pags. 5-13. Puig i Ferrer es referí a l'èxit d'aquest autor "qui exalta el públic fins al deliri" (Ibid., p. 7) i reflexiona en posicions semblants a Vinyes i Carrion: "Un dels secrets del teatre no està en produir l'emoció?" (Ibid., p. 10).

<sup>1298</sup> "El *Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit. Vinyes es referia a l'article manifest d'Enrico Prampolini *Il teatro è una fabbrica di emozione*, publicat a *Comoedia*, l'any 1927. Vegeu: Franca ANGELINI: *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Editori Laterza, ottava edizioni, Roma-Bari, 2000, pags.196-197. Prampolini elaborà el manifest *Scenografia e coreografia futurista* el 1915, i el 1927 estrenà una pantomima futurista al Théâtre de la Madeleine de París, on el Balletto della Pantomima futurista escenificà obres de Marinetti, Pirandello i Cocteau, entre d'altres.

<sup>1299</sup> "Buirac", *La Nau*, 251, 25-VII-1928. Agraeixo a Núria Santamaria la inestimable col·laboració en la recerca d'aquesta nota que Vinyes contestà més tard i que atribueix a Armand Obiols, que signa sempre l'article adjacent a "Buirac". El comentarista es refereix a "Un poeta de memòria ja una mica remota" i "probablement selvàtic". Aquesta darrer qualificatiu fou rebutat dins "Una conferència i un retret", art. cit.

<sup>1300</sup> R. VINYES: "Carles Soldevila", "Apunts en zig-zag", *LET*, 2564, 10-VIII-1928, p. 54. Vegeu: INFRA Apèndix 2.

<sup>1301</sup> Ibid.

<sup>1302</sup> *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit. pags. 56-70. Santamaria hi analitza la qüestió del gènere burgès que no s'imposa pròpiament fins la dècada dels 20 i on Soldevila imprimí un sentit de cultura civil noucentista.

<sup>1303</sup> "Full de dietari": "Algunes teories del Sr. Canons", *La Publicitat*, 16.927, 8-VII-1928 o "El Sr. Canons pren les aigües", *La Publicitat*, 16.971, 29-VIII-1928.

<sup>1304</sup> Carles SOLDEVILA: "La situació del teatre a Barcelona", *La Nova Revista* ( I: "Els locals", Vol.I, 1 gener 1927, pags. 44-48; "Els actors", Vol. I, 2, febrer 1927, pags. 134-140; III: " Els autors I: El ruralisme.", Vol. I, 3, març 1927, pags. 230-233; IV "Els autors II. La comèdia urbana o burgesa", Vol. II, 5, maig 1927, pags. 46-49. II "Els poetes i el teatre", Ibid., pags. 49-50). Per a Santamaria (*El primer teatre de Carles Soldevila*, art. cit.), la desqualificació del ruralisme -no tant en els temes com en els models tradicionals de la dramàtica rural) constitueix una estratègia encaminada a consolidar la comèdia burgesa.

Soldevila hi troba a faltar sobretot preparació i disciplina,<sup>1305</sup> l'autor barceloní constata que la vida burgesa és el nervi teatral a Europa "malgrat de les noves tendències que han posat de moda a l'Alemanya de la postguerra els problemes de tesi social.<sup>1306</sup> Vinyes, en canvi, para els ulls a aquests problemes (socials o no) i se sent fascinat per l'escena alemanya. Certes afirmacions de 1929 són al·lusions a Soldevila: a l'assertió d'un entrevistador ("S'ha dit també que el teatre burgès podria salvar la nostra escena"), el nostre dramaturg assegura: "A França, on la burgesia té un nivell mitjà de cultura general, poden dir-se aquestes coses. Aquí no. La majoria dels nostres burgesos són gent que no saben res o ben poca cosa, per tant és gairebé impossible edificar un teatre intel·ligent damunt d'una massa inculta".<sup>1307</sup> Un i altre tindran una opció diferent quant als gèneres, clara a la polèmica de 1929 que veurem. Durant aquests anys sols reconegué puntualment en un text les qualitats del col·lega denostat:

*Civilitzats tanmateix* de Carles Soldevila, ens mostra possibilitats de teatre, després soterrades. És un cas que posem per exemple. Volem creure que soterrades per la voluntat de fer un teatre que s'estreni i que duri en els cartells.<sup>1308</sup>

La *salvació* d'aquesta peça dins les obres de Soldevila, indica la temàtica d'ambient burgès que subscriu Vinyes, més propera a la visió crítica de Millàs-Raurell, qui avalà també la mateixa obra soldeviliana.<sup>1309</sup> L'autor berguedà no es pronuncià sobre les obres de Millàs-Raurell llevat d'alguna comparació breu ("S'estrena amb més gust i molt de pressa *El milionari del Putxet* i *La perla de la Virreina* que *La llotja* i que qualsevol drama medul·lat")<sup>1310</sup> o la congratulació per l'estrena d'*Els fills* el 1928. La cita positiva de *La llotja* (aplaudida també per Soldevila, com veurem) s'inscriu dins el paper paradigmàtic que la seva estrena representà per als que cercaven alternatives al panorama qüestionat.<sup>1311</sup>

### **5.5.3. Nous models fora de Catalunya: problemes de definició. Dramatúrgies nacionals.**

---

<sup>1305</sup> C. SOLDEVILA: "Els actors", "La situació del teatre a Barcelona", art. cit., Comparem-ho amb la mateixa qüestió dins *Teatre d'avui*, doc. cit.

<sup>1306</sup> C. SOLDEVILA: "Els autors, II. La comèdia urbana o burgesa", "La situació del teatre a Barcelona", art. cit.

<sup>1307</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1308</sup> "Divertir no és apassionar", art. cit.

<sup>1309</sup> *Temes teatrals*, art. cit.,

<sup>1310</sup> "Una conferència i un retret", art. cit.

<sup>1311</sup> Vegeu-ne l'aplaudiment de Joan PUIG I FERRETER: "Una lliçó que no aprofitarem", *La Publicitat*, 16.824, 24-II-1928, p. 1, *Textos sobre teatre...*, op. cit, pags. 81-83. L'escriptor hi destaca que es tractés d'una obra adormida feia tres anys per por empresarial i reclama que pugin als escenaris autors diversos als de la triada clàssica o als més representats (Pous i Pagès, Sagarra, Artís i Soldevila): "Caldrà 'imposar', junt amb l'altre, un repertori d'obres dels autors més nous. Altrament, l'estrena d'obres d'un to una mica innovador, sempre fa l'efecte d'una raresa, d'una curiositat d'excepció." Les "valors noves com Millàs-Raurell o Ramon Vinyes" són citades en un text posterior ("Comentari a un nomenament", *La Publicitat*, 22-II-1929, *Textos sobre teatre...* op. cit, p. 104.) *La llotja* i *Qui no és amb mi...* adquiriren als ulls de l'"esquerra" teatral un paper emblemàtic.

A *Voces* constatarem l'amplitud de lectures i l'accés a nombroses revistes foranes, que mantingué el nostre autor ja instal·lat a Catalunya.<sup>1312</sup> Els referents de modernització dramàtica en aquests anys de Barcelona ja no seran els mateixos que als volts de 1920, amb una visió més selectiva del tombant de segle enyorat. A finals de 1927 evocà el teatre d'idees (l'Ibsen de *Solness el constructor*)<sup>1313</sup> i efectuà una cita irònica però ambigua: "Ben arnats els temps passats quan els entusiasmes irreflexius ens portaven d'Ibsen a D'Annunzio, de Maeterlinck a Wilde, de Hauptmann a Shaw". Com que acabava de reivindicar l'Ibsen més abstracte, l'afirmació manifesta una fugida cap al temps que Bertrana veu superat, i mostra l'esterilitat de la crítica contemporània: "La reflexió, freda, sàvia, equilibrada, ens porta... Tothom, menys els interessats en ésser orbs, pot veure on ens porta la nostra actual reflexió." En suma, aquells autors oferien una vitalitat similar a Guimerà o Iglésias, però *arnat* significa antiquat i el nostre dramaturg havia estat acusat de tal: ¿vol demostrar que no ho és, per molt respecte que li mereixi la tradició? La hipòtesi és plausible, perquè ni D'Annunzio, Wilde, Hauptmann ni Maeterlinck seran ara clars referents.<sup>1314</sup>

Seran els autors coetanis, doncs, el nou centre d'interès, perquè Vinyes vol referir-se especialment al teatre "modern" o al teatre "d'avui." En alguns casos recorre al llistat sense comentari o amb una breu valoració, per mostrar que existeix un ventall d'alternatives a la pobresa catalana, i certificar l'actualitat de la seva informació. Dins d'aquesta voluntat enciclopèdica hi ha mirades de passada i a *El Teatre d'avui* es disculpà per ser exhaustiu: així, la cita sumària a autors austríacs, hongaresos, noruecs, suecs i britànics.<sup>1315</sup> En una carta de 1927

---

<sup>1312</sup> Recordem el magatzin *Theatre*, citat a l'apartat anterior.

<sup>1313</sup> "La gent de carn i ossos", art. cit. Inserim la reivindicació dins un debat on *La Nau* assumí el gruix de posicions favorables. Vegeu A. ROVIRA I VIRGILI: "Ibsen", 10-XII-1927 i 19-III-1928, la recensió de Carrion a *Solness, el constructor*, 10-XII-1927, i l'article "Ibsen" de Guansé el 17-III-1928 que en marca la vigència: "Els escriptors ja madurs no sentiran el desig de desvetllar, amb Ibsen, els entusiasmes de la seva juvenesa? ¿I els joves més o menys avantguardistes, als quals els símbols d'Ibsen, plens de vaga poesia, tornen a suggestionar, ¿no sentiran la inquietud de donar-nos-en la seva interpretació ibseniana?". Igualment destaquen escrits de Rovira, Carrion i Guansé el centenari del naixement de l'autor el 20-III-1928, que en valoren el vessant literari per damunt del pensament; com Guansé, Carrion ("De les idees i l'art d'Enric Ibsen") en remarca la modernitat: "I el teatre ultramodern amb les seves preocupacions d'anàlisi psicològic i de problemes del subconscient, no podrà mai, encara que vulgui, renunciar a la paternitat ibseniana". Sagarra salvà la part menys abstracta i ideològica del noruec (*Crítiques de Teatre...*, op. cit, p. 360) de qui constatà la validesa i emoció de les seves obres, mentre Soldevila es mostrà distant ("Un centenari. L'obra d'Enric Ibsen. *D'Ací i D'Allà*, Vol. XVI, 124, abril 1928, p. 111) i afirmà amb ironia que "alguns crítics moderníssims li han consagrat un somriure benèvol". També hi foren reticents Prudenci Bertrana ("Teatre Intim. Primera sessió", *La Veu de Catalunya*, 9838, 11-XII-1927)", text objectat per Vinyes, i Josep Navarro Costabella ("*Solness* d'Ibsen en català", *La Nova Revista*, 13, gener de 1928, p. 47). Ja en posició d'absoluta denúncia cap a l'anacronisme de l'autor, recalquem la posició de Lluís Montanyà ("*Notes entorn d'Ibsen*", *L'Amic de les Arts*, 24, abril de 1928, p. 184.).

<sup>1314</sup> La prevenció després dels atacs rebuts justifica les omissions. No creiem que el Vinyes transcendentalista dels 20 –que s'havia distanciat a Colòmbia d'obres com *Salomé*– s'interessés per la via irònica de Wilde o Bernard Shaw que atreia Sagarra, Soldevila o Bertrana, amb la seva pròpia adaptació en clau catalana d'*El fantasma de Canterville*, anomenada *El fantasma de Montcorb*, estrenada a l'Orfeó Gracienc de Barcelona en sessió de l'Associació de Teatre Selecte, l'any 1930 i editada per Millà, l'any 1933.

<sup>1315</sup> D'Àustria evoca Hofmannsthal (recorda l'*Electra* de Margarida Xirgú), Raoul Auerheimmer, Schnitzler o Bahr, i d'Hongria parla de Molnar i Alexandre Hevesi (anomenat Havesi), citats també a "Divertir no és apassionar". De Noruega, reconeix el deute a Björnson i Ibsen en Knut Hamsun, Gunnar Heiberg i Ronald Fonger "el més home de teatre dels tres i el més revolucionari". A Suècia indica que "arrancant d'Strindberg, un vent constructiu de renovellació ens porta els noms de Holmar Söderberg, de Tor Hedberg i el jove i agosarat Pár Lagerkvist. La sociologia i la psicologia entren en tots els drames dels nous autors". Quant al teatre anglès la llista és heterogènia: Shaw, James Barrie, Maugham, John Galsworthy, A.A. Milne, John Drinkwater, Vane, el "teatre poètic" de Gordon

oferí a Josep Canals "mig embastades traduccions per a fer veure ço que fan els altres i orientar",<sup>1316</sup> amb didacticisme de lector voraç vers un empresari que considera sensible. Les cites d'*El farsant del món occidental* (Synge)<sup>1317</sup>, *Masse Mensch* (Toller), *Mr. Pim acaba de passar* (A. Milne), *El mico pelut* (O'Neill), *Maya* (Gantillon) i *RUR* (Càpek) són l'oferta diversificada d'una voluntat innovadora. Hi esmentà també, sense indicar obres, Antonelli, Cavacchioli, Urvantsóv i Txèkhov, i el llistat en conjunt representa un viarany inconegut de l'espectador català que pogués assumir l'empresari. Tampoc, però, cità autors revolucionaris russos i en canvi esmentà l'èxit o la polèmica d'algunes peces per atreure Canals. Malgrat les estratègies lenitives, però, recordà a l'empresari que les Vetllades Selectes de principis dels anys 20 se saldaren "sense resultats" i l'anima a reintentar-ho: "¿No seria possible reincidir? O, almenys, fer amb els autors nous que anunciieu que teniu, una rotlla que dongués a entendre al públic que va a veure una cosa desacostumada?". Vet ací la intenció: sorprendre els espectadors amb propostes inèdites.

Dues obres aconsellades a Canals s'estrenarien a l'escena catalana en versions d'altres autors: *RUR*, traduïda per Carles Capdevila, s'escenificà sis mesos després pel *Teatre Intim* de Gual: en contrast amb les reticències envers *Solness*, tingué una acollida pública favorable.<sup>1318</sup> Vinyes remarcà a Canals que *RUR* "ha donat la volta al món", mentre que "La temporada passada, l'art d'avantguardia ha triomfat amplament a París, a Londres i a Berlín. És el que ha donat més diners". El comentari sembla el negatiu d'un altre de Soldevila, qui subratllà que a París, Londres i Berlín programen "cent comèdies burgeses per deu o dotze de caient obrer i rural".<sup>1319</sup> Quant a *Maya*, la comèdia de la prostituta sentimental que tant èxit havia tingut a França i resultava revulsiva en el context català, no fou estrenada a Barcelona fins al 1930 en versió de Millàs-Raurell, per la qual cosa l'oferta de Vinyes en sembla –com en el cas de *R.U.R.*– un preludi.

---

Bottombley, Laurence Binyon i James Elroy Flecker, al costat de l'expressionisme d'Artur Richman, Herman Onld i l'irlandès Munro. Soldevila i Vinyes coincideixen en autors fora de l'àmbit anglès o francoitalià: el primer traduí Molnar, Schnitzler o Txèkhov i s'interessà per Piscator o Sternheim. (C. SOLDEVILA: "Carl Sternheim", *D'ací i d'allà*, 95, novembre 1925, p. 351) Aquest panorama d'interès pel teatre estranger podem acarar-lo a la recepció dins la nostra escena: Núria Santamaria s'ocupa àmpliament de les traduccions de Soldevila dins *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., pags. 22-28 i Enric Gallén efectua un panorama de les traduccions i recepció en general d'autors estrangers de qualitat dins "El teatre", *HLC*, 9, op. cit., pags. 418-421 i 424 o arran de Soldevila (p. 450) i Millàs-Raurell (p. 454).

<sup>1316</sup> Ramon Vinyes a Josep Canals, 26-VIII-1927, doc. cit. Gallén ("La recepció del teatre nord-americà...", art. cit.), valora aquesta àmplia informació de Vinyes.

<sup>1317</sup> Recordem l'adhesió a aquest autor ja a Colòmbia, i el caracter tragicosatíric d'aquesta peça que atreu el nostre autor (*Classic Irish Drama*, op. cit., p. 10). Potser fos influït pel ressò de la posada en escena dels Pitoëff a la temporada 1918-1919. Vegeu de Jacqueline JOMARON: *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, p. 48.

<sup>1318</sup> Destaquem la visió d'un afí a Vinyes: J. NAVARRO COSTABELLA: "R.U.R. de Karl Capek, en català", *La Nova Revista*, Vol. IV, 14, febrer 1928, pags. 136-139. El recensionista destaca que no és "avantguardista en el sentit just del mot", car conté "intriga, passió i lirisme", i aplaudeix la diversitat de temàtiques (maquinisme, qüestió obrera, reflexió sobre l'autodestrucció humana, etc.).

<sup>1319</sup> C. SOLDEVILA: "La situació del teatre, IV. Els autors II La comèdia urbana o burgesa", art. cit.

És revelador, en canvi, que no oferís cap traducció a Josep Canals d'autors francesos o italians consagrats com Pirandello, Lenormand o Vildrac,<sup>1320</sup> sinó dramaturgs menys coneguts dins el corrent grotesc que atreïa l'aleshores ja autor de *Ball de titelles*: Així, el desdoblament de personalitat a l'obra comentada *L'Uomo che incontrò se stesso* (1918) de Luigi Antonelli,<sup>1321</sup> on un personatge madur s'enfronta al jo dels vint anys per reiniciar la vida, o el caràcter titellesc de *L'ucello del paradiso*, (1919) obra d'Enrico Cavaccholi molt metaliterària,<sup>1322</sup> on sota una ferralla melodramàtica s'amaga un desarrelament que podia plaure a Vinyes. Al fons del nostre autor es conserva la comèdia *L'avventura terrestre* (1925) de Pier Maria Rosso di San Secondo<sup>1323</sup> amb tractaments similars a peces de Vinyes.<sup>1324</sup> A la comèdia es contraposen dues nostàlgies: una actriu russa resident a París rep una herència que la converteix en cortesana a la ciutat del Sena, però rebutja l'oferta i les intrigues dels qui l'envolten per l'amor a un sicilià. Instal·lats a l'illa, l'actriu sent el pes de la mundanitat i pateix una crisi que la incita a fugir, però els precés de l'amant i el cant dels *zolfatari* la lliguen a la terra. És, doncs, el conflicte constant entre ideal i realitat que s'acosta a l'univers de les obres de Vinyes, tot i que Rosso di San Secondo havia partit de l'avantguarda vora el conegut Filippo Tommaso Marinetti i havia escrit sota aquest influx les *Sintesi drammatiche* el 1911,<sup>1325</sup> per evolucionar posteriorment cap al teatre grotesc, que es desenvolupa amb gran força a Itàlia, tot just acabar la guerra.<sup>1326</sup>

---

<sup>1320</sup> Sobre la desconfiança en Pirandello, traduït i reverenciat per Sagarra i Millàs-Raurell, vegeu: C. SOLDEVILA: "El teatre fora de l'escena", *Mirador*, I, 26, 25-VII-1929, p. 2. S'hi mostra reticent quant a la violentació d'espai i acció a la *capsa* escènica: "la veta d'aquests èxits és limitadíssima", hi afirma, en contrast amb Sagarra o Millàs-Raurell, tots dos traductors de l'italià. Gallén ("El Teatre", *HLC*, 9, op. cit., p. 418.) recull alguns textos que tractaren la vinguda de l'italià a Barcelona el 1924 i destaca el treball d'Anna Maria GALLINA: *Pirandello in Catalogna*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Firenze, 1967, pags. 201-208. També és significatiu que no dediqués cap text a Lenormand, després que aquest –com Marinetti– efectués una estada a Barcelona, el 1928.

<sup>1321</sup> Vegeu Luigi ANTONELLI: *L'Uomo che incontrò se stesso* dins *Teatro Grottesco del Novecento. Antologia*. A cura di G. Livio. U. Mursia, Milano, 1965, pags. 121-185.

<sup>1322</sup> *Ibid.*, pags. 189-248. Dins l'antologia hi ha *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli (coneguda per Vinyes segons deduïm de *Francesc Cambó*, op. cit., p. 3) i *Marionette, che passione!* de Rosso di San Secondo. Destaco també d'aquest corrent *Quella che t'assomiglia* (Enrico Cavacchioli) o *Gli amanti impossibili* (Gino Rocca), Vegeu també sobre aquesta tendència: Luciano BOTTONI: "Dal teatro del grottesco allo sperimentalismo di Rosso, Savinio, Bontempelli", *Storia del teatro italiano. 1900-1945*. Il Mulino. Bologna, 1999, pags. 73-96. Bottoni recull visions crítiques com la de Silvio d'Amico,(1932) que interpreta el triomf del grottesc com a reacció enfront d'un gènere còmic que havia exhaurit les convencions i que es rendia als insòlits efectes de la tendència marionetística.

<sup>1323</sup> ROSSO DI SAN SECONDO: *L'avventura terrestre*, Commedia in tre Atti. Milano, Fratelli Treves, 1925. Fons Ramon Vinyes.

<sup>1324</sup> Sobre aquest autor, vegeu: ROSSO DI SAN SECONDO: *Teatro*. Introduzione di Francesco FLORA, a cura di Luigi FERRANTE, Bulzoni, Biblioteca teatrale, 17, Roma, 1976. El prologuista hi destaca el pessimisme i la deshumanització farsesca -*Lo spirito della morte, Marionette che passione-, L'ospite desiderato* i la novel·la *Incontri di uomini e di angeli*. És un autor, que, com Vinyes, tendeix a l'allunyament del quotidià, i a l'angelisme dels seus protagonistes, mentre que estilísticament també recorre a llargues didascàlies i metàfores elaborades El prologuista acara San Secondo a Pirandello (tots dos eren sicilians) amb qui comparteix el nihilisme, però sense la seva actitud interrogadora.

<sup>1325</sup> Angelini (*Teatro e spettacolo*, op. cit., p. 24) afirma que no es contraposen al verisme convencional objectat pels futuristes estrictes.

<sup>1326</sup> Per al teatre futurista italià, vegeu de Günter BERGHAUS: *Italian futurist theatre, 1909-1944*. Clarendon Press Oxford, 1998, p. 222. Sobre la influència dels avantguardistes estrictes en Cavacchioli, Pirandello o Chiarelli, vegeu de Giovanni ANTONUCCI: *Cronache del Teatro Futurista*. Edizione Abete, Roma, 1975, p. 159, que buida la crítica italiana de l'època. Tampoc no cal descartar el ressò favorable que pogués tenir per a Vinyes l'accollida d'aquests autors a París. Vegeu, per exemple: Claude BERTON: "Au théâtre de l'Avenue: *Masque et visage*, trois actes de Luigi Chiarelli, trad. Victor André", *Les Nouvelles Littéraires*, VI, 236, Paris, 23-IV-1927, p. 9.



Un breu comentari de les obres citades a Canals mostra la clau del que atreu Vinyes, no tant en l'aspecte dels cànons literaris sinó en el de la seva projecció com a possible líder d'un grup com el *Teatre d'Orientació*. La precisió respecte de Toller ("Donaria lloc a agrupacions de masses amb claror i foscor a la manera alemanya"), revela interès per la renovació escenogràfica que tanta prevenció li suscitava.<sup>1327</sup> El 1928 marcà referents al *Teatre d'Orientació* en aquest sentit: "En presentació, en realització escènica, el nostre ideal seria el d'igualar reeixides com les del *Guild Theatre* de Nova York, els *Independenti* de Roma, les de Jovet o dels Pitoëff, de París, el *Lyric Theatre* de Londres, etc." És potser una idea molt ambiciosa, però en tot cas indica l'horitzó anhelat pel nostre crític, que comparteix amb informació d'altres veus del moment: és revelador, per exemple, l'interès que ja abans un Alfons Maseras sempre connectat amb Vinyes havia manifestat a *La Veu de Catalunya* des de París pel grup dels Independenti i, en general, per escriptors italians del teatre grotesc i altres corrents innovadors.<sup>1328</sup>

Davallant ja al camp de l'estricta literatura teatral, caldria plantejar-se la seva postura davant l'expressionisme i les altres tendències, tan confuses en la pròpia terminologia, dins l'època. En aquest sentit és significativa la tria de l'obra d'O'Neill en l'oferta a Canals (*El mico pelut*),<sup>1329</sup> que iterà a *Teatre modern*. L'opció per aquest drama es justifica no sols perquè és una de les més emparentades amb l'expressionisme europeu, sinó perquè era una trasllació del tema del "Bon Salvatge" a la civilització corrompuda i impersonal, i per torna tocava la qüestió obrera.<sup>1330</sup> Seria, doncs, simple, creure que Vinyes s'adherí plenament al corrent expressionista com a tendència canònica moderna, perquè tenia ja les seves arrels en el fi de segle, com mostra en uns apunts poètics sobre alguns autors alemanys característics d'aquest corrent.<sup>1331</sup> El berguedà copsà la tendència com a una via més dins el ventall que l'Europa teatral d'entreguerres oferia. Quan polemitzà amb Bertrana arran d'Ibsen a *L'Esquella de la Torratxa*, oferí una classificació i voluntat de definició aproximativa del teatre contemporani, sota el comú factor de la *intensitat* dramàtica:

---

<sup>1327</sup> SUPRA Cap. 4.

<sup>1328</sup> En aquest aspecte és il·lustrador un seguiment de les seves seccions "Lletres estrangeres" i "Teatre estranger" a *La Veu de Catalunya*, on l'interès especial pel teatre italià, és degut, segons declara i m'ha confirmat personalment Montserrat Corretger, als contactes amb Cesare Giardini. Destaquem a tall d'exemple: "Alberto [sic] Bracco", "Rosso di San Secondo", "Teatre estranger", *La Veu de Catalunya*, 8-III-1924. Idem: "Els independents de Roma", "Teatre estranger", *La Veu de Catalunya*, 8-V-1925. Per al context, vegeu: *Alfons Maseras, intel.lectual d'acció i literat*, op. cit., pags. 138-139.

<sup>1329</sup> Vinyes pensava escenificar dins el *Teatre d'Orientació*, una peça d'aquest "nord-americà, que fa molt de soroll, un dels pocs genis actuals que escriuen per a l'escena" ("*El Teatre d'Orientació*. Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.) Per a la recepció d'aquest autor i la valoració que en fa Vinyes, vegeu d'Enric GALLÉN: "La recepció del teatre nord-americà a Catalunya...", art. cit.

<sup>1330</sup> V., Eugene O'NEILL: *Nueve dramas. El Emperador Jones. El Mono Velludo. Todos los hijos de Dios tienen alas. El deseo bajo los olmos. Los millones de Marco Polo. El Gran Dios Brown. Lázaro reía. Extraño interludio. Electra*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1947. Trad. y prólogo de León Miralás. Introducción y prólogo de Joseph Wood Krutch, p. 33. El traductor-curador subratlla l'expressionisme d'aquesta obra i l'aïllament dels personages dins l'opus o'neillià i es refereix al problema de la personalitat com a constant d'O'Neill, reflectit en la relació amb Déu i el sentit de la vida, un existencialisme *avant la lettre*: El fonger d'*El mico pelut*, fóra un extrem d'aquests personatges angoixats amb l'entorn i amb ells mateixos; és segons Miralás "el hombre primitivo descentrado en medio del mundo moderno. Vegeu-ne la mateixa lectura dins "*El mono peludo*", León MIRALÁS: *O'Neill y el Teatro Contemporáneo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1950, pags. 93-102.

<sup>1331</sup> "Pedres d'angle", *LET*, 2533, 5-I-1928, pags. 10-11. Vegeu: INFRA Apèndix, 2.

Són moments de claredat endevinadora, d'intuïció fonda que, segons el dir de Pau Valéry, ens són donats, s'elaboren fora de nosaltres: són la poesia del lirisme i de l'observació, la poesia del símbol i de la topada d'idees.(...) Són els moments que el crític ha d'anar cercant a l'obra que critica, ja a través dels herois del *Solness*, que si no són de carn i ossos com vol en Prudenci Bertrana, són éssers vius amb passions i dolors més intensos que els de la carn i els ossos, perquè són de volum, de totalitat; ja a través dels personatges d'una obra lírica o d'una obra d'anàlisi. Són els moments plens, idèntics sempre, malgrat la diferència temperamental dels autors, (...) que es troben entre els dramaturgs moderns de primera ratlla, emprin el procediment que emprin, siguin poetes com William B. Yeats o Gordon Bottomley, siguin expressionistes com Carl Sternheim o Walther Hasenclever, siguin realistes com Jonh Sigurjonson o Synge, siguin lírics com Claudel o el Von Unruh de *El jardí de les roses*; siguin sexualistes dramàtics com Wedekind o Lenormand, etc., etc.<sup>1332</sup>

Poetes, expressionistes, realistes, lírics, sexualistes dramàtics... Les denominacions són aproximatives, com totes les que volien definir el teatre coetani. Destaquem-ne unes quantes que hem localitzat pel mateix període a la premsa catalana més atenta.<sup>1333</sup> El 1924 *La Revista* havia recollit de la mà de Millàs-Raurell una distinció del crític britànic Ducke entre *Teatre dels realistes* (Ervine, Munro, O'Neill, Vildrac), *Teatre Teatral* (Crommelynck, Duhamel), *Teatre dels expressionistes* (Capek, Kaiser, Pirandello, Elmer Rice) i *Teatre dels poetes* (Claudel, Drinkwater, Flecker, Toller, Von Unruh).<sup>1334</sup> La classificació mostra flexibilitat terminològica, amb termes com *teatre teatral* aplicat a autors francesos i que usà Carles Soldevila a propòsit de Sarcey per acarar-lo a Ibsen.<sup>1335</sup> Podríem comparar-la a la visió dels crítics Alfred Kerr i Bernhard Diebold, recollida a *El Noticiero Universal* el 1926;<sup>1336</sup> els articulistes diagnostiquen en Toller la crisi expressionista en evolució cap al realisme *deseable* (aplaudida pel conservador Kerr que a Barcelona l'any 1929 es manifestà en termes semblants).<sup>1337</sup> Diebold apuntà com a defecte expressionista la mancança d'una obra i nom emblemàtics i com Vinyes relacionà Ibsen

---

<sup>1332</sup> "La gent de carn i ossos", art. cit.

<sup>1333</sup> Vegem prèviament el panorama global de Gallén ("Entre la tradició i la modernitat", "El Teatre", *HLC*, 9, op. cit., pags.423-427, que marca els diversos referents nous del teatre d'entreguerres (expressionisme, teatre de l'inconscient, teatre dialèctic de Bernard Shaw, etc.) com a una superació dels antics, però en el mateix esperit d'actualització europea provinent del modernisme

<sup>1334</sup> "Cosos de teatre", "Les revistes", *La Revista*, CCXV-CCXVI, 1-16 setembre 1924, pags. 127-128.

<sup>1335</sup> C. SOLDEVILA: "Un centenari. L'obra d'Enric Ibsen", art. cit., Més simple però semblant és la classificació d'Enrico Rocca a *La Stirpe*, ("La crisi universal del teatre", *Revista de Catalunya*, V, Vol. VIII, 52, novembre-desembre 1928, pags. 490-491) que distingeix entre *teatre d'idees* amb Shaw, Pirandello o Kaiser, *teatre sentimental* amb Jean Jacques Bernard, Sarment i Vildrac i finalment les experiències futuristes. Rocca s'adhereix a la tendència alemanya que reacciona contra el teatre d'assumpte amorós escrit pels francesos esmentats.

<sup>1336</sup> Manuel PEDRAZO: "El Teatro Extranjero. La quiebra del expresionismo en Alemania", "Con pluma ajena", *El Noticiero Universal*, 12.708, 19-II-1926.

<sup>1337</sup> Alfred KERR "Le théâtre actuel en Allemagne", "*Tercer Congreso Internacional de Teatro. Estudios y comunicaciones*". Pub. del Instituto de Teatro Nacional, Octubre 1929 Vol. I, p. 23. El crític alemany hi parlà sobre Brecht, Piscator, Hasenclever, Sternheim. Vegeu: HERMAN BONNIN: *Adria Gual i l'escola catalana d'art dramàtic (1923-1934)*, Rafael Dalmau ed. Barcelona, 1976, pags. 33-40. La cita de Brecht ha estat situada com a una de les primeres al nostre país al costat de la de Vinyes.

i Hofmannsthal amb l'expressionisme i cercà antecedents en el fi de segle (compara *Els teixidors* de Hauptmann i *Els destructors de màquines* de Toller, o *L'aurora* de Hauptmann i *Parricidi* de Bronnen). S'hi esmenta Brecht de pas, (en la que pot ser una primera cita a Catalunya anterior a les de Vinyes),<sup>1338</sup> com a mostra d'evolució cap al realisme; Diebold constata també l'heterogeneïtat de l'escena germànica, amb una diversitat de temptatives successives en el que es duia de segle: 1) Naturalisme: Ibsen, Hauptmann, Sudermann. 2) Neoromanticisme: Wilde, Maeterlinck. 3) Preexpressionisme: Strindberg, Wedekind. 4) Expressionisme pròpiament dit: de 1917 en endavant .

Josep Lleonart, pel seu compte, efectuà el 1927 a *La Nova Revista* una divulgació de l'expressionisme,<sup>1339</sup> que situa arribat a *hores de paroxisme* mentre constata implicacions amb Freud (*sexualisme*) o políticossocials: és una visió succinta però comprensiva que situa la recepció de la tendència a l'entorn del nostre escriptor, amb esment a Hermann Bahr. Menys embrancat en tendències fou Millàs-Raurell a la conferència *Temes Teatral*s (1928) quan preconitza la innovació dramàtica en la sociologia, la psiconanàlisi (Freud) el relativisme (Einstein) i la política. Els models són semblants a Vinyes, però s'ajusten als del públic il·lustrat: Kaiser, Capek, Rice, Pirandello, Shaw, Lenormand, Crommelynck, i escenògrafs com Reinhardt o Pitoëff. Subratllem-hi com a personal l'atenció a Cocteau, al tractament dels mites clàssics i al teatre britànic amb noms plaents al nostre autor com Synge o Lord Dunsany.<sup>1340</sup> Millàs no defensa explícitament l'expressionisme o el *lirisme* d'altres escenes com Vinyes i malgrat un mateix afany innovador, es mostra poc antiburgès i més centrat en trets formals. I semblantment a ell, Soldevila tracta els alemanys expressionistes dins una tendència global on aplega autors tan diferents com Pirandello, Schnitzler, Hasenclever, Werfel, Kaiser, Lenormand i J. J. Bernard dins el comú "desig d'elucidar, davant el públic, el misteri de la vida interior".<sup>1341</sup>

---

<sup>1338</sup> Aquest esment és anterior en dos i tres anys als de Vinyes dins *El Teatre d'avui, La Nau* i *Teatre modern*, però és més breu que la del berguedà.

<sup>1339</sup> Josep LLEONART: "Lletres alemanyes: L'expressionisme", *La Nova Revista*, Vol. II, 8, agost 1927, pags. 336-340. Lleonart -que comenta una recent traducció de *Gas* de Kaiser-, transcriu cites de l'obra de Herman Bahr *Expressionismus* (1916), i el saluda com "a nou espiritualisme calcigador del matusser objectivisme", que "domina la realitat, superant-la, creant-la de bell nou".

<sup>1340</sup> J. MILLÀS-RAURELL: *Temes teatrals*, art. cit., i del mateix autor: "El teatre a l'estranger. L'agonia del teatre.", art. cit., centrat en el teatre britànic, on destaca Shaw, Pinero, Barrie, Lady Gregory i l'escena comercial de Maugham i Coward.

<sup>1341</sup> Carles SOLDEVILA: "Els enemics de l'intel·lecte", *Revista de Catalunya*, V, Vol. VIII, 45, març 1928, pags. 225-237). Encara que més tardana (1934) cal recollir una visió de Díaz-Plaja que obeeix al mateix afany per demarcar tendències, amb una classificació confusa per la simplicitat pedagògica que vol infondre-li. De fet, sols indica que per a "un estudi del teatre que podríem anomenar modern" cal incidir en 18 "aspectes" (liquidació del segle XIX, teatre fantàstic i d'idees anglès, la revolució de Pirandello, les aportacions de Lenormand i Jean Jacques Bernard, el teatre dels russos pre-revolucionaris, teatre catòlic francès, O'Neill i nord-americans, teatre negre, teatre jueu, teatre alemany -hi enclou l'expressionisme, el teatre "ornamental" de Hebbel i Hauptmann- i el teatre "psiquiàtric" de Wedekind, teatre espanyol del segle -des de Benavente i Grau Delagado fins a Valle Inclán, Lorca, Aub o José Bergamín, teatre polític -Rolland i soviètic-, teatre dels escenògrafs, teatre en relació a altres medis -marionetes, cinema...-, relació amb el ballet, avantguardistes francesos -Cocteau, Baty, etc.- i "teatre català contemporani", sense comentaris. La classificació no té més importància que una simple cloenda a un volum divulgatiu, però revela la indefinició i necessitat de delimitar tendències en les visions comentades (G[uillem] Díaz-Plaja: *L'evolució del teatre*, Ed. Barcino, Col·lecció Popular Barcino, CIII, Barcelona, 1934).

Davant d'aquesta varietat terminològica i de la recepció d'un moviment heterogeni com l'expressionisme arrencat del tombant de segle constatem la dificultat de definir el propi present per part de la crítica catalana d'entreguerres, en el sentit que no hi ha un influx ni assimilació tan determinants com s'havia esdevingut amb autors de principis de segle com Ibsen, Maeterlinck o Wagner, com ha constatat Enric Gallén. En tot cas, és útil remarcar els intents definatoris dins aquest entorn circumdant a Vinyes, en qui potser no és clara la distinció efectuada entre poetes i lírics o l'adscripció de Synge al realisme, però trobem adequat el terme *sexualista* aplicat a Wedekind o Lenormand, en tant que, com recalçà Sagarra en algunes de les seves crítiques a *La Publicitat*, la qüestió sexual -en el rerefons la psiconanàlisi - era tan freqüent al teatre seriós que justificava l'etiqueta, i, com veurem i hem vist a *L'adolescent...* i *Racó de xiprers*, té una certa aplicació a les peces del nostre autor.

Dins del repàs de Vinyes a les literatures estrangeres, destaquem un primer bloc format pel teatre alemany, soviètic, txec i nord-americà amb el comú denominador de ser polèmic, actualista i multidireccional. L'expressionisme hi és la tendència més recalçada, amb l'aspecte polític evident en l'àmplia referència a Toller: "El poeta comunista de Munich, més de cinc anys empresonat per haver comanat els soldats rojos de Bavària quan la dictadura de Kurt Eisner, ha posat davant de la seva obra d'apòstol i de poeta el lema del teatre expressionista: 'Millorar el món. L'autor dramàtic equival als vells profetes'". Aquest profetisme poc ortodox des del marxisme, atreu el messianisme del nostre autor, que mostra admiració pel corrent entrevist amb desconfiança a Barranquilla:

On el teatre té més virior és a Rússia i a Alemanya. ¿per què? Perquè el Teatre lluita per apassionar; perquè l'escenari és tribuna i és laboratori. Alemanya té teatre expressionista, teatre sensualista, teatre psicològic i teatre d'idees (...) Amb el teatre alemany, tornem a l'Home amb majúscula, aquesta majúscula que fa riure tant a molta crítica i a molts autors dramàtics i que tan passada de moda es creu.<sup>1342</sup>

L'orientació russa i alemanya el situa als antípodes del Soldevila que desconfià de la "moda de l'Alemanya de la postguerra".<sup>1343</sup> Els posicionaments antiburgesos es confirmen a *Teatre modern* en referir-se a l'escena germànica i la crítica pretesament moderna d'"alguna penya nostra", amb dos trets destacats: "són transcendentalistes i no s'aturen davant de cap gosadia." (11). I hi retreu l'atenció per Hasenclever i Sternheim però centra l'interès en Arnolt Bronnen i Bertolt Brecht:

Per la ploma dels expressionistes alemanys ha passat tot en revisió, la moral corrent, escatida al biaix i a dret fil, el maquinisme, els problemes del poble, la política, les revoltes socials, els drets del proletariat, la veritat, el vici: tot quant pot interessar l'home.

---

<sup>1342</sup> *El Teatre d'avui*, p. 4.

<sup>1343</sup> "La situació del teatre a Catalunya", "La comèdia urbana i burgesa", art. cit., Sobre la desconfiança de Soldevila en la literatura alemanya i russa, vegeu: "Full de dietari", "Els dos corrents", (*La Publicitat*, 16.942, 26-VII-1928) o la polèmica amb Puig i Ferrer ("Full de dietari", "Tolstoi i els russos", *La Publicitat*, 16.932, 14-VII-1928, Joan PUIG I FERRETER: "Dos escriptors populars", *La Publicitat*, 17.017, 21-X-1928.

¿Qui no sap l'escàndol de les teories de Carl Sternheim amb el seu drama *Oscar Wilde*? L'autor alemany sosté la tesi de que l'amor no és res més que una necessitat de tenir companyia. L'acte "carn", sigui el que sigui, és sempre "natural". És lícit a mesura que no perjudica a tercer.

Arnolt Bronnen sosté la teoria del parlar cridant, en escena. Arnolt Bronnen és un autor novíssim d'empenta còsmica. En la seva obra *Com neix la joventut*, fa xisclar els seus herois per a dir-nos la saba que porten dintre. En altra obra seva, *Anarquia*, posa l'home davant les màquines que inventa. L'home pot donar en les màquines la seva força, però no pot amansir amb les màquines les seves passions.<sup>1344</sup> (...) Bert Brecht, fa un nou romanticisme expressionista. Les seves obres *Baal*,<sup>1345</sup> *Llucifer* i *El tabal que repica en la nit*, tenen el caoticisme de les obres dels romàntics i la barreja alquímica dels expressionistes. Els romàntics d'abans, maldaven per a dir el dolor llur a tothom; hi trobaven com una mena de voluptat sentimental. El nou romanticisme arrossega el dolor com un secret orgull i ironitza en fred, tot posant-se els dits damunt les llagues que sagnen.<sup>1346</sup>

El diagnòstic dels quatre autors i la constatació de la diversitat del moviment, en revelen l'admiració, dins la quotidianitat de les qüestions candents a Weimar o Viena: el debat sobre el sexe i la moral, (present a *La Nau* i altres mitjans),<sup>1347</sup> les lluites sociopolítiques, etc. I com a punt en comú, el neoromanticisme que "arrossega el dolor amb un secret orgull i ironitza en fred". Aquesta visió del primer Brecht exemplifica com l'autor berguedà cospa el seu tarannà antiheroic però no se n'ocupà més amb detall fins a una nota de postguerra on el considera un valor interessant.<sup>1348</sup> El 1928 en parlà retòricament a *La Nau*: ell i Alfred Brust "Escateixen la política, la moral, la societat, l'individu. No s'aturen davant de psicologies giragonsades ni de casos xaragallats".<sup>1349</sup> Una fascinació, doncs, que és retrobament amb la tradició, perque, com veieren Diebold i Kerr, el "llampegueig de Björnson i d'Ibsen" és la "clau de molt del teatre d'avui".<sup>1350</sup> A propòsit d'Sternheim i *Oscar Wilde* (1925),<sup>1351</sup> Vinyes fa el comentari següent

---

<sup>1344</sup> El subjectivisme en conflictes socials i familiars, en alguns casos fins als límits de l'histerisme, és el que admira Vinyes de Bronnen. Tals trets han estat destacats per estudiosos de l'expressionisme (Vegeu: Wilhem STEFFENS: "Théâtre", *Encyclopédie de l'Expressionisme*, op. cit., pags. 157-186).

<sup>1345</sup> Coincideix amb la molt posterior anàlisi que Steffens efectuà d'aquesta obra i el primer Brecht: "Tout c'est qui est antibourgeois et asocial est plongé dans un romantisme ténébreux" (*Encyclopédie de l'expressionisme*, op. cit., p. 165).

<sup>1346</sup> *Teatre modern*, pags. 11- 12.

<sup>1347</sup> Vegeu els escrits de Guansé ("La moral i el teatre", *La Nau*, 191, 11-V-1928), Carrion ("D'algunes valors morals del teatre", *La Nau*, 19-V-1928) i F. Madrid ("La moral, la censura en el teatre i el clima", *LET*, 2593, 3-III-1929, p. 155). Carrion deixa veure problemes amb empresaris i reivindica agosarament (el 1936 introduí l'avortament a *La flama i el vent*). Soldevila plantejà la problemàtica en la narrativa (vegeu la polèmica arran d'*El senyoret Lluís* [1927] amb Montoliu i Junoy dins C. SOLDEVILA: "L'art i la moral" *Obres Completes*, op. cit., pags. 1281-1292) També fou atacat a inicis de dècada amb *Civilitzats, tanmateix*.

<sup>1348</sup> INFRA Cap. 6.

<sup>1349</sup> "Divertir no és apassionar", art. cit. Xavier FÀBREGAS ("Brecht i el teatre èpic a Catalunya", *Serra d'Or*, XIX, 210, març de 1977, p. 51) situà ja Vinyes com a primer català que cita i valora l'autor alemany.

<sup>1350</sup> *El teatre d'avui*, p.8.

dins la conferència de Vilanova: "Comença la revisió psicològica i moral del gran autor dramàtic d'Anglaterra, víctima de la incomprensió i del tartufisme" (Ibid., 4). Així s'adheria a una visió antivictoriana que recuperava un autor finisecular (Wilde), atacat per l'homosexualitat, i alhora al tarannà anticonvencional del dramaturg alemany, que podem acarar a la visió de Soldevila el 1925 arran de l'estada d'Sternheim a Barcelona: tot i ser més completa des del punt de vista divulgador, no hi ha, en absolut, l'adhesió vista en Vinyes.<sup>1352</sup>

Queda clar, doncs, que -ultra cert reflex iglesià- l'antiburgèsisme del nostre dramaturg connecta de lluny amb el socialisme o antiburgèsisme utòpic de Bronnen, Kaiser, Toller, Hasenclever, el primer Brecht o Sternheim. Lluny rau del Brecht postexpressionista i de postguerra proper al socialisme dialèctic. I sobretot, fa palesa la derivació del *modernisme* ("De Wedekind a Fritz Von Unruh, va tota la gamma del teatre *ubermodernist*"),<sup>1353</sup> amb visió positiva de l'escenografia ("Els decorats, estilitzats, cubcats, lliures, acaben de trompetejar més el delit de creació de l'espectacle").<sup>1354</sup> És el retrobament del teatre-tribuna (*l'entranya de les multituds*) i la fascinació –després de tantes reticències prèvies- per certs aspectes de l'escenografia que remetien als contactes amb Steinhof o Àngel Fernández, així com el ressò a Barcelona de la *Sainte Jeanne* de Shaw, presentada el 1927 pels Pitöeff.<sup>1355</sup> Tot plegat, un entusiasme pel corrent expressionista que sembla de neòfit si no coneguéssim que alguns autors ja eren coneguts el 1918,<sup>1356</sup> com Bahr, Wedekind o Heinrich Mann, al qual tornà a admirar aquests anys en la *jazz-comèdia* de 1927 *Bibi*.<sup>1357</sup> L'acarament amb aquelles notes colombianes fa veure que ara no rebutja agosaraments com els "dramas-crits" (*Schreidrammen*) de Bronnen.<sup>1358</sup> ¿En tots els aspectes, però, s'adheria al corrent? Segurament no en compartia tirades *ultraplasticistes*: Piscator, per exemple, no és citat, i un any i mig després mostrà recances davant *El teatre polític*.<sup>1359</sup> I, malgrat tot, no estava desinteressat de la politització ni de les experiències teatrals soviètiques en uns anys 20 on el debat encara era possible en aquell estat i l'esment significatiu a Sergei N. Bulgàkov:

---

<sup>1351</sup> No és de les peces més comentades pels historiadors respecte d'aquest autor (vegeu *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Herausgegeben von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, K. G. Saur, Munchen, 1998. Band 9, p. 518).

<sup>1352</sup> "Carl Sternheim", art. cit., L'interès de Soldevila ve per la seva presència a Barcelona, i en destaca el caràcter satíric i anticlàssic del teatre expressionista, que no és del gust del recensionista: així, l'esment de les seves *boutades* i els "avalots", que provoca la seva obra o el fet d'emparentar-lo amb Bernard Shaw.

<sup>1353</sup> *El Teatre d'avui*, p.5. (Correspon a *Teatre modern*, p. 12). L'antirealisme com a tret heretat del modernisme és subratllat per Steffens (*Encyclopédie de l'expressionisme*, op. cit., p. 160).

<sup>1354</sup> Ibid.

<sup>1355</sup> Vegeu-ne la visió de Sagarra (*Crítiques de Teatre*, op. cit., pags. 174 i 444 respect.).

<sup>1356</sup> "Frank Wedekind", art. cit.

<sup>1357</sup> "Divertir no és apassionar", art. cit., N'afirma que "trepida com una vidriera d'envà quan li passa un camió a la vora". Ben revelador de la posició vinyesiana respecte dels espectacles moderns, és que inclogui el jazz dins el denostat "teatre de passatemp" (*El teatre d'avui*, op. cit.) i lloï al mateix temps una *jazz-comèdia*.

<sup>1358</sup> *El teatre d'avui*, p. 4. També cita sense comentaris a *Teatre modern* Kaiser, Alfred Brust i Welk.

<sup>1359</sup> INFRA Cap. 6. Sobre un primerenc coneixement de Piscator a Catalunya en aquests anys vegeu: "Una conversa amb Erwin Piscator, fundador del nou teatre de Berlín", *D'Ací i d'Allà*, Vol. XVI, 130, octubre 1928, p. 364 L'escenògraf hi afirma que el teatre actual "és fals, és equivoc, com tota la literatura burgesa, dita de ficció i d'imaginació", a diferència de Schiller o Ibsen, adequats formalment a llur època.

*Els dies de Turbinitz*, de Bulgàkov, han omplert dos anys els teatres russos. És obra de gatzara? És obra de meditació, d'intervenció. S'escolta i es pren partit en pro o en contra. (...) S'hi va per a manifestar-se i així en les obres de Katiev, de Lenov, de Provski, de Nikulin, d'Ivanov, de Lunatxarski. Els caràcters històrics, estilitzats segons les èpoques, de Lunatxarski: Don Quixot, Faust, Campanella, Cromwell, són llampurnants de modernitat, malgrat la seva parcialitat i el seu transcendentalisme. Agafar caràcters històrics per a analitzar la força de revolta que ha mogut les grans figures representatives, és una troballa. *Santa Joana*, de Bernard Shaw, n'és una monjoia.<sup>1360</sup>

Sospitem que el nostre crític-dramaturg és més proper a Shaw i Bulgàkov que al llistat ortodoxament soviètic, però cal remarcar l'interès per figures històriques des d'una perspectiva revolucionària, com a reedició del romanticisme schillerià a *De la tragèdia*. Dins *El teatre d'avui* (5), fixà els límits i l'abast de la dramaturgia del nou estat, amb una politització similar a l'alemanya però declaradament procomunista en constatar que la nova Rússia ha vist en el teatre una "arma dreturera":

Lunatxarski, el comissari del poble, proveeix en primer pla els teatres de Rússia. Espigola en els camps de la història i en els camps d'ara. Va d'*Oliver Cromwell* fins a *Campanella*, de *Don Quixot* a *Faust*. Els herois de *Verí* i de *El Barber del Rei*, moderníssims, s'emparenten amb els "caràcters històrics, estilitzats segons les èpoques" sota ròtul que posa Lunatxarski a totes les seves obres. Fa caràcters per a analitzar la força de revolta que movia les figures representatives, i amb urpa lliure les arrossega cap a les escenes de les Repúbliques soviètiques per a cercar tradició als macips d'avui (...) Acompanyen a Lunatxarski a la causa comunista Provsky, Romaciev, (*la fi de Krivolriak* de Romaciev és plena d'ironia i de tendreses), Lavrinev i Wolkestein, el del famós *Spartacus* que ha triomfat en els escenaris de Polònia i d'Alemanya.

Acceptem que un teatre massa tancat i massa uniform com el rus, pot arribar al cansament i a l'esterilització. Ara, que preferim la uniformitat d'un teatre d'idees que la uniformitat d'un teatre de quincalla.

El diagnòstic recull l'obertura dels anys 20, patrocinada pel comissari Lunatxarski,<sup>1361</sup> en diàleg entre el formalisme de Meyerhold o Maiakovski i el partidisme que als 30 esdevindrà consigna sota el realisme socialista: Vinyes ho enumera en parlar de perills, però admira el nou teatre històric i l'al·lusió als rètols és un tret piscatorià que sembla plaure-li. En el mateix àmbit eslavogermànic expressionista situem l'atracció per la diversitat del teatre txec, citat arran de *RUR*. Vegem-ho a *El teatre d'avui*, (7-8):

---

<sup>1360</sup> *Teatre modern*, p. 11.

<sup>1361</sup> Vegeu sobre aquesta personalitat, Anatol LUNATXARSKI: *Teatre i acció popular*, Ed. 3i 4, València, 1972. Pròleg: Xavier Fàbregas. En un llibre de l'època probablement conegut pel nostre autor es valorà la moderació que Lunatxarski exercí en els seus quadres històrics sobre les innovacions plàstiques innovadores de Meyerhold (Cristóbal DE CASTRO: Prólogo a L. LUNST. *Fuera de la ley*. M. GORKI. *La moneda falsa*. L. ANDREIEV. *El que recibe las bofetadas*. Aguilar, Madrid, 1929).

De Capek, coneix Catalunya *RUR*.<sup>1362</sup> Ens cal esmentar el Capek de *L'afer Makropoulos* i de *La vida dels insectes*. Hi han col·laborat els dos germans Capek. *RUR* ens mostra el progrés i la força del maquinisme.<sup>1363</sup> *La vida dels insectes* és una ampla síntesis de les humanes febleses.<sup>1364</sup> (...) En *L'afer Makropoulos*, fantasia Capek un drama de misteri. Una noia, aparentment jove, ha viscut tres-cents anys. (...) A Langer, txec, l'hem citat al parlar dels alemanys car dona preferentment les seves obres a les escenes alemanyes. Fa obres de sociologia, com les fa Krejci, com les fa Wolker, un meravellós poeta que bua poesia com les magnòlies flaire, una poesia d'un perfum que es fa cos, d'una música que enguirnalda les idees, sense treure realitat als personatges.

Novament, doncs, el maquinisme, l'ús modern de la falla o altres trets comparats al panxacontentisme català. Quant al quart exemple de teatre de lluita, el nord-americà, és força àmplia l'atenció a *Teatre modern*.<sup>1365</sup> i precedeixen un apunt de 1930 sobre una fervorosa representació presenciada a Amèrica de *Desig sobre els oms* 1930, que qualifica de "teatre fortament passional" en comparació amb el convencionalisme de la nostra escena.<sup>1366</sup> L'esment d'*El mico pelut* o l'adscripció d'Elmer Rice a l'expressionisme i al maquinisme, confirmem aquesta tirada, que qüestiona, en canvi, els drames judicials d'aquell país difosos a Catalunya:

Capim que les empreses comercials que menen les nostres escenes, en donar a conèixer el teatre nord-americà, per exemple, ens donguin *El procés de Mary Dugan*<sup>1367</sup>,

---

<sup>1362</sup> L'obra havia estat estrenada el gener de 1928 impulsada per l'Associació Obrera de Teatre i el *Teatre Intim*. Cal veure'n, la crítica positiva de Carrion (*La Nau*, 103, 28-I-1928), que efectua connexions amb Ibsen i Hauptmann.

<sup>1363</sup> Inicials de "Rossmu's Universal Robots", obra de tècnica-ficció que generalitzà l'ús del mot "robot".

<sup>1364</sup> La ressenya vinyesiana d'aquestes obres escrites el 1920 (*RUR, El joc dels insectes*) i 1922 (*L'afer Makropoulos*) clarifica l'atracció pel vessant expressionista de la deshumanització sota el vel de la ciència-ficció o la falla, vora la farsa de *Ball de titelles* o anys després a *La noia de l'ós*. El recurs a personatges marginals com el Rodamón dins *El joc dels insectes*, és del gust del nostre autor, que hi recorre a *Viatge o Els qui mai no s'aturen*, L'adaptació d'un element com l'elixir de la immortalitat a un ambient contemporani (*El cas Makropoulos*) marca l'interès de Vinyes per un teatre fantàstic de contingut moral o parabòlic.

<sup>1365</sup> Anomenat "Einer" al text original. Altres autors s'interessaren per aquesta dramaturgia com FLY [Alfons Maseras]: "Teatre nord-americà", *La Veu de Catalunya*, 9838, 10-XII-1927, que hi coincideix quant a la vitalitat, i en recalca els teatres comunals, universitaris i el *Little Theatre* avantguardista (Esmenta entre d'altres, Paul Green, O'Neill, Maxwell Anderson, Scott Fitzgerald i John Howard Lawson, autor de *Processional*, "jazz-simfonia de la vida americana"). Destaquem també l'especial interès de Millàs-Raurell per aquesta dramaturgia, palès en la traducció d'*Anna Christie* (Publicacions de la Revista, 77, Barcelona, 1930), que més tard (1937) s'edità dins la col·lecció "La rosa dels vents". Comentem també la traducció efectuada per Ricardo Baeza, de qui vam veure l'atenció de Vinyes arran de la traducció de Hebbel el 1918 (Eugene O'NEILL: *El emperador Jones: drama en ocho escenas; Antes del desayuno: drama en acto*. Traducción y estudio preliminar de Ricardo Baeza, Mundo Latio, Madrid [s.d.]). Però com destacà Gallén ("La recepció del teatre nord-americà...", art. cit.), hi hagué una atèntica secada d'onze anys en les representacions d'O'Neill: des del 1924 en què es representà *Anna Christie* dins el marc de les Vetllades selectes i el 1935 amb *Abans d'esmorzar* al Lyceum Club. En aquest sentit, les peticions de Vinyes a Josep Canals representen una excepció, així com textos de Just Cabot i Rafael Tasis a *Mirador* el 1932 i 1933 anotats per Enric Gallén ("El teatre" dins *HLC*, 9, op. cit., p. 424).

<sup>1366</sup> R. VINYES: "Per als nostres actors", "Apunt al marge", *La Nau*, 756, 16-IV-1930. Des del poble de palmeres del "Nou Món" on contempla la representació d'aquest drama, adreça significativament el text "als nostres actors" i proclama que davant d'aquest "drama de cobdícies" representat fervorosament, "el joc escènic, la ficció, fugi. Això és joc de teatre. Diguem millor vida de teatre". El crític, pensa, novament, en clau catalana i retreu irònicament que l'obra es protagonitzada per "gent de les que porta una espartenya al cap, gent 'sortosament' exiliada de la nostra escena, d'obres moderníssimes, segons diuen".

<sup>1367</sup> Obra de Bayard Veiller representada a Barcelona, que introduí la moda del gènere judicial bandejada en Vinyes per poc literària. Lluís Capdevila hi coincideix (Manuel BORRELL I MAS: "Teló Enlaire", *LET*, 2634, 20-



en lloc de donar-nos una de les magnífiques obres d'O'Neill, *El Mico Pelut*, posem per cas, gonflada de vida i de lluita, o una mostra del potent teatre de Jesse Lynck William, o una fantasia capgiradora del tallant expressionista, fortament ianqui, Elmer Rice<sup>1368</sup>, qui amplia el maquinisme amb agudes troballes, o una de les grasses obres de Carl Salsburg. Les empreses comercials que menen les nostres escenes, -i respectem la veritat en dir que n'hi ha una que hi pensa menys que les altres-<sup>1369</sup>, es preocupen més de les nòmines que de l'art.

En un segon bloc de dramaturgies el factor determinant de la seva admiració és el to del "teatre irlandès, el teatre de Polònia, el teatre jueu", és a dir de tres nacionalitats que viuen una situació políticament anòmala com la catalana, i que, per contra, disposen d'un "teatre propi" que prescindeix del passatemp característic del català, gens propici a la configuració de la pròpia personalitat:

La gran figura del teatre polonès Stanislas Wispianski, s'ha entretingut amb amors de rebotiga i amb anècdotes manifasseres de classe passiva o de conco de poblet? Els irlandesos John Synge i John Yeats -afegim-hi a Munro, que forma en el teatre anglès d'avançada-, ben irlandès, ell, -amb Artur Richman i Herman Ould-, han desoït mai les veus imperatives de la terra per a fer de papallona miravolant d'ací i d'allà?<sup>1370</sup>

Novament les *veus de la terra* del component cèltic vist a Colòmbia i oposat a un *d'ací i d'allà* soldevilià. Però l'atenció de Vinyes se centra en el teatre jiddisch, una joia poc coneguda per la qual mostra interès a causa de la lectura de tres volums nord-americans del *The Yiddish Art Theater*, on més que els autors (Julawsky, Harvitz, Zangwill, Gadkin, Balgley, Peretz) ens n'interessen les consideracions:

Han portat als seus, -com és deure-, els problemes de raça, de poble, d'esdevenir (psicologia, sociologia, història). Han volgut consolar-los de l'exil explicant-los facècies o fent-los riure amb garneuades i jocs de paraula? (...) No! Els han acarat amb el passat, amb el present, i amb el pervindre del seu poble, i així han fet poble (...) Passen pel teatre jiddisch, problemes religiosos, amb Messies postissos que coven noves redempcions. Problemes històrics, com els de la revolta de Bar Gochba. Problemes de sociologia: el poble jueu davant del món. Problemes de vida íntima i de vida en comú. Han anat dels temps messiànics a les noves Pasqües trencades per la policia soviètica. Han fet màscares

---

XII-1929, pags. 819-820) i reclama O'Neill al costat de la poca qualitat d'*El procés de Mary Dugan* i *El fakir Bengapur*, (*The spider*) de Fulston Orsler i Lowell Brentano traduïda per Josep Maria Planas i representada al Romea aquell any. Millàs-Raurell coincideix amb Vinyes en qüestionar el melodrama judicial i vindicar la joventut d'aquella dramaturgia i O'Neill ("El Teatre. La invasió americana", *La Publicitat*, 17.254, 27-VII-1929).

<sup>1368</sup> Anomenat "Einer" al text editat. D'aquest autor se'n feu ressò també Millàs-Raurell dins "La tasca del director d'escena", *Mirador*, I, 22, 27-VI-1929, p. 5 on parla de la bona rebuda d'*Escenes de carrer* a Nova York i l'habilitat en la relació entre espai-personatges. Pensem que Millàs-Raurell traduí aquesta obra que s'escenificà a Barcelona el 1930: *El Carrer (Street Scene)*, Llibreria Bonavia, La Escena Catalana, 314, Barcelona, 1930.

<sup>1369</sup> No hi ha dubte que es refereix a Josep Canals, pel que hem vist a les cartes.

<sup>1370</sup> *Teatre modern*, pags. 11-12.

velles, -hi ha qui sosté que sota una màscara de tragèdia no pot cridar-hi un caràcter-, obres jueues, patriòticament jueues.<sup>1371</sup>

A *El teatre d'avui* (5) n'esmenta com a representativa *Judith* de Henry Bernstein –autor jueu francès que situa perfectament desmarcat del teatre jiddisch, però en valora l'intent de dignificar-se durant els primers anys de postguerra: anys abans havia destacat justament per peces ben lleugeres dins l'escena parisenca. Arran d'això, efectua unes consideracions que lliguen el bon teatre i la conscienciació nacional:

Us he volgut parlar d'un poble que vol arreplegar-se, après de tantes centúries de dispersió i que agafa el teatre com a mitjà constructiu. Els seus polítics tenen la mirada més penetrant que els polítics d'altres pobles i han sabut veure l'arma eficaç que és el teatre. Un poble que es fa, no és un poble que es puga distraure, no és un poble de teatre comercial ni de comèdia de digestió.

Aquest lligam entre política constructiva i teatre educador, preludia la crítica del berguedà durant els anys 30 contra la política teatral republicana. Dins *El Teatre Obrer*, conferència pronunciada el 19 de novembre de 1929 pronunciada al Cercle Republicà Federal de Sabadell,<sup>1372</sup> Vinyes es referí al fenomen teatral dins Alemanya, Noruega, Suècia, etc., on "els governs se'n preocupen, i el poble també, aportant-hi la seva valuosa cooperació: l'entusiasme. Els ciutadans, en aquells països, ajuden les grans entitats per al foment del teatre obrer ". L'autor hi definí la dramaturgia obrera com "el teatre idealista, el teatre d'embranchada, el de les grans realitzacions que porta a noves formes i organitzacions."

En suma, dins de l'àmplia mirada a les escenes europees que tant abasta la poesia com les idees i la psicologia, diagnosticuem un lleuger decantament social i polític de l'autor, en clau àmplia, i no marxista, que expliquem especialment per la voluntat d'oferir un mostrari que contrapuntés un teatre català estancat i burgès. Hi ha, per tant, rebuig de les facetes més frívoles de l'escena d'altres països i una atracció genèrica pel dinamisme que veu significatiu en algunes dramaturgies. L'allunyament respecte del repertori francès o italià que semblen seguir la majoria d'agents escènics catalans tant en el vessant popular com en el més literari, és digne de remarca, en tant que singularitza la seva recepció del teatre estranger. I hi ha en aquesta tria, més enllà de la voluntat de mostrar autors poc coneguts, una identificació amb el propi pensament dramàtic al qual ens acostarem als apartats següents.

#### **5.5.4. Cap a la redefinició del teatre poètic: Giraudoux i altres propostes. Relacions amb l'estàndard literari. El paper de l'escenògraf.**

---

<sup>1371</sup> Ibid., p. 13.

<sup>1372</sup> "Sabadell. La Conferència de Ramon Vinyes. Cercle Republicà Federal de Sabadell". *La Publicitat*, 23-XI-1929 Fons Ramon Vinyes.

Vinyes preconitzà durant aquests anys una dramaturgia basada en el verb,<sup>1373</sup> en continuïtat amb el lirisme de la primera dècada de segle. Dins *Teatre modern* (8-9) efectuà una àmplia definició de teatre poètic:

No creiem exclusivament poeta el que parla de nits de lluna i de fonts encisades, de cels blaus i de rosers de tot l'any. Hi ha poesia en l'obra dels creadors més allunyats; poesia múltiple. Hi ha obres que tradueixen la seva poesia per l'ambient: *Les tres germanes* de Txèkhov. N'hi ha que són poètiques pel brill metàl·lic de la frase i de la fantasia: *Siegfried*, de Jean Giraudoux.<sup>1374</sup> N'hi ha que donen una poesia de kermesse, ricament grassa i bellugosament sacsonera: *El magnific cornut* de Crommelynck. N'hi ha que s'espiritualitzen i fan bellament íntima la vida: *L'ocell en la mà*, de John Drinkwater. N'hi ha que fan poesia entortolligant els mots, i escabellant-se, en escarolada vèrbola: *Perifèria* de Frantisek Langer. N'hi ha que poetitzen colorint-se exòticament per a il·luminar un caràcter: *Basar Vell*, de De Stefani. N'hi ha que són poesia pel seu transcendentalitzar ample: *Anarquia*, d'Arnolt Bronnen. Hi ha obres de poeta-poeta que resen amb versos il·luminats llegendes pàtries: *Deirde* i *La comtessa Catarina*, de John Yeats. N'hi ha que arriben a tornar poesia la crònica d'un jorn ironitzant, sanglotant, escrivint sense escriure: *La fi de Krivolrisk*, de Romaciev, etc. etc.

Dins aquest immens ventall, constatem dos fets: en primer lloc, el rebuig al romanticisme *de nits de lluna*, una revisió antipreciosista. Segonament, un lirisme nou que vindica el *brill metàl·lic de la frase i de la fantasia* en Giradoux, un realisme poètic farcit d'elements fantàstics, al·legòrics o absurds, que l'autor francès encarna amb la seva *preciosité*, terme que tantes connotacions negatives presentava a crítics del nostre dramaturg.<sup>1375</sup> Vinyes delimità anys més tard la noció en citar Claudel i Giraudoux a propòsit d'una estrena de René Laporte (*Federigo*) a París:

La idea és abstracta i vacil·lant, però en l'obra es diuen moltes coses belles. Beneït el públic de París que s'empassa obres com aquesta. No és pas gènere Giraudoux, però és gènere poètic del que feia Giraudoux, i feu Paul Claudel. A casa aquesta obra no s'hauria

---

<sup>1373</sup> Vegeu la similitud amb Carrion ("Element essencial de l'art dramàtic", *La Nau*, 153, 23-VII-1928) on defensa la paraula *poètica* com a base del teatre, tot adduint els exemples distants de Shakespeare i Lenormand.

<sup>1374</sup> Fou estrenada el 1928 amb impacte, com mostra la crítica de Benjamin Crémieux, qui marca l'estrena com "point de départ" pel que representa de retorn francès al teatre literari ("Siegfried de Jean Giraudoux a la Comédie des Champs-Élysées", *La Nouvelle Revue Française*, Tome XXX, janvier-juin 1928, pags. 867-869).

<sup>1375</sup> Vegeu Gilles COSTAZ: "Théâtre: les femmes, la civilisation et le destin", *Magazine littéraire*, 360, décembre 1997, pags. 37-39. L'articulista es pregunta: "Quelle est la clef du théâtre de Giraudoux? A quelle formule peut-il se réduire? C'est peut-être là le problème. Il glisse entre les qualifications. Lui-même, qui n'était jamais en manque de formules, n'en a pas livré beaucoup sur son théâtre. Il disait simplement qu'il recherchait 'une architecture musicale' plutôt que une architecture dramatique. Vegeu també Alexandre ASTRUC: "Le bonheur et la préciosité" *Magazine littéraire*, 360, décembre 1997, pags. 30-32. Idem: Anne STRUVE-DEBEAUX: "D'une petite définition de la préciosité", *Europe*, mai 1999, pags. 83-89.

estrenat. M'adona que he tingut la intuïció de moltes grans coses. He intentat el teatre poètic a casa, i m'ha calgut recular.<sup>1376</sup>

Aquests autors basaven llur dramaturgia en una *architecture musicale* amb deute a la retòrica tradicional (el llegat de Racine en Giraudoux) però inserida en l'actualitat: cal remarcar que -com Vinyes l'any 1908- l'autor francès manifestà la voluntat de construir un edifici tràgic que superés la decadent arquitectura del drama.<sup>1377</sup> I hi ha altres escriptors on destaca el nostre crític idèntic element: *l'escarolada vèrbola* de Langer o els *versos il·luminats* de Yeats. És simptomàtic el poc esment de Claudel que -ultra el catolicisme que podia sorprendre en cercles obreristes o esquerrans on Vinyes adreçava els parlaments- formava part del propi llegat d'influències, com hem vist en escrits colombians i *Llegenda de boires*; Giraudoux, en canvi, s'havia iniciat com a autor dramàtic el mateix 1928.<sup>1378</sup> Arran de l'estrena de *Qui no és amb mi...* posà de relleu la qüestió: l'autor declarà frenar el lirisme, "procurant donar teatralitat, o sia plàstica, al llenguatge", però no apostà per l'autor "que no sigui poeta" [*creador*]. El cinema (se sobreentén encara el cinema mut) el fa dur a la reflexió següent:

S'ha arribat a sostenir que el teatre només volia fets, i podia prescindir de la paraula. Entengueu que en dir paraula, volien dir, diàleg amb volum de diàleg. És una greu equivocació en cinemar el teatre. Jo, que crec en el cinema, crec en el teatre com antítesi del cinema. És per això que he escrit drames on l'argument és un pretext per la paraula com a serva de l'argument. En la nova obra he volgut fer amb la paraula un sondeig psicològic.<sup>1379</sup>

No ens estranya, doncs, que Vinyes s'allunyi d'un Piscator que no dubta a introduir el cinema a escena (en refús similar al de Soldevila).<sup>1380</sup> Per al nostre autor, el llenguatge és medul·lar, encara que sigui al servei del coneixement psíquic, essencial del teatre contemporani: un despullament d'ànimes expressionista. De fet, no delimita *teatre poètic* de *teatre d'idees i psicologia*, i, com a Colòmbia, el poeta no és "l'home que fa versos" sinó un "teatre de lirismes i fantasies" com confirma a *El teatre d'avui*:

Al teatre en vers se li ha dit impròpiament, teatre poètic. Com a ideal, -eixamplant moltíssim el mot teatre poètic- és la cima del teatre. Ara, nosaltres diem teatre poètic al

---

<sup>1376</sup> *Quadern Teatre 21*, doc. cit., p. 98. 21-28, en text reproduït per Gilard (*Selecció de Textos*, II, op. cit., p. 293). L'aproximació ja esmentada per Gilard a les concepcions teatrals d'Anouilh o Giono és corroborada en apunts laudatoris dels quaderns de postguerra, sobretot a *Quadern Teatre 21* i *Quadern Teatre 14 d'octubre de 1949*.

<sup>1377</sup> El 1934 declarà: "J'aimerais beaucoup refaire une tragédie. Le drame moderne se meurt. La tragédie, qu'on croit vieillie, est le plus jeune des genres, parce qu'elle est allégée de tout ce qui alourdit une pièce. Les héros de tragédie sont plus près du public que les personnages du drame moderne" ("Théâtre: les femmes, le civilisation et le destin", art. cit., p.39.) V., Paul-Louis MIGNON "Cet attelage dramatique si bien noué", *Europe*, mai 1999, pags. 90-93: "Il admire le pouvoir poétique du verbe et l'originalité d'un art qui, sur des thèmes inscrits dans les problèmes du temps, la guerre et la paix, le pouvoir, ou fondamentaux, l'amour et le bonheur, l'amour et la fidélité, la pureté, porte les personnages a l'allégorie et leurs conflits aux confrontations essentielles".

<sup>1378</sup> Pel que sembla ja li seguia la petja, perquè es conserva al fons de l'autor un volum de narracions del 1927: *Eglantine*. Roman. Grasset, 1927.

<sup>1379</sup> "Una conversa amb en Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1380</sup> "Full de dietari", "Petita professió de fe", art. cit.

teatre que arriba a fer d'una vida o d'unes vides, l'obra d'art. No ho diem al teatre de consonants i focs d'artifici que disfrassa mantes vegades, amb oripells i flàmules, les llòbregues baixeses del teatre de passatemp.<sup>1381</sup>

La *cima del teatre* en la poesia remet encara a D'Annunzio, però l'autor concedeix que es pot trobar en les idees o la psicologia – se sobrentén aquí la cita de Txèkhov-<sup>1382</sup> i subratlla els conceptes associats a Giradoux: *lirisme* i *fantasia*. En tot cas, revela el que *no* entén per teatre líric: Sagarra, Rostand o Marquina, amb "oripells" conservadors.<sup>1383</sup> Arran de la vinguda a Barcelona de Jean Jacques Bernard el 1929, enfocà la qüestió arran del *teatre del silenci* en l'autor francès:<sup>1384</sup>

No parlem per defensar la cataracta retòrica victorhuguesca<sup>1385</sup> ni per llançar la teoria del "crit", per posar-la davant per davant de la "teoria del silenci", com ho han fet les novíssimes escoles alemanyes i russes.<sup>1386</sup> (...) Els diàlegs, sadolls de suggerències, de l'obra de Jean Jacques Bernard, volen arribar per l'eloqüència muda i el sobreentès subterrani, on arriben les obres d'autèntic diàleg expressiu: a la revelació d'un estat passional, d'un conflicte de temperaments o d'idees, a dir-nos una incomprensió, a mostrar-nos una ànima, una vida.<sup>1387</sup> La Gilberta de *Le Printemps des autres*, enamorada de l'espòs de la seva filla, diu, per torçament d'acte, el que diu per flama expressiva, amb verbositat histèrica, la dona del *Die Geburt der Jugend* d'Arnolt Bronnen.

---

<sup>1381</sup> *El teatre d'avui*, p.2.

<sup>1382</sup> Destaco a la biblioteca del nostre autor una edició en italià d'aquest autor: Anton CECOV: *Il gabbiano*. Trad. Odoardo Campa. R. Carabia, Ed. Lanciano, 1914.

<sup>1383</sup> Hi ha hagut diverses interpretacions del teatre sagarrià en aquests anys, però en general s'hi ha diagnosticat una visió conservadora mitificada sota un mantell aristocràtic Vegeu: XAVIER FÀBREGAS: *Aproximació a la història del teatre català modern*, op. cit, p. 22, o Enric GALLÉN i Marina GUSTÀ: "Josep Maria de Sagarra", "El teatre", *HLC*, 9 op. cit., pags 474-488, que hi estudien la tensió entre tradició i modernitat.

<sup>1384</sup> R. VINYES: "Comentari", "Jean Jacques Bernard", *La Nau*, 461, 3-V-1929. Vegeu: INFRA Apèndix 2. Anys més tard proclamà amb ironia: "Tot allò de la teoria del silenci i dels migs mots, -que ens descobrien allà- venia de Maeterlinck. En aquesta obra es veu l'absoluta influència. La llegenda s'ha tornat drama modern, però fet poema" (*Varia 5*, Ms., Fons Ramon Vinyes, p. 18, 8-10).

<sup>1385</sup> "Victorburguesa" a l'original. Aquesta cita de Bernard arran de *Martine* (1922), havia estat reproduïda el 1928 d'on probablement la comentà Vinyes ("Jean Jacques Bernard i la teoria del silenci", *Revista de Catalunya*, V, vol. VIII, 48, juny 1928, pags. 671.672.)

<sup>1386</sup> És una referència a les obres esmentades a *Teatre d'avui i Teatre modern*, amb especial atenció a Bronnen i el teatre del crit.

<sup>1387</sup> Vinyes reedita la terminologia "drama d'idees", drama de passions ["temperaments"]. Podem comparar-ne l'anàlisi amb la de *Mirador* els mateixos dies, que mostra desconfiança amb la sobrietat de *Martine* però admet que les obres de Bernard "sedueixen sempre per llur simplicitat, per llur claredat, tan francesa" (W: "Jean Jacques Bernard", *Mirador*, I, 14, 2-V-1929, p. 3). El berguedà, en canvi, valora l'eloqüència dels silencis, que l'articulista de *Mirador* anomena "diàleg subjacent". Igualment, Vinyes prefereix *Martina* a *El foc que es revifa malament*, opció contrària a la de "W". En aquest sentit, l'anàlisi de *Mirador* es recolza en valoracions negatives de Lucien Dubech sobre el classicisme empobrider de *Martine*, que com *El foc que es revifa malament*, fou traduïda per Pous i Pagès i estrenada un any més tard a Barcelona. Vegeu de Jean Jacques BERNARD: *El foc que es revifa malament*. Comèdia dramàtica en tres actes. Versió catalana de J. Pous i Pagès. Les ales esteses, 8, Barcelona [1929]. Idem: *Martina*, Ed. La Rosa dels Vents, Quaderns Literaris, 206, Biblioteca de la Rosa dels Vents, 59, Barcelona, 1938.

Les obres de Jean Jacques Bernard són ben lluny de les obres de diàleg buit i pobre que han donat quimèric mestratge de prosa a algun comediògraf nostre.<sup>1388</sup> El silenci, en el diàleg de Jean Jacques Bernard, és el moment líric del diàleg: és la maduresa. S'arriba a ell per una pregona preparació.<sup>1389</sup>

Tals consideracions coincideixen amb *Teatre modern* (7-8):

Un diàleg de teatre ha de traduir fondàries, sentiments, lirismes, coloracions, èxtasis, benestar. Si parlem sota una nit de lluna, la paraula, tindrà un llampurneig que no tindrà si parlem dintre d'una cambra tancada. I el diàleg té el deure de donar aquest matís(...) En lloc de donar patró de diàleg, el teatre copia el diàleg. S'accepta que el patró el doni qui no el pot donar, i així, de capgirell en capgirell, en veure reproduïts en l'escenari els modismes barbres de la plebs, el diàleg s'esllavissa i esdevé sense suc ni bruc. Es prenen per diàleg teatral els mots capriciosos d'uns quants nens, tarats de cine i de tango, que juguen a l'espiritualisme. Amb l'escurs del diàleg directe, s'empren modismes esgargamellats que serveixen per a acolorir el que hauria d'acolorir la imatge. Es fa ambient, sense atmosfera, amb un acudit de quarter de guàrdia, o amb un estirabot de personatge de balneari luxosament d'estiu...I el diàleg del nostre jovent... rodola...rodola...I el diàleg del nostre teatre rodola...rodola

Exposen nítidament aquests textos contra quin diàleg teatral està Vinyes, amb la degradació d'espectacles de masses o ambients de moda, i tanmateix, l'autor hi havia recorregut puntualment en forma caricaturesca dins obres com *Viatge* i a *L'adolescent dels ulls d'or*. Pel seu compte, Soldevila exposa que "en la comèdia de ciutat, que al meu entendre és el teatre més teatre, no és possible de fer parlar els personatges amb un vocabulari massa allunyat del que usen els espectadors"<sup>1390</sup> i demana "un diàleg on la gent, sense deixar de parlar correctament un sol segon, encomani la sensació, tan de mal definir però tan de bon entendre, de la naturalitat": ja hem vist com arran de Bernard, el nostre dramaturg objectà certa "naturalitat". Vinyes pretenia més *elevat* que *educar*, sense recórrer a la conversa de *boulevard*,<sup>1391</sup> però no concreta models: *retòrica* hi és un concepte positiu proper a la *pompa dannunziana*, però no defensa el

---

<sup>1388</sup> Soldevila és l'al·ludit en el sobreentès. Ell també diagnosticà el 1927 una incorporació dels poetes a l'escena a finals del 20 i es referí a Sagarra, Ferran Soldevila i Millàs-Raurell, mentre acollia amb la represa de l'Intim, el Teatre dels Poetes i la Companyia Belluguet ("Els poetes i el teatre", art. cit.) No hi havia tanta distància quant a la prescripció del lirisme en Vinyes i en Soldevila, (capaç d'admirar Puig i Ferrer com en aquest article) o Millàs-Raurell, que aplaudia Gual i l'Intim. Les diferències rauen en concretar aquesta poetització, tenint en compte que Soldevila rebutja la tradició guimeriana, *mascle* i finisecular. Així, quan es pronuncia sobre Bernard posa èmfasi en la dosificació de les paraules -el text sàviament conjuntat- per arribar al silenci percebut (MYSELF: "El teatre del silenci", *La Publicitat*, 16.948, 27-VII-1928). Com recalca Santamaria, Soldevila advoca per "la comèdia de ciutat que, en oposició a les grandiloqüències de la tragèdia, l'obliga a cenyir-se a un registre que ell en diu col·loquial" (*Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., p. 80).

<sup>1389</sup> En aquesta concepció del silenci líric de Bernard, Vinyes s'acosta a les idees de Rosso di San Secondo al prelude de *Marionete che passione* (*Teatro*, op. cit., p. 129).

<sup>1390</sup> "La comèdia urbana i burgesa", art. cit.

<sup>1391</sup> Agafo la idea de Michel CORVIN: *Le théâtre de boulevard*, Presses Universitaires de France, Que sais je?, 2442, Paris, 1989, p. 42, citat dins *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., p. 113. Santamaria remet a l'estadi terminal del drama definit per Szondi (*Teoria del drama*, op. cit., pags. 65-68).

trop (l'al·lusió a les *elegàncies de similor* és negativa) enfront de l'adhesió a *la frase treballada, la fantasia que il·lumina* o la idea -gènérica però ben enfocada- de no renunciar a la riquesa de l'idioma:

Si l'autor d'un drama agafa models vistos per a donar-los el seu punt essencial de realitat i tornar-los a crear amb el seu alè per a donar-los la vigoria d'una vida poètica, ¿per què no pot agafar la multiplicitat idiomàtica de la seva fantasia per a recloure's en una imitació de realitats, emprada en el baix to de la conversa corrent?<sup>1392</sup>

Poques vegades es mostra tan decidit a rebutjar *el baix to* i reclamar la *multiplicitat idiomàtica*, en acostament al Giraudoux del *brill* "de la frase i la fantasia". El mot essencial des del meu punt de vista hi és *frase*, que remet a una preocupació sintagmàtica pròpia d'un líric com Vinyes que havia destacat per una dramaturgia retoricista i necessitava d'una certa fluïdesa que no renunciés en cap moment a la retòrica. Recordem que el diàleg literari de Giraudoux era esmussat gràcies a la relació amb l'actor i director escènic Louis Jouvet,<sup>1393</sup> que hem vist citat pel berguedà. És suggerent l'adhesió de l'exuberant Vinyes a la sobrietat de Jean Jacques Bernard, encarada al vulgar diàleg burgès. En aquestes propostes, defuig la retorització de Hoffmannsthal, D'Annunzio, o Hugo,<sup>1394</sup> és a dir el *poema escènic* com *L'arca i la serp* o *Llegenda de boires*, o l'al·legoria de *Rondalla al clar de lluna*, car el teatre d'avui no permetia l'estetitzada realitat paral·lela que veia Alexandre Plana. El lirisme de Yeats, Synge, Bernard o Giraudoux, -o de Claudel, amb sintaxi fluida-<sup>1395</sup> no contempla en la seva visió l'aparatositat tròpica dels vells models, i tot i la fantasia verbal, cerca un encadenament que l'acosti a l'espectador.

Acabem d'albirar dues tendències contradictòries quant al llenguatge que hem vist candents en la materialització de les obres de Vinyes l'any 1927 i que observarem en altres de posteriors: el *teatre de l'hora* l'abocava a una concreció realista, en tant que encarat a la psicologia, però a l'ensem atacava un esguard fotogràfic en pro de la fantasia. Com resolgué la contraposició? Les referències al registre de balneari fan pensar en el vist estil paròdic a *Viatge i L'adolescent dels ulls d'or*: aquest registre col·loquial (impensable entre 1908 i 1920), és paradigmàtic del canvi, exactament com l'oposició socioestilística vista a *Racó de xiprers*. Al mateix temps no s'acabà de desprendre del retoricisme (com hem vist), mentre que en altres

---

<sup>1392</sup> "Al marge de *Pirateria...*", art. cit.

<sup>1393</sup> Vinyes havia mostrat en el teatre catòlic habilitat escènica i potser no necessitava de cap actor-assessor si volia fer més accessible el seu teatre, per bé que la vella adhesió dannunziana l'havia dut a privar un lluïment retòric en contra de la plasticitat teatral reclamada arran de *Qui no és amb mi...*; un problema afegit fou l'actualització de l'estil als estàndards literarioteatral de la llengua del país. Jouvet, limità els excessos d'un Giraudoux, que intentà "d'etre réel dans l'irreel".i que rebé, malgrat tot, envestides dels que l'acusaven d'artificiositat, com Collette, per exemple ("Cet attelage dramatique si bien noué", art. cit.).

<sup>1394</sup> L'autor no abordà els autors italians a les dues conferències sobre teatre estranger i Hofmannsthal només hi és vist com a autor d'una època anterior.

<sup>1395</sup> Larthomas s'ocupa de les contradiccions que ofereix aquest autor en una posició insubornablement literària i lírica, teatralment salvada per l'efecte compensatori d'una sintaxi eficaç (*Le langage dramatique*, op. cit., p. 366).

moments el ridiculitza. Aquest ús entre paròdic i elegíac del vell estil, esdevé un correlat del conflicte ideal/realitat plantejat a les obres. Hi ha un procés i una voluntat d'actualització retòrica contra els vells hàbits, però alhora una prevenció contra la degradació lingüística d'un llenguatge de masses. Els dotze anys lluny de la normativització fabriana i les seves repercussions en l'estàndard literari, eren un altre entrebanc important. Vinyes trobà consolidat el 1925 un nou patró de llengua literària a què adaptar-se, molt diferent al de 1913, i que una personalitat propera a ell com Antoni Rovira i Virgili definí perfectament en un text de 1929 on contemplava la superació de les velles diferències en el llenguatge literari de la Renaixença (Verdaguer, Guimerà), en primer lloc per l'alt estil uniformador de Carner o Riba, oportunament corregit o enriquit per la reacció popularista del decenni 20-30. Els models d'aquesta nova prosa o estil eren per a Rovira autors oposats a l'estil de Vinyes com Carles Soldevila, Tomàs Garcés o Cèsar A. Jordana.<sup>1396</sup> És evident que el nostre dramaturg no compartia els arguments d'igualació esgrimits per Rovira i Virgili (li hem vist, justament, defensar la personalitat en sentit ampli dels vells mestres), i que part de la crítica, fins ben entrat els 30, el contemplaria com un rebel a les "regles" gramaticals o estilístiques comunes. El cert és que les vacil·lacions o exercicis com el contemplat a *Racó de xiprers*, mostren un notable grau d'arcaïtzació lingüísticoestilística, del qual vol desprendre-se'n amb certa recança.

Dins d'aquesta atenció a la poètica dramàtica cal situar l'atenció parada a la relació entre llenguatge literari i codis extratextuals, que hem anat avaluant en referir-se a la recepció del teatre europeu, ja a Colòmbia. És revelador l'esmentada relació amb Steinhof, la postura del qual, exposada davant del propi Vinyes, sembla assumible per l'autor d'acord amb la línia exposada en un text colombià<sup>1397</sup> on l'escenògraf esdevenia sobretot un eficaç col·laborador de l'autor. Afirmava Steinhof:

Al meu entendre, la solució de la crisi teatral no serà mai la dictadura del director d'escena i del decorador. (...) Jo estimo que el text, tasca dels actors, escenificació, llum, decorat, música, tots aquests elements han de concòrrer que la unitat suprema que és l'acció dramàtica. (...) La paraula, la plàstica, la música, expressen cadascuna segons llurs propis mitjans, l'energia inicial que va engendrar l'obra considerada com una unitat.<sup>1398</sup>

Aquest respecte literari amb aprofitament de possibilitats tècniques és subscribable pel Vinyes que mostrava gran empatia amb Àngel Fernández. Steinhof subratllà en aquesta entrevista com la cubicació de l'espai escènic i els efectes de llum podien intensificar l'efecte dramàtic, però es pronuncià contra un excessiu efectisme, en una postura molt semblant a un altre referent per al nostre autor: Georges Pitoëff, de qui presencià segurament l'escenificació de

---

<sup>1396</sup> Antoni ROVIRA i VIRGILI: "Models de prosa", "Literats, Literatura", *Revista de Catalunya*, VI, Vol. X, 53, gener-febrer 1929, p. 5.

<sup>1397</sup> SUPRA Cap. 4.

<sup>1398</sup> "Dos hostes il·lustres", art. cit A l'entrevista es descobreix el polifacèstisme d'aquest escenògraf (també escultor, crític d'art, etc.) i el seu respecte amb l'autor que devia aplaudir Vinyes: "Jo no crec en la infal·libilitat del principi post-maquinita, segons el qual el text d'una obra és un element molestós i superflu".



la *Santa Joana* de Shaw.<sup>1399</sup> Si pensem en el que representà l'escenificació de *Peter's Bar* l'octubre de 1929 en el sentit de conjugar text literari i lectura plàstica des d'un caire expressionista, no ens sembla estrany que el berguedà pensés a Colòmbia el 1929 en aquests actors i escenògrafs com a l'ideal per a plasmar en altres escenes obres seves susceptibles d'aquesta interpretació.

### 5.5.5. Les figures dramàtiques: còpia i creació.

Vinyes fou acusat sovint de descurança o inadequació quant a la construcció dels personatges, i ell tractà sovint la qüestió durant aquests anys, formulant sempre el rebuig a la còpia fàcil com a *Teatre modern*:

Es cerquen personatges que hagin *viscut*, personatges *observats*: l'un s'ha vist en una botiga de Gràcia i l'altre és una rentista del carrer de Banys Vells. El personatge *copiat* té una autenticitat externa que no té el personatge *creat*. En l'especialíssim teatre modern que ens prediquen, el personatge *creat* es troba inversemblant.(...) Nosaltres sostenim la teoria de l'heroi creació contra la teoria de l'heroi observació. Entre un i altre hi mitjança la diferència que mitjança entre la fotografia i el quadro.<sup>1400</sup>

L'autor berguedà alterna el concepte de *personatge* amb el tragicoromàntic i finisecular d'*heroi* vist anys enrera, però és més substancial l'antonímia entre *creat* i *copiat*, on connecta amb la tradició expressionista de Bahr el 1916.<sup>1401</sup> De manera similar s'expressà el 1929: "El model *vist* només ha de servir a l'autor perquè damunt d'ell creï el personatge".<sup>1402</sup> És a dir, la realitat sols és punt de partida: arran de *Peter's Bar* afirmà inspirar-se en personatges observats a *cafetines*<sup>1403</sup> però reelaborats: " La vida m'ha donat la seva careta. Jo els he procurat donar cos."<sup>1404</sup> Aquesta figura ideal haurà de ser profunda: "Com que comptats herois del teatre català d'avui tenen volum ni fondària, donen al burgès el goig de la no introspecció."<sup>1405</sup>

---

<sup>1399</sup> Vegeu la posició de Georges Pitoëff respecte d'aquesta qüestió, transmesa per Lenormand: "Il fut en réaction contre le naturalisme et contre la suprémacie du peintre-décorateur" (H.R. LENORMAND: *Les Pitoëff, souvenirs*. O. Lieutier, Paris [1943], p. 145. Sobre l'incontestable èxit de l'obra de Bernard Shaw i de la preferència de l'actor-director per Shaw, Pirandello i Ibsen, vegeu pags. 119-121 i 165.

<sup>1400</sup> *Teatre modern*, p. 7.

<sup>1401</sup> A propòsit d'*Expressionismus* de Hermann Bahr, Leonart afirma que l'home concebut cerca "refugiarse del món dins si mateix, o de si mateix en el món" i que "no és pas el tornaveu tan sols del seu món, sinó més aviat el seu faedor" ("Lletres alemanyes: L'Expressionisme", art. cit.) *Faedor* correspon a *creador* de Vinyes.

<sup>1402</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1403</sup> "Una entrevista con el autor de *Qui no està amb mi...*

<sup>1404</sup> "*Peter's Bar* i Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1405</sup> Ignasi Iglésias, *mestre exemple*, p.9.

L'èmfasi en la psicologia<sup>1406</sup> i els matisos, apunta a la complexitat (com a principis de segle, els *cridaners* de l'expressionisme o els *suggestius* del teatre del silenci hauran de transmetre *idees* o *passions*). Vegem-ho arran de J.J. Bernard:

No fa gent de la qual es diu: "s'han vist viure i han existit.". Fa gent que viu i que existeix. ¿Que hi fa que els herois del teatre cridin, cantin, sanglotin el dolor llur...o que callin en arribar a mostrar-lo? Els herois de Jean Jacques Bernard, com tots els herois de teatre ver, fan sentir o pensar. Que el costum se'ls vegi o no, ¿que hi fa si el porten?<sup>1407</sup>

Advoca, doncs, per figures que provoquin sentiments o reflexió independentment de llur versemblança, i que accentuin l'expressivitat: "només l'exaltació ens pot portar a l'endevinació psicològica".<sup>1408</sup> Torna, així, a l'heroi, no pas poat de la mitologia catalana o culturalista com en altres èpoques, sinó coetani, en la sobrietat del *teatre del silenci* o el desesperat *teatre del crit*; Expressa, tanmateix, dubtes quant als límits de la subjectivitat figural a què ell mateix recorregué a *Peter's Bar* o *Qui no és amb mi...*:

Ningú pot establir com a norma de teatre únic la norma d'un teatre d'un sol personatge exacerbant i orb que furgui i furgui en el seu pit amb enderiments de foll, oposant una resistència de brau a tota idea que no apuntali les seves preocupacions, lluny de pietat, de sentiment, de comprensió, amb egoisme sense matisos ni graus, un home que el dramaturg llença amb catapulta amb el preconcebut propòsit de que s'esberli el cap damunt les roques. Això, més o menys discutible, és un teatre. No pot ésser el Teatre. L'antipàtic Foma Fòmítx de Dostoievski, n'ha donat l'ariditat total, l'assedegada pauta.<sup>1409</sup>

No queda clara la intenció del passatge anterior, però sembla condemnar-hi els excessos de l'individualisme. Hi lloa termes com matisos, comprensió, pietat o sentiments, no lluny de l'*emoció* que trobà a faltar Bertrana dins l'Ibsen simbòlic o la *naturalitat* mirada amb prevenció. ¿Contradicció, doncs, en el nostre autor, abrandat amb l'expressionisme però recelós amb els extrems?. En tot cas, revela preocupació pel fet figural, que qüestionà a Bertrana arran de *Solness*<sup>1410</sup> Quan aquest autor atacà el vessant simbòlic del noruec en els tipus no copsats de *carn i ossos*, Vinyes defensa la llibertat creativa:

Els personatges d'una obra tenen vida quan passions o intel·ligència els fan ésser un doble mirall que els reflexa a ells i reflexa als altres; quan deixen d'ésser qui són, la seva carcassa, carn i ossos precisament, per a mostrar-nos un moment d'humanitat que arriba fins

---

<sup>1406</sup> A *Teatre modern* (p. 16) es recolza en una autoritat: "Tota obra complerta de Teatre ha de tenir la cultura d'una vera literatura, -segons Glebov, i segons nosaltres-, i la penetració psicològica essencial per a la creació de caràcters".

<sup>1407</sup> També ho retreu a *Teatre modern* on defensa el teatre transcendent i rebutja el personatge *copiat*. El terme *burinar* a propòsit dels personatges de Bernard, podem oposar-lo a *fistonar*, usat arran de Soldevila. ("Carles Soldevila", art. cit.).

<sup>1408</sup> "Al marge de *Pirateria*", art. cit.

<sup>1409</sup> *Teatre modern*, p. 8.

<sup>1410</sup> "Teatre Íntim. Primera sessió", art. cit.

a nosaltres per la veritat eterna que conté. (...) A casa nostra, l'autor -ajudat pel crític- no pot intentar portar el públic cap a ell. Ha de fer personatges de carn i ossos, que gairebé sempre careixen d'ossos i de carn, de sentit comú i de veritat de vida, veritat de vida que s'aconsegueix fent parlar els ninots com vulguin.<sup>1411</sup>

L'article se centra en el rebuig de l'anecdotisme dels personatges de la comèdia burgesa, i cal destacar la semblança entre les figures que mostren "un moment d'humanitat que arriba a nosaltres per la veritat eterna que conté" i l'"héroe que, teniendo nuestro cuerpo, sobrepase nuestra talla" proclamat a Colòmbia, perllongació de l'heroi a *De la tragèdia* el 1908. Si Bertrana objecta abstracció en les figures ibsenianes, Vinyes hi troba una veritat sota la carcassa que les iguala a les de l'expressionisme contemporani. Molts personatges de l'escriptor berguedà són, com hem vist a les peces de 1927, emfàticament inversemblants, i defugen el personatge *copiat* dels escrits teòrics, en contradicció, a vegades, amb la versemblança exigida per l'ambient. Com hem vist a *Viatge o Racó de xiprers*, l'autor disposa blocs figurals antitètics, tot vacil·lant entre la tipologia explícita i la voluntat de fondària psicològica. En l'opus dramàtic vinyesià predominen els personatges *plans*, tot usant la terminologia de Forster, però, en alguns casos les galeries de tipus confegeixen, com és el cas de *Viatge*, una atmosfera suggerent i humanitzada, versemblant i emotiva més enllà de la caricatura forçada que l'autor els imprimeix.

### **5.5.6. Comèdia? Drama? Interrogants i polèmica sobre els gèneres.**

L'èmfasi en un teatre transcendent, explica la predilecció pel *drama* ideologicopassional adaptat a problemes contemporanis: és el cas de *Qui no és amb mi...* o *Peter's Bar*. Dins llur caient expressionista, el nostre autor fou convencional quant a la disposició en tres actes heretada del segle XIX, com hem vist en les tragicomèdies de 1927. Aquest conservadorisme llunyà al *drama d'estacions* no traduí l'ambientalisme d'una peça allargassada com *Peter's Bar*, que hem de comparar amb una obra també posterior, molt més dinàmica: *Arran del Mar Caribe* (1944). Hem de considerar, però, els condicionaments de l'entorn (empresaris, públic) per pensar en propostes rupturistes; recordem, a tall d'exemple la mala reacció comentada envers les *Vetllades Selectes* o l'escepticisme del públic envers el teatre sintètic comentat de Sánchez Juan a l'Estudi Masriera.<sup>1412</sup> Això determinava que autors que pretenien una alternativa dins el teatre convencional com Vinyes o Millàs-Raurell no ultrapassessin certes convencions. És

---

<sup>1411</sup>: Bertrana afirmà: "Quan ell [Ibsen] escriu amb mires declaradament simbòliques, és quan ens interessa d'una manera relativa, car els personatges esdevenen abstraccions, i les vicissituds que les turmenten -sempre són vicissituds i molt poques vegades alegries el que l'autor d'*Espectres* regala als seus personatges- per fortes que siguin no arriben a emocionar-nos". D'aquests mots es dedueix el rebuig al teatre filosòfic d'Ibsen, lluny del temps dels "fervors un xic irreflexius, edat que el nostre meridionalisme ens feia defensar a sang i foc les boires filosòfiques de Noruega". (...) "Després d'esvaïda aquella foguerada d'entusiasme juvenil, aquell fervor pel teatre nòrdic, ombriu i enigmàtic, ens sembla ja quelcom encarcerat, científic, fred."

<sup>1412</sup> Recordem també que l'autor rebutjava l'avantguarda com a sinònim de mera estranyesa dins *El Teatre de l'Orientació*.

simptomàtic que el teatre també *sintètic* de Millàs-Raurell, per exemple, limiti la seva evolució formal a l'esporgació d'elements sobrers i la condensació en escassos personatges. El mateix podríem afirmar quant a aquest aspecte de diverses obres de Carles Soldevila, Joan Oliver i Carme Montoriol.<sup>1413</sup>

El vell cultivador de la tragèdia i el poema escènic que era Vinyes (formes percebudes com a anacròniques per la crítica de *Llegenda de boires*) trobà en el drama el seu nord: *Qui no és amb mi...* i *Peter's Bar*. Però això no exclou les provatures estudiades que, ultra la voga del corrent grotesc, s'entenen dins la mixtura de l'expressionisme, del qual afirmà Lleonart el 1927 que el punt de partida irreal provoca que "en el Teatre siguin caricaturescos en la caracterització i fonguin el tràgic i el còmic donant el nou gènere de la comitragèdia".<sup>1414</sup> Recordem l'estrena de *Viaje* el novembre de 1927 i el subtítol amb interrogants dins rètols i cartelleres: "Comèdia?, Drama?".<sup>1415</sup> En aquest camp ubiquem *L'adolescent...*, *Ball de titelles* i *Racó de xiprers*, mentre que iniciava un particular costumisme amb *Fornera, rossor de pa* o treballava en clau catalana una peça vagament goldoniana com *El noble i l'hostalera*. Però l'escriptor berguedà aconseguí notorietat pels drames *stricto sensu* el 1929, i quan s'edità *Viatge* el març d'aquell any la disjuntiva del subtítol, adquiria sentit dins la polèmica sobre els gèneres sostinguda amb Carles Soldevila.

El 1927 plantejà aquest escriptor el tema a *La Nova Revista*, i es mostra favorable a la comèdia burgesa,<sup>1416</sup> tot objectant que la tradició catalana sols admet el drama guimeranià ferreny o la comèdia menestral. Per contra, advocà per un teatre no basat en "caràcters excepcionals" i lliure de "sentiments cantelluts" com si diagnosticués l'esgotament d'una forma. Tal argument li feia impulsar "la comèdia normal, que he batejat amb el nom de burgesa, no pas per vincular-la als interessos d'una classe, sinó per precisar-ne el to":

L'existència amb vida plena de tots els gèneres, i especialment la comèdia urbana, és al meu entendre, un afer de vida o mort. O bé aconseguim definitivament rompre els dies que incomuniquen la vida barcelonina amb el teatre barceloní, i ens posem a parlar al públic de coses que li interessin directament, o bé haurem de resignar-nos a veure emigrar

---

<sup>1413</sup> L'essencialització és també la via de Carme Montoriol i Joan Oliver, que com Millàs-Raurell cultiven un teatre antiburgès des de la forma adreçada a aquest estament: l'alta comèdia, com remarca Fàbregas: *Aproximació a la història del Teatre Català Modern*, op. cit., pags. 126-127. Guillem Díaz Plaja aplaudí Millàs el 1928 com a alternativa futura pel seu teatre psicològic i sintètic, en contrast amb Soldevila, de qui comparà les expectatives de *Bola de neu*, en front de l'afalagament al públic dins *La tia d'Amèrica*. ("Els Teatres", "Una visió del nostre teatre", *La Publicitat*, 17.109, 7-II-1929). Gallén (*El Teatre*, 9, op. cit., pags. 451-452), transcriu els postulats de l'autor, posa *La llotja* com a exemple *sintètic* per la condensació temporal i eliminació d'elements superflus, units a una àcida visió de la burgesia.

<sup>1414</sup> Lletres alemanyes: L'expressionisme", art. cit.

<sup>1415</sup> SUPRA 5. 4.2.1.

<sup>1416</sup> "Els autors I. "El ruralisme", "La situació del teatre a Barcelona", art. cit., "Els autors II. La comèdia urbana o burgesa", "La situació del teatre a Barcelona", art. cit.

vers altres escenes -la francesa, l'anglesa, en bona part l'espanyola- que, si més no, tenen el mèrit de situar els personatges a peu pla de l'espectador<sup>1417</sup>

Però si Canals recolzà la comèdia burgesa, acollí també el *poema dramàtic* de Sagarra (que de lluny beu del teatre *transcendent* finisecular) i les provatures dramàtiques de Carrion, Millàs o Vinyes: tot confirma que volia alternar modalitats. Els posicionaments del nostre dramaturg a finals de 1928 són decantats cap al drama i obvien la comèdia com ho interpretà Millàs-Raurell arran d'*Ignasi Iglésias, mestre exemple*; el nostre escriptor li respongué en termes jeràrquics sense condemnar el gènere *menor*:

Dèiem en la conferència de Romea que no demanàvem un exclusiu teatre trascendentalista. També creiem en la comèdia, encara que no ho sembli; però creiem en la comèdia *sentida*, comèdia no feta per fer comèdia. Demanem un teatre d'autèntica dignitat, on cada autor es pugui manifestar personal, no com a fabricant d'encàrrecs.<sup>1418</sup>

Vinyes reconeix que defensa amb més èmfasi el drama en admetre que així ho sembla, però abona comèdies *sentides* i ofereix un llistat de comediògrafs contraposat a *Mundetes i Clementines* de l'escena catalana: Langer, Molnar, Hevesi,<sup>1419</sup> De Stefani, A. A. Milne, Sutton Vane, James Barrie, Somerset Maugham, i Càpek (*L'afer Makropoulos*).<sup>1420</sup> Dins la polèmica amb Soldevila entre gener i febrer de 1929, la qüestió passà a primer pla.<sup>1421</sup> Tots dos se senten portantveus de conceptes oposats de modernització. El primer defensa el teatre transcendent - amb el drama com a excel·lència- i Soldevila apel·la a la instrucció de la comèdia; aquest darrer aspira a delectar un públic benestant i Vinyes -amb Puig i Ferrer, Millàs, Carrion- es proposa commoure el públic amb conflictes: era una postura amb voluntat d'avantguarda que els seus adversaris titllen d'anacrònica, en tant que hi perceben -llevat del cas Millàs-Raurell- el llast de la tradició. Es tractava, doncs, de mostrar quin enfocament era l'adequat per vitalitzar l'escena.

---

<sup>1417</sup> "La comèdia urbana i burgesa", art. cit., És antítesi i complement de Vinyes per l'èmfasi en la comèdia, el llenguatge educat intel·ligible, i l'oblit de l'escena alemanya en front a l'atenció vers el gran teatre de París, Londres o Madrid. "Ens mancava la sabata, la botina, el calçat polít, però de cada dia", hi afirma, en metàfora que remet a aquest aburgament. En relació amb els gèneres es creà una polèmica sobre la ruralitat o urbanitat de les peces catalanes. Remarquem Carrion a *La Nau* ("Una lleugera defensa del ruralisme", *La Nau* 17-XI-1927, "Últimes consideracions sobre el ruralisme", 24-XI-1927) que debat amb Soldevila a *Diari de Sabadell* sobre aquesta qüestió i remet a l'associació drama/ruralitat i comèdia/ciutat que es desprèn de la polèmica Vinyes-Soldevila. Carrion defensà el legítim us de *laruralia* i admeté de Soldevila la necessitat de superar el *pagesisme*, però no s'està de retreure-li que reflecteixi sols la burgesia urbana. Santamaria insisteix precisament en la importància d'aquest to, associat a l'"obejectivació d'un sistema d'idees operatiu, valoratiu, justificatiu -i fins normatiu- d'una determinada percepció del món", en referències a una burgesia en crisi que idealitza lleument ("El primer teatre de Carles Soldevila", art. cit.) Santamaria desmarca que el rebuig al realisme de Soldevila s'entén en la superació de la literatura vuitcentista, mentre que advoca per una aproximació del teatre a la realitat comprensible i propera per a l'espectador, sense renunciar a la idealització i defugint alhora els fàcils *happy end*.

<sup>1418</sup> "Una conferència i un retret" art. cit.

<sup>1419</sup> Escrit Havesi a l'original.

<sup>1420</sup> "Divertir no és apassionar", art. cit., És revelador que comediògrafs citats per Vinyes com a exemplars, es manifestin en Soldevila com a excepcions dignes a la tendència vers la comèdia burgesa. Així, el teatre històric de Shaw o els "afers d'ultratomba o de doble vida" arran de de Barrie i Vane C. SOLDEVILA: "La comèdia urbana o burgesa", "La situació del teatre a Barcelona", art. cit.

<sup>1421</sup> Vegeu C. SOLDEVILA: "Drama i comèdia", *La Publicitat*, 17.101, 29-I-1929 R. VINYES: "Drama i comèdia", 413, *La Nau*, 30-I-1929 C. SOLDEVILA: "Correcció anglesa? Franquesa catalana!" *La Publicitat*, 17.104, 1-II-1929. Vegeu tots tres articles dins: INFRA, Apèndix 2. Núria Santamaria ha estudiat la polèmica dins *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit, pags. 33-35.

La tendència prodramàtica o procòmica d'un i altre es dibuixen clarament, encara que en la pràctica no fos clara. D'aquí que el ressò de *Qui no és amb mi...* el gener de 1929, provoqués una rèplica de Soldevila, no adreçada sols a Vinyes sinó contra l'adhesió a l'obra. L'espurna s'encengué a *La Publicitat*, on pseudònims com Josep Lleida i Joan Balaguer signaren el 24-I-1929 articles contra el predomini del drama.<sup>1422</sup> Lleida adduí Sagarra, Carrion, Crehuet, Millàs i *Qui no és amb mi...*, qualificada de *drama amb circumstàncies agravants* i Balaguer comentà que "si a París s'estrenen 4 comèdies diàries, a Barcelona hi ha un 98 per 100 de drames encarcerats, psicològics i espessos". Costa no veure l'entorn de Soldevila en aquests posicionaments. Tot seguit Joaquim Aroca vindicà *Qui no és amb mi...* a la secció,<sup>1423</sup> i continuà la polèmica fins que el mateix Soldevila en el "Full de dietari" del 29 de gener justifica la defensa del gènere còmic per la seva vigència arreu i per un seguit d'autoritats, tot al·ludint negativament a Vinyes i al seu drama i retraient el que havia defensat en una conferència anterior.<sup>1424</sup>

La més persistent [*heretgia*] ha estat d'assabentar-nos que els drames fan pensar i que les comèdies sols fan riure.(...). Sens dubte, es representen per aquests mons de Déu moltes comèdies pobres de pensament. Exacte. Però, no és menys exacte que abunden igualment els drames gratuïts, on la cridòria dels actors esdevé la màscara de la indigència a l'èmfasi del gest amaga la falsedat de la psicologia, on la frase poètica vol suplir la beutat de l'observació (...). És admirable el delit del senyor Vinyes per reformar els nostres costums teatrals, però la primera obligació del reformador és conèixer la realitat que vol reformar.

Tot seguit Soldevila, exposa exemples i arguments que avalen el gènere: una comèdia de Molnar, opinions favorables al sàinet castellà del segle XX en Carner i Baroja, o les dificultats del gènere "simple de to, sense literatura, conforme en un mot a un ideal de veritat" segons Lucien Dubech. Soldevila, doncs, acusa Vinyes de poc psicologista i molt gestual, i valora que la comèdia té valedors i vigència sense parar esment a l'evasionisme, considerat en si un bon fi. Tot i admetre que l'apassionament de Vinyes "fóra bonic, noble, magnífic", es ceneix a la taquilla: "Sense parlar de les experiències locals, no cal sinó treure el cap a algun teatre de Madrid o de París per veure-hi sales plenes davant d'obres eixerides, intel·ligents, lleugeres, o davant d'obres simplement hilariants". La defensa hi és, doncs, en bloc, perquè potser ha considerat global l'atac de Vinyes i afins, amb atracció per vessants intranscendents: Sagarra hi

---

<sup>1422</sup> Josep LLEIDA: "Volem riure un xic" i Joan BALAGUER: "Per què tenim més drames que comèdies", "Intermedis", *La Publicitat*, 17.097, 24-I-1929. La secció tenia col·laboracions de lectors, però era permeable a pseudònims.

<sup>1423</sup> Joaquim AROCA: "Una opinió", "Intermedis", *La Publicitat* 17.099, 26-I-1929. Veié poc teatral la peça de Vinyes però en subratllà el valor literari que trobà reivindicable, i en demanà l'edició. També adhesió al drama mostrà Albert Papiol a, "No volem riure tant", "Intermedis", *La Publicitat*, 17.102 30-I-1929.

<sup>1424</sup> "Carles Soldevila parla, a Sabadell, sobre *La intel·ligència i el teatre*, *Diari de Sabadell*, 7-III-1928 102, transcrita per Núria Santamaria (*Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., pags. 185-188).

veia també un signe d'obertura al "seu temps" ja el 1923 arran del mateix Soldevila,<sup>1425</sup> que recalca la superioritat del gènere còmic com a mostra d'una societat civilitzada.<sup>1426</sup> Sens dubte, havia tingut accés als escrits de Vinyes on el nostre autor disparava contra *l'habilitat dels comediògrafs*.

La resposta del berguedà només trigà un dia a *La Nau*, amb el mateix títol que l'oponent i similar contundència: nega estar en contra de la comèdia i qualifica Soldevila d'examinador de tribunal, tot indicant que "Ni de prop, ni de lluny m'ha vingut la idea d'escriure que 'els drames fan pensar i que les comèdies fan riure'". En efecte, anteriorment havia remarcat que "No diem mal de les comèdies i diem mal del barnillatge que fa riure en la major part de les nostres comèdies",<sup>1427</sup> però l'autor barceloní s'havia aferrissat al rebuig vinyesià del teatre evasionista, com havia insinuat a Sabadell: "Ens han volgut fer creure que el somriure i la rialla eren, si fa no fa, esplais vergonyosos".<sup>1428</sup> Vinyes subratlla haver remarcat "noms de comediògrafs i de dramaturgs" universals, i, ferit pel que veu manca de subtilitat, acusa en Soldevila mancances en l'argumentació: troba contradictòria l'admiració per Henri René Lenormand (que afirma deure a Joaquim Montero), tot insinuant que les traduccions d'aquell autor eren encàrrecs, i l'acusa de defensar el gènere còmic per èxit de públic i oblidar que "l'èxit de la temporada catalana passada" fou *La llotja*. En posar Soldevila Molnar com a referent, el nostre dramaturg, torna el tret:

Molnar triomfa perquè posa intel·ligència en les seves comèdies i en els seus drames. (Molnar també ha escrit drames.) Triomfa perquè fa pensar i sentir. Acceptem que no 'amb drames on l'èmfasi del gest amaga la falsedat de la psicologia i on la frase poètica vol suplir la beutat de l'observació', però tampoc amb comèdies de veu de perdiu, amb diàleg escanyat de pit, ni amb observacions tan vagaroses que semblen fetes entre les pampallugues.

El mateix to segueix Vinyes en citar Arniches, "el de 'l'arplegall d'acudits fets per a empebrar els seus sainets melodramàtics'" o la confusió soldeviliana entre López de Ayala i Pérez de Ayala. La bala final va contra les peces de l'autor atacat -significativament les més intranscendents, citades inexactament i no el *Civilitzats tanmateix* que li hem vist lloar- per desqualificar-ne el to i destinatari:

---

<sup>1425</sup> Vegeu el fragment de 1923 a propòsit de *Vacances reials*: "Obra lleugera, no obra profunda, és el que ha intentat fer Soldevila, sense oblidar el *vaudeville*, sense oblidar l'opereta, però recordant aquestes dues classes de gènere teatral, no com un comerciant de la ploma, sinó com un digne i agilíssim escriptor comprensiu, que sap viure d'acord amb el seu temps, i no refusa la gràcia i l'encís de les coses epidèrmiques" (J. M. de SAGARRA: *Vacances reials*, *La Publicitat*, 13-XI-1923, *Crítiques de teatre...*, op. cit., pag. 110).

<sup>1426</sup> "La intel·ligència i el teatre", art. cit., Hi afirma de mode extrem que les societats primitives sols coneixen la tragèdia i que "el salvatge manca del sentit del còmic".

<sup>1427</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1428</sup> "La intel·ligència i el teatre", art. cit.

Volem creure que algú admirarà el Soldevila d'*Els milions de l'oncle*, de *Déu hi faci més que nosaltres* i de *Leonor o el problema domèstic*,<sup>1429</sup> sobretot entre els senyors que demanen riure, que els facin riure, perquè en el riure hi ha la salvació (...) Nosaltres, per part nostra, seguirem creient que comèdia i drama són bons quan són fets amb dignitat artística, amb mitjans i puixança. I seguirem cridant contra les comèdies eixalades, contra l'analfabetisme artístic, contra el teatre d'encàrrec, contra les obres que volen i no poden, contra les comèdies cloròtiques i deixatades

Dos dies més tard Soldevila contestà defensant la comèdia "per pur esplai dialèctic" i considerà que el favor obtingut a escena n'era la millor defensa: "El públic, els empresaris, i àdhuc els propietaris de sales d'espectacles la duen en safata. D'ençà que he entrat en contacte amb el teatre, m'he admirat sempre de com era fàcil de fer estrenar comèdies". Aquest argument insostenible per al berguedà contrasta amb la intencionalitat del teatre soldevilià: "Faig l'apologia de la comèdia perquè realment la crec una flor de civilització". És a dir, s'havia proposat la construcció d'un imaginari burgès educatiu ajustat a la delectació clàssica: "*La Farsa en el castillo*, [de Molnar], és una obra que no té altra aspiració sinó fer riure". Malgrat Soldevila coincidia amb Vinyes quant a Molnar o *La llotja*, l'escrit seguia transitant en un caire polèmic: l'autor blasma la *magrícia* de Vinyes, a qui qualificà de Jeremies disfressat de Jehovà i parlà de *frau* en considerar que els *articles amb llamps i trons* previs a *Qui no és amb mi...* crearen expectatives no acomplertes.<sup>1430</sup>

Altres autors s'afegiren de manera adjacent a la polèmica tot exposant l'adhesió vers un o altre plantejament. Carrion remarcà que "el teatre català necessita la injecció àcida de les bones comèdies, però li cal també el revulsiu heroic dels drames ben vius",<sup>1431</sup> i constatà la poca formació del públic i autors catalans per al drama innovador. Guansé se'n féu ressò arran del problema de la moralitat i la constatació que la comèdia a vegades era més acceptada com a encobridora de casos revulsius.<sup>1432</sup> A poc a poc, però, la polèmica es va adscriure a les gasetilles, com veurem a l'apartat 5.7, però la relativització del tema quedà exposada en una ponderada visió de Bertrana, que la saludà com a excel·lent revulsiu que amagava una rivalitat personal:

Un subtil ironista i comediògraf i un puixant poeta i dramaturg han entaulat una polèmica en termes una mica vius. Algun company espectador ha cridat amb un cert

---

<sup>1429</sup> Es refereix a *Déu hi fa més que nosaltres* i *Leonor o el servei domèstic*.

<sup>1430</sup> La polèmica derivà en acusacions de baix to o anònimes que desvetllaren nombroses sospites sobre llur autoria. Soldevila advertí que continuaria la polèmica a *Mirador*, si bé no hi signà directament cap text sobre l'afer. Destaquem: J.V., "Fet i fet per la comèdia", "Notes i comentaris", *Diari de Sabadell*, 2-II-1929.

<sup>1431</sup> A. CARRION: "La moral, el públic de teatre i altres coses", *La Nau*, 434, 23-II-1929.

<sup>1432</sup> Domènec GUANSÉ: "La moral al nostre teatre", *La Nau*, 432, 21-II-1929. L'article és redactat arran d'unes representacions de vaudeville al Teatre Novetats, que en aquest sentit lenitiu semblaven donar la raó als "partidaris de la comèdia a ultrança". Però Guansé se surt de l'estricta problema de gènere per posar el dit a la llaga: el que no acceptava el públic i la crítica més conservadores eren obres moralment agosarades en català, fossin drames o comèdies, mentre que les tolerava en francès o castellà, i posa exemples com l'acceptació de *La prisonnière*, d'Edouard Bourdet.



engrescament de periodista enlleït: "Gràcies a Déu, ja era hora", i, a la seva manera, ha repicat a festa amb la campana grossa. I trobem que té raó. Resultava ja pura carrincloneria, l'estat de pau aparent, la pau suspicax que, com les nacions civilitzades del mapa, mantenien entre nosaltres, productors i fabricants de literatura.(...) Allò de si la comèdia és intel·ligència i el drama sentiment; allò de si és millor aquest o aquella, no interessa gairebé a ningú. És el cos a cos, el pugilat irònic que compta.

Els mateixos polemistes han arribat a coincidir en declarar, l'un que admetia els drames bons i l'altre que acceptava les bones comèdies. A través de llur manera de generalitzar el tema, els que tenen la vista fina han vist un dard de punta aguda i enverinada que cercava un sol home.<sup>1433</sup>

Encara que la qüestió s'apaivagà, romanien candent quan Vinyes subratllà a *Teatre modern* l'equívoc del seu rebuig del gènere baix:

Adhuc hem pogut llegir que no hi ha teatre intel·ligent fora del teatre còmic. Per la nostra part diem que la rialla és fruit d'intel·ligència quan és produïda pel contrast -copsat veloçment-, que mitjança entre la visió d'un acte i la reflexió del mateix.(...) Un divertiment, mai passarà d'ésser un divertiment. I aquesta barreja que es fa d'obrer i de burgès, és un tòpic que s'afona com un castell d'arena. Avui, l'obrer, més que mai, té plantejat el seu problema, que és un problema essencial. El burgès, també. El teatre de gran broma, entre ells, per damunt de tot arma burgesa i treball d'epígon que sap acontentar el burgès renta més que el contentar l'obrer. El teatre de divertiment és el "pa i circ" dels romans.<sup>1434</sup>

I d'una manera global formula l'obertura a tots els gèneres:

Una personalitat d'ara (...) es revelarà sentint les inquietuds del moment, la falsia del moment, el perill del moment, el grotesc del moment. Volem dir que, sigui com sigui, en comèdia, en drama, en farsa, en sàinet o en tragèdia, -no tenim predilecció determinada per cap gènere-, la personalitat que es reveli es revelarà enfondint.<sup>1435</sup>

L'important, doncs serà la *fondària* i el compromís, amb la denúncia del teatre de passatemp com a arma burgesa. És revelador que torni a citar la tragèdia, -encara que de pas, perquè no li interessava realçar aquest gènere dins els cercles socials més polititzats on ara es trobava ubicat, però cal recalcar que aquesta modalitat teatral fou revisitada el 1929 per persones properes a Vinyes com Carrion, Bosch Gimpera o Àurea de Sarrà.<sup>1436</sup> En tot cas, el

---

<sup>1433</sup> P. BERTRANA: "Si poguéssim arribar a fer pinyes", "Impromptu", *La Veu de Catalunya*, 10.195, 5-II-1929. Aquest "sol home" tant és interpretable aplicat a tots dos autors, com a un de sol: Vinyes, en tant que menys consolidat. Altres veus denunciaren també prejudicis en crítics i autors (Lluís CAMPINS: "Intermedis", "Unes apreciacions", *La Publicitat*, 17.144, 13-II-1929).

<sup>1434</sup> *Teatre modern*, pags. 14-15. Semblantment es pronuncià en defensar Jean Jacques Bernard: "El teatre de Jean Jacques Bernard és allunyadíssim del teatre de passatemp i divertiment.

<sup>1435</sup> *Teatre modern*, p. 15.

<sup>1436</sup> Pere BOSCH GIMPERA, *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*, Publicaciones del Instituto Nacional del Teatro, Barcelona, 1929. Recordem la inauguració del Teatre Grec aquest any, escenari dels

més significatiu de la postura del nostre autor quant als gèneres és l'amplitud preconitzada, que sembla correspondre's a l'heterogeneïtat i experimentació palesa en les obres escrites aquests anys pel nostre autor: comèdies, drames, farses i sainets. El límit de la seva acceptació comença en aquells vessants propers al *vaudeville* o a formes dramàtiques presidides per la frivolitat, a diferència d'un Soldevila que aborda la "normalització" escènica més enllà del teatre literari, i que sembla compartir Millàs-Raurell.<sup>1437</sup> El nostre dramaturg, en canvi, rebutja, com hem vist, la part lleugera d'uns teatres com el rus i l'alemany que contempla com a inequívocament moderns en tant que, a parer seu, el drama o el teatre seriós hi adquireixen un pes específic superior a l'escena de passatemps.

### **5.5.7. Recapitulació. Cap a una dramaturgia antiburgesa.**

A les dues darreres planes de *Teatre modern*, el nostre dramaturg resumí les línies de la seva "campanya" en 4 aspectes:

1) Defensa de l'originalitat: "Serà obra de Teatre Modern, tota obra nova reveladora d'una personalitat. Una personalitat revelada ara, no pot ésser una personalitat d'ahir". (14-15) Ja hem comentat l'origen romàntic de la defensa de la individualitat, actualitzada per l'expressionisme.

2) Defensa d'un dramaturgia transcendent, eclèctica i antievasiva o antiburgesa: "El vertader Teatre modern, avui més que mai, és el Teatre de transcendència i de problema, sigui el problema com sigui, problema psicològic, cas, problema d'idees, de religió, de govern, de pàtria, problema social, problema de terra, sàtira i cauteri i ironia, amb efectes directes" (15).

3) Defensa d'una base literària que connecta amb els orígens: "L'obra de teatre modern és obra de diàleg i de frase. El teatre és precisament, i serà sempre, el temple de la paraula. S'ha teoritzat molt, i s'ha dit molt, que el Teatre nou lluitava per a afranquir-se de la literatura. Entenem-nos! En el cas del teatre, en dir literatura es volia dir paraula sobrera, paraula morta. La pompa verbal no és literatura quan la paraula és viva i necessària..."(15-16) És, una aposta que reconeix com a camí seu característic.<sup>1438</sup>

---

mimodrames clàssics de Carrion interpretats per Àurea de Sarrà. Vegeu Antoni BUESO "La posada en escena de la tragèdia a Catalunya: un breu repàs.". *Assaig de Teatre* n° 1, desembre de 1994, p. 104. Batlle (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit, p. 26) s'ocupa d'aquesta col.laboració entre la ballarina i el dramaturg amic de Vinyes.

<sup>1437</sup> Ho hem vist en Soldevila, que es referia a "l'existència amb vida plena de tots els gèneres i especialment de la comèdia urbana", en un ventall que va del vaudeville a Molière, però sempre amb la comèdia com a medul.la. Sobre l'admiració per aquest autor francès vegeu: MYSELF: "Modernitat de Molière. La comèdia pura.", *La Publicitat*, 16.910, 19-VI-1928.. És evident que si l'autor berguedà pensa el teatre en termes de producció literària, Soldevila s'acosta al gènere des del receptor (públic, empresari, etc.). D'eclèctisme semblant és l'obertura proposada per Millàs-Raurell en afirmar que l'escena catalana "ha de tenir en abundància, el seu teatre d'amor, l'intel.lectual, el d'intriga, el melodrama, i tanmateix, el teatre còmic" (J. MILLÀS-RAURELL: *Temes teatrals*, art. cit.).

<sup>1438</sup> Vegeu el que opinà el 1946. "Volia escriure *Racó de xiprers* planerament, amb llenguatge sobri i sense lirismes. Però el record de la casa i dels xiprers se m'emportava, omplint-me d'imatges i de suggerències. El que vol dir que l'obra sorgí frondosa com gairebé totes les que he escrit. En el retoc de 1932 vaig procurar podar-la; no ho vaig lograr del tot. Ara l'he podada més. ¿El que calia? No ho sé, car m'adono que l'obra ha quedat lluny del que se'n

4) Vindicació de la tradició (Guimerà, Iglésias, Rusiñol) més enllà d'una imitació desfasada (16) i proclamació d'una *contracroada* contra "temptatives de les que es diuen modernes per no dir-se comercials".(16).

Vista en bloc, la proposta representa una autoevolució. La defensa d'un teatre de *casos*, el distanciament de les concepcions pro tràgiques colombianes: sols cal recordar-hi l'anàlisi d'Ibsen, on privava el concepte de *tràgic*, substituït ara pel de *problemàtic* o *transcendent*. L'autor s'ha acostat a l'actualitat, però lluny d'un costumisme evasiu o retratisme superficial. És revelador que subscriu la noció *realista* (Synge el 1927), que deu anys abans desautoritzà en Pardo Bazán.<sup>1439</sup> Admet, doncs, un realisme líric o la *nuesa* expressionista de Carrion: el descarnament en D'Annunzio o Hofmannsthal és actualitzat a *casos*, amb el que el mot el separa del vell culturalisme. En tot cas, com afirma Edschmid, "L'expressionista no ha de reproduir; Ha de donar forma",<sup>1440</sup> cita que situa la mesura *realista* del nostre escriptor. Hi havia, a més, una nova justificació que donava sentit a aquesta realitat i que llegim en clau esquerrana: la urgència històrica:

Les modes són per a les desviacions de l'art o sigui per al seu teatre, teatre de preguerra i dels que perllonguen orbament la preguerra en ells, teatre del panxacontentisme i de les elegàncies de similor. La postguerra ha portat, tanmateix, un intervencionisme actiu que només poden desconèixer els que prediquen des del vèrtex d'un angle. L'home d'ara no pot ésser espectador fred del nostre temps, ha d'intervenir, ha de preocupar-se, és actor, i, per tant, en tota obra d'art, i per damunt de tota obra de teatre, autènticament actual, ha de trobar-se cara a cara amb ell mateix, s'hi ha de sentir amb les seves inquietuds.<sup>1441</sup>

¿S'inclou Vinyes en la preguerra? Pel cap baix constatem que vol desmarcar-se d'*elegàncies de similor* anacròniques, i troba en l'expressionisme un camp molt ampli, que abasta des d'elements políticsocials fins a d'altres de caràcter psicosexual. Per altra banda, l'adhesió al teatre historicocrític de Bernard Shaw o la cita positiva de Lunatxarski, representa una admiració per una visió interpretativa del passat radicalment distinta al tematisme cultural i esteticista de D'Annunzio o del Hofmannsthal que recorda dins *El teatre d'avui* com "flairosament evocador". Els autors que proposa traduir a Canals, en general, tracten temes candents referits a política, religió, sexualitat, o costums moderns, dins un to formal i moral elevat.

---

diu sobrietat teatral corrent. (...) "Una expressió lírica té la seva sobrietat, ben diferent de la imitació de les expressions vulgars del llenguatge. Els clàssics no foren sobris. El millor teatre que s'ha escrit no és sobri. El teatre és l'apoteosi de la paraula". ("Poso uns mots", pròleg a *Racó de Xiprers*. Versió definitiva, 1946., Fons Ramon Vinyes).

<sup>1439</sup> "La gent de carn i ossos", art. cit. Sobre Pardo Bazán, SUPRA Cap. 4.

<sup>1440</sup> Cita recollida per Josep LLEONART: "Lletres alemanyes: L'expressionisme", art. cit., Vegem-ho explicitat pel mateix autor: "Le monde est là, il serait absurde de le répéter: rechercher sa substance, la créer de façon nouvelle, telle est la tâche primordiale de l'art" (Denis BABLET: "La Scène expressionniste", dins Lionel RICHARD: *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, op. cit., p. 187).

<sup>1441</sup> *Teatre modern*, pags. 10-11.

Per això a *Teatre modern* capgirà l'acusació de transcendentalisme: "S'ha dit teatre transcendental a tot teatre d'inquietud i de problema. Contra aquesta croada aixecarem la nostra contra-croada i cridarem la necessitat d'un teatre de problema, d'intervenció ciutadana, un teatre de sàtira, de caràcter, de psicologia, en una paraula, cridarem per l'adveniment d'un teatre antiburgès" (10). L'actualització és abordada des d'un eclecticisme que recorda *Voces*: "El teatre modern és eclèctic i el formen un conjunt de personalitats amb la diferència, entre unes i altres, que pressuposa el tenir personalitat.(9)<sup>1442</sup> L'èmfasi del terme *transcendència*, remet a la polèmica amb Soldevila, qui ja el 1927 es pronuncià en contra dels "dramas de tirat transcendental".<sup>1443</sup> L'autor berguedà capgirà el sentit de la noció el 1928<sup>1444</sup> a propòsit d'Iglésias i els seus personatges que "viuen uns problemes d'una intensitat pregona."<sup>1445</sup> I dins *El teatre d'avui* refermà el tarannà antiburgès del *teatre d'idees i de psicologia, o d'il·luminació d'ànimes* amb "problemes d'home enfront d'altres homes" i "problemes íntims que poden tenir relació directa amb els problemes de la societat" (1). Ací concretà la dimensió individual i col·lectiva del teatre *problemàtic* antiburgès:

És teatre, per tant, ètic i sociològic. Per sociologia va més enllà de l'encarar-se amb els problemes socials; fem sociologia si esburxegem les ànimes que encenen els problemes (...). El bon burgès no ho vol sapiguer que hi ha qui corre en plena nit per les carreteres sota el fred i la pluja; no li diu res l'obrer de les mines; no vol enterar-se que hi han vells, ni problemes de treballs, ni lluita d'idees, ni conflictes de creença, ni malestar de classes, ni estrebades de moral. Res, res: a divertir-se.<sup>1446</sup>

L'èmfasi queda explicat en voler demostrar que el camí dominant a l'estranger és el que ell marca: un "teatre d'aclariment humà, d'intervenció social, de problema de vida, de sàtira de costums" mentre que el teatre de passatemp és "en absolut anti-modern. Ho diem ben clar als seus panegiristes".<sup>1447</sup> La percepció de joventut i decrepitud apunta cap al sentit d'avantguarda esportiva apuntat al *Teatre d'Orientació*,<sup>1448</sup> en reivindicar com Prampolini el gènere productor

---

<sup>1442</sup>*Teatre modern*, p. 9. La multiplicitat de vies fou fixada arran d'Iglésias en posicionar-se contra un teatre uniforme (*Ignasi Iglésias, mestre exemple*, 9) i ho amplià a *Teatre modern* en "un teatre ample, divers, heteròclit, amb oposades direccions, amb lirisme, amb diàleg que sigui diàleg, amb amplitud trenca-receptes, amb rebusca de caràcters, amb enfondiment psicològic, i, tot plegat, amb transcendència, sí, amb transcendència". (Ibid., 10) La repetició és significativa.

<sup>1443</sup> Carles SOLDEVILA: "El Teatre Català", art. cit., pags. 229-230.

<sup>1444</sup> *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, op. cit., p. 6 També hi va insistir en el text adreçat a Millàs-Raurell, ("Una conferència i un retret", art. cit.).

<sup>1445</sup> *Ignasi Iglésias, mestre exemple*, op. cit, pags. 6-7.

<sup>1446</sup> *El teatre d'avui*, op. cit. pags. 1 i 10 respect. Aquest burgès insensible ens recorda un parlament de Simeó González a *Viatge* en què presumeix d'insensibilitat amb els obrers (SUPRA, Cap. 5.4.2.2) Respecte de la sociologia dins el teatre destaca un comentari arran de "l'amor del poble anglès per als problemes socials." (Ibid, 8).

<sup>1447</sup> *Teatre modern*, p.10.

<sup>1448</sup> "Hem de cantar les absoltes a les 'comèdies de gran broma'...i altres 'trucs' per l'estil. A ningú se li acut dir que hom va a la boxa o al futbol a 'matar el temps'..Hom hi va a emocionar-se" ("*El Teatre d'Orientació*, Ramon Vinyes ens en fa un esbós", art. cit.,) Vegeu "Divertir no és apassionar", art. cit., on acara l'atonía del teatre de passatemp a la passió d'altres espectacles (boxa, futbol). Tal enfocament coincideix parcialment amb Soldevila en acotar el gènere dins els límits del "cor i cervell humans" (Carles SOLDEVILA: "Petita professió de fe", "Full de dietari". *La Publicitat*, 16.682, 10-VII-1927).

d'emoció, o en el text sobre Carrion favorable a una dramaturgia de l'*exaltació*.<sup>1449</sup> A la cloenda de *Teatre modern* cridà a una regeneració contra falsos agosaraments burgesos quan veu que "Comença a ésser hora que el nostre teatre torni a tenir esclat mundial i deixi d'ésser un teatre fet a mida".

Una mirada final al contingut dels textos criticoteòrics de Vinyes durant els anys 1927-1929, ens corrobora que llur funció és essencialment polèmica, revulsiva, potser sense la solidesa necessària com per bastir per si sols una renovació però que, críticament representen la consciència tossuda, però no pas desenfocada, d'una decadència real de la nostra escena, i alhora una visió panoràmica del teatre universal en la qual el crític adquireix un paper d'orientador selecte i conscienciador.

---

<sup>1449</sup> "Al marge de *Pirateria*", art. cit.

## **5.6. 1929: Consagració com a dramaturg i polemista. Context i balanç.**

La representació de *Qui no és amb mi...* el 1929 tingué una recepció força favorable i un ressò que definí postures radicals a favor i en contra de Vinyes;<sup>1450</sup> com que l'autor s'havia pronunciat en els termes combatius que hem constatat, la polèmica fou inevitable. Aquesta posició emblemàtica perdurà als mesos següents fins a l'estrena, -també amb ressò - de *Peter's Bar*, l'octubre del mateix any. Entre estrena i estrena cal remarcar l'eco de la seva visió crítica com a cap de colla que ratlla la marginalitat, amb cinc fites importants: 1) La polèmica ja comentada amb Soldevila entre el 29 de gener i l'1 de febrer. 2) El manifest al seu favor publicat el 5 de febrer. 3) L'enquesta teatral de *Mirador* el mes de març, on *Qui no és amb mi...* ocupà un destacat tercer lloc. 4) L'homenatge-edició de *Qui no és amb mi...*, el mes d'abril, com a fruit del manifest. 5) La citada conferència *Teatre modern* el 9 d'agost a l'Ateneu Polytechnicum. Aquesta major deferència tant pels seus postulats com pel propi teatre, substituï ja definitivament la vella visió del poeta per la de dramaturg, i, malgrat les relacions difícils amb la crítica i el sector professional, aconseguí refermar una plaça d'orientador revulsiu que atragué sectors diversos. No hi ha dubte que l'any 1929 marca el moment culminant quant a la seva projecció com a escriptor dramàtic, tant per la condició d'autor emergent, com per les expectatives desvetllades.

L'estudiada polèmica sobre els gèneres<sup>1451</sup> adquirí un valor grupal més enllà del seu contingut: l'aplaudiment a Vinyes fou vist com a èxit de la dramaturgia transcendent reclamada per certs sectors, tal i com ho interpretà Lluís Capdevila:

D'un quant temps ençà, que a l'entorn del teatre català -caigut en una franca decadència-, es fa una atmosfera apassionada i propícia a una noble renaixença. Ambrosi Carrión, Lluís Capdevila, Francesc Madrid, Marc Benet, el propi Ramon Vinyes, remouen des de la premsa aquesta interessantíssima qüestió. (...) I es comencen a protestar les obres a l'ús, les obres escrites per a passar l'estona (...) I s'aplaudeixen les que tenen una veritable i autèntica valor. (...) Ramon Vinyes no ha pensat en el públic -millor: pensar en el públic, avui, és llastimós -en escriure *Qui no és amb mi...*.....Aquest sol fet ja li dóna superioritat sobre la majoria dels altres autors que, pensant en el públic, escriuen unes obres ensopides i molt morals<sup>1452</sup>

---

<sup>1450</sup> Tot i la diversa percepció segons l'adhesió, consignem en balanços de temporada l'èxit indiscutible. Vegeu: "Comedias y comediantes en 1929". *La Noche*, 1325, 1-I-1930, on se situa com a la peça de més èxit amb *Les llàgrimes d'Angelina*.

<sup>1451</sup> Núria Santamaria (*Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila*, op. cit., p. 103) marca el lligam entre l'entrevista a *La Nau* concedida el 10 de gener i la *contestació* de Soldevila de 29 de gener, per bé que aquest autor també devia conèixer altres textos vinyesians que podien al·ludir-lo com el de *L'Esquella* de 1928 ("Carles Soldevila", art. cit.).

<sup>1452</sup> BOB: *Qui no és amb mi...*, "Teló Enlaire", *LET*, 2586, 18-I-1929, pags. 51-52.

Quatre dies després de la resposta de la polèmica al.ludida amb Soldevila [5 de febrer], es féu públic un manifest d'homenatge pro-Ramon Vinyes amb obertura d'una subscripció popular per a l'edició de l'obra (idea forjada cap al 25 de gener)..<sup>1453</sup> L'escrit duia 9 signatures amb incondicionals com Rovira i Virgili, Carrion, Leandre Cervera, Josep Roure-Torrent, Artur Perucho, o Maseras, i d'altres que li havien mostrat reserves: Guansé, Bertrana i Carles Capdevila. El grup de Soldevila veié en el manifest "mania persecutòria i un esperit de grup que no són pas ben a propòsit per l'objecte desitjat" i retragué que l'escriptor berguedà tingués "el cap ple de confusions filosòfiques i religioses" i fes "metàfores dolentes i passades de moda"; és a dir, aprofità l'homenatge per envestir contra l'obra.<sup>1454</sup>

Aquest posicionament s'ajusta als articles soldevilians, però *Mirador* s'adherí a l'homenatge amb reserves, tot recalcant que no criticaven l'acte sinó la presentació. L'acarnissament fou punyent sota l'anonimat de "T. i A." al mateix setmanari <sup>1455</sup> que en els tres articles de la secció "Una de freda i una de calenta", redactats entre el 31 de gener i el 21 de febrer es mostrà agre: malgrat ser efimera, el fet de ser un apartat monogràfic sobre Vinyes, és significatiu del ressò adquirit. "T. i A." veia la crítica enganyada per l'"esterilitat d'aquella foguerada pseudo-transcendental que abrandà a Catalunya la conjunció de l'ibsenisme i del naturalisme", i "incompetent, com en aquells dies benaventurats del que en deien teatre d'idees."<sup>1456</sup> Aquestes consideracions semblen abonar la tesi de *L'Esquella* segons la qual el crític dissimulat és Pous i Pagès. <sup>1457</sup> Després del manifest, "T. i A." pujà de to en citar "amargats pseudotranscendents" i "enemics de la rialla"<sup>1458</sup> i el tercer escrit ataca crítics i autors que encapçalen el manifest tot i haver assenyalat "tares greus" en Vinyes. <sup>1459</sup> Això era una al.lusió a Bertrana, Guansé i Carles Capdevila, habituals de *La Publicitat* que s'havien adherit a l'homenatge a Vinyes. "T. i A." fou contestat en notes de *L'Esquella* que retreien l'anonimat:

---

<sup>1453</sup> Primerament es pensà celebrar un banquet ("Autors, llibres, projectes", "Vida literària", *La Veu de Catalunya*, 10.183, 20-I-1929) però la idea fou substituïda per la publicació del llibre en edició d'homenatge ("Autors, llibres, projectes", "Vida literària", *La Veu de Catalunya*, 10.188, 26-I-1929).

<sup>1454</sup> "L'homenatge a Ramon Vinyes", *Mirador*, I, 3, 14-II-1929, p. 5.

<sup>1455</sup> La revista justificà l'anonimat: "L'escriptor que s'amaga sota aquestes inicials té prou responsabilitat perquè *Mirador* pugui permetre's el luxe de publicar els articles d'aquesta secció sense firmar. Responem, però, que sota aquesta firma no se n'amaga cap altra de les que figuren en aquest número", (T. i A.: "Ja hi tornem a ser", "Una de freda i una de calenta", *Mirador*, I, 2, 31-I-1929, p. 5) Això contradiria que "T. i A." fos Pous i Pagès com insinuà *L'Esquella*, car no apareix la seva signatura: apuntem a Soldevila o algun seu col.laborador. El cas és que fou una breu però despietada secció que completem amb una altra nota: "En certs medis teatrals és cregut com article de fe que es publica exclusivament per rebentar determinats autors dramàtics" ("Mirador indiscret": "Il.lusions delirants", *Mirador*, I, 4, 21-II-1929, p. 2). Núria Santamaria, estudiant de Soldevila, no hi veu segons m'ha manifestat l'estil d'aquest autor, en general molt subtil.

<sup>1456</sup> "Ja hi tornem a ser", art. cit.

<sup>1457</sup> Vegeu: "Esquellots", *LET*, 2592, 1-III-1929, p. 150, on s'afirma que Pous i Pagès ha representat "T i A." en un homenatge. Son paraules ben acusadores, acompanyades, a més, d'una acusació de passats plagis.

<sup>1458</sup> "T. i A.": "Entenem-nos bé", "Una de freda i una de calenta", *Mirador*, I, 3, 14-II-1929, p. 4.

<sup>1459</sup> T. i A.: "Massa plagassitat i massa barreja", "Una de freda i una de calenta", *Mirador*, I, 4, 21-II-1929, p.

"Com s'indigna l'home contra el pseudotranscendentalisme! Quina mà de rocs que els engega amagat darrera la cantonada del seu pseudònim".<sup>1460</sup>

El manifest pro-Vinyes es publicà a diversos diaris<sup>1461</sup> i mostrà un to combatiu i elitista enfront de la comèdia fàcil, amb èmfasi retòric:

Ha triomfat del públic i dels intel·lectuals, dels fàcils i dels difícils. Ha triomfat, a més, legalment. Amb ell triomfa l'honradesa literària, la inquietud esperitual, el desfici per la perfecció, l'ansia de refer, el descontent etern, el treball reposat que com els anglesos en la gran guerra, no té rellotge ni calendari (...). La crítica, d'opinions i tendències diverses, ha coincidit a considerar *Qui no és amb mi...* com una fita remarcable entre les que assenyalen un avenç del nostre teatre modern. Afegim encara que l'èxit de *Qui no és amb mi...* haurà encoratjat els acovardits per la voracitat que manifesta el vulgus davant d'obres sentimentals, xarones o comèdies banals empebrades d'acudits.

Cal comentar el sentit de la retòrica comparació sobre els anglesos,<sup>1462</sup> on enllà del ditirambe i el ressò aliadista que casa amb la ideologia pirmargalliana de *La Nau*, interpreta el triomf de *Qui no és amb mi...* no sols com a fruit d'una tenacitat personal, sinó grupal. Aplaudir-la era advocar per un escena alternativa i connectar amb les primeries de segle i Guimerà, vindicats des d'aquesta perspectiva. Cal valorar les diferències en la reacció envers el manifest: si *Mirador* s'hi adherí amb reserves i atacà d'amagat, *La Publicitat* –amb neutralitat que remet a Guansé– afirmà que "qualsevol temptativa d'enrobustiment i difusió del teatre pairal tindrà sempre la nostra adhesió, independentment de les reserves que puguin ésser fetes a la realització literària d'aquests nobles propòsits", i aclarí efectuar-ho "sense que aquesta demostració de simpatia signifiqui una adhesió especial a cap dels punts de vista que sobre matèries de teatre han estat exposats darrerament per eminents personalitats".<sup>1463</sup> Una nota de *La Nau* afirmà que "la idea (...) sorgí arran de l'estrena de la seva obra" i "creu encertat remarcar que l'homenatge a Ramon Vinyes no té relació amb la recent polèmica",<sup>1464</sup> fet confirmat a una font citada.<sup>1465</sup> La cruesa del debat, però, havia contribuït a encendre l'aspecte combatiu del manifest com a resposta als escrits de Soldevila i el seu entorn. Així, s'expliquen els mots de Lluís Campins en argumentar la creació de l'Associació d'Amics del Teatre per aplegar "homes de teatre dels punts de vista més oposats, i de la controvèrsia lleial i noble no dubtem que podrien sortir-ne aprenentatges i orientacions molt profitosos, estalviant al públic el dolorós espectacle d'homes

---

<sup>1460</sup> "Esquellots", *LET*, 2591, 22-II-1929, p. 134, en contestació a T. i A. "Entenem-nos bé", art. cit.. A la secció es respon en el mateix to una nota frívola de *Mirador* ("Mirador indiscret": "Drames moderns", *Mirador*, I, 3, 14-II-1929, p. 2) i al número següent s'ironitza amb la "fòbia enverinada" de "T. i A" contra Vinyes, tot apuntant que l'articulista emboscat "no troba uns quants amics que li editin l'obra" i que "l'empresari vol estrenar una altra obra de l'autor de *Qui no és amb mi...*"

<sup>1461</sup> Destaquem *La Nau*, *La Veu*, *La Publicitat* i el setmanari *L'Opinió*, tots entre el 5 i 6 de febrer.

<sup>1462</sup> *Mirador*, considerà baldera tal frase ("L'homenatge a Ramon Vinyes", art. cit.).

<sup>1463</sup> "Homenatge a Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1464</sup> "L'homenatge a Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1465</sup> *La Veu de Catalunya*, 26-I-1929, art. cit.



de vastíssima cultura que fàcilment perden els estreps en contradir-se mútuament".<sup>1466</sup> Una visió que recull la perplexitat de l'aficionat sensible davant de l'enfrontament vist.

Quan encara no s'havien apagat les guspines de la polèmica, el març de 1929 tingué lloc una enquesta i la concessió d'un premi de 2000 pessetes convocats per *Mirador* el 28-II-1929.<sup>1467</sup> La revista efectuà un escrutini als espectadors de les sales en català (Novetats, Romea, Espanyol) els dies 23 i 24 de març de 1929, perquè votessin la millor estrena de la temporada. El plebiscit provocà enrenou i el procediment fou discutit<sup>1468</sup> però el rotatiu advertí que "no es tracta d'un premi d'estímul, perquè l'oferim a una obra estrenada, sinó d'un premi de simpatia" i que "és possible que surti l'obra de menys valor literari, però també d'aquest resultat podran treure's conseqüències".<sup>1469</sup> Les quatre obres més votades foren *La florista de la Rambla* d'Alfons Roure amb 849 vots, *Les llàgrimes d'Angelina* de Josep Maria de Sagarra amb 781 vots, *Qui no és amb mi...* de Ramon Vinyes amb 321 vots i *Els fills* de Millàs-Raurell amb 233 vots. Roure obtingué més bons resultats a l'Espanyol (766 vots), mentre que Sagarra i Vinyes tingueren major adhesió al Novetats i Romea (*Les llàgrimes d'Angelina* obtingué 579 vots al Novetats i 140 al Romea i *Qui no és amb mi...* 215 i 50 vots respectivament).<sup>1470</sup> La revista al·ludí a "propaganda" a favor de Sagarra o Vinyes, i insinuà que alguns votaren innocentment *Qui no és amb mi...* com a "obra d'esquerra".<sup>1471</sup>

Aquesta anècdota revela la projecció ideològica comentada però el resultat reflecteix una oposició entre el teatre comercial (Roure) i el *seriós* (Sagarra, Vinyes o Millàs-Raurell), molt dividit. La dispersió del vot *literari* apunta a una recança per la victòria d'un autor del Paral·lel com recull *La Gralla* de Granollers en afirmar que "el resultat d'aquest plebiscit té trastocats tots

---

<sup>1466</sup> Lluís CAMPINS: , "Intermedis", "Una idea" *La Publicitat*, 17.114, 14-II-1929.

<sup>1467</sup> "Un premi de *Mirador*", *Mirador*, I, 5, 28-II-1929, p. 1. Vora la convocatòria s'hi destaquen onze autors, dels quals s'inclou una fotografia (Vinyes hi figura malgrat no ésser de la corda de la revista).

<sup>1468</sup> Bertrana i Madrid al·ludiren a tupinades ("El premi. El parer dels nostres crítics", *Mirador*, I, 8, 21-III-1929, p. 1) però la convocatòria intentà que la votació fos transparent. La parcialitat es nota en afirmacions que els partidaris del berguedà feien propaganda a la sala ("Les coaccions", "Resultats del premi *Mirador*", *Mirador*, I, 9, 28-III-1929, p. 1.) però veus com Roure apunten sospitoses votacions a favor de Sagarra a càrrec del públic infantil de Novetats ((J[osep] M[aria] P[lanas]: "Després del premi *Mirador*. La satisfacció d'en Roure, la satisfacció d'en Santpere i algunes altres coses més o menys interessants", *Mirador*, I, 9, 28-III-1929, p. 6.

<sup>1469</sup> Ibid. Per a un balanç del premi vegeu "Al marge del premi *Mirador*", *Mirador*, I, 10, 4-IV-1929, p. 5, que insisteix en el caràcter indicatiu i lamenta que molts espectadors s'hagin abstingut de votar o no s'hagin assabentat de la convocatòria. En breu comentari del mateix número sobre *Les llàgrimes d'Angelina*, J[osep] M[aria] P[lanas], consigna que l'obra *Qui no és amb mi...* tingué 16 representacions mentre que *Les llàgrimes d'Angelina* i *La tia d'Amèrica* en tingueren 43 i 41 respectivament Idem A. ROVIRA I VIRGILI ("Les eleccions teatrals", *La Nau*, 431, 27-III-1929), que qualifica l'experiència d'"aventura espiritual" que emula una votació democràtica en plena dictadura. Idem "El premi *Mirador*", "Intermedis", *La Publicitat*, 17.188, 11-V-1929, que en fa un balanç positiu en tant que plebiscit obert i es queixa de l'abstenció i que molts autors no hagin tingut obres elegibles com "cinc primeres figures del teatre català" (Rusiñol, Pous i Pagès, Mestres, Gual i Puig i Ferrer) o "autors ben estimables" (Lluís Capdevila, Lluelles, Fontdevila, Amichatis, Bertrana...). Idem Francesc MADRID: "Crònica", "Se n'ha de parlar", *LET*, 2597, 5-IV-1929, que saluda l'estímul del premi.

<sup>1470</sup> "Resultats del premi *Mirador*", *Mirador*, I, 9, 28-III-1929, p. 1 i dins el mateix número hi ha els resultats per sala "Detall dels resultats del premi *Mirador*" Ibid., p. 6. (Vegeu *Un literat de gran volada*, op. cit, pags. 122-123). *L'Esquella* considerà el premi més indicador que orientador en premiar el mal gust del públic ("El premi *Mirador*", 2.596, 29-III-1929, pags. 190-191).

<sup>1471</sup> "Els amics d'En Vinyes", art. cit.

els intel·lectuals".<sup>1472</sup> Així ho contemplà Puig i Ferrer: "El públic ho entén així mateix, com ho prova la nodrida votació obtinguda per En Sagarra, que d'un través de dit que no li val el premi, i el nombre de sufragis a favor de *Qui no és amb mi...*".<sup>1473</sup> Tot plegat revifà l'interès per la peça de Vinyes que, abonà com a millor el propi Roure.<sup>1474</sup> Un esguard a la premsa reproduïda per *La Publicitat* fins a un mes enllà del plebiscit, dona mostra de l'interès per la votació, i del debat sobre la relació entre teatre, literatura i comercialitat.<sup>1475</sup> L'autor berguedà, doncs, es convertí en sòlid punt de referència en tant que revelació que desvetllava aplaudiments o rebuigs radicals.

A finals d'abril va publicar-se l'al·ludida edició d'homenatge a càrrec de 163 contribuents, amb gran heterogeneïtat pel que fa a notorietat i ideologia, fet adient a la polivalent interpretació de l'obra i a la diversitat d'àmbits que recolzen el nostre escriptor. Per una banda hi ha els incondicionals de Can Vilaró i plataformes properes com Rovira i Virgili, Cervera, Carrion, Roure i Torent, Perucho, Maseras, Puig i Ferrer, Lola Anglada, Joaquim Biosca, Pere Bosch Gimpera, Lluís Capdevila, Cecili Gasòliba, Carme Montoriol, Octavi Saltor, Ramon Vilaró, Emiliàna Vinyes (vídua d'Iglésias), Claudi Rigol, Tomàs Roig i Llop, Jaume Rosquelles i Alessan, Plàcid Vidal, Joan Balcells, Puig Pujades, Àngel Fernández o Felip Coscolla. Segonament, autors i periodistes menys lligats a aquests grups com Prudenci Bertrana, Domènec Guansé, Josep Millàs-Raurell, Josep Poal-Aregall, Santiago Rusiñol, Carles Fages de Climent, o Josep Roig i Raventós, ultra noms com: els escriptors Salvador Albert, Florenci Cornet, Francesc Garcia i López, Lanza del Vasto, F. Pujol i Algueró i Francesc Sitjà i Pineda; l'historiador Lluís Camós, els dibuixants Alexandre Cardunets i Xavier Gambús, els polítics Pere Comas i Calvet i Josep Tomàs i Piera, els escultors Josep Canyes i Marino Marini, l'arqueòleg Serra i Ràfols, etc. També destaquem l'*Associació Obrera de Teatre*, Amadeu

---

<sup>1472</sup> *La Gralla*, "El premi *Mirador*", *La Publicitat*, 17.155, 3-IV-1929. Dos dies més tard, Francesc Burrull considerarà la barreja de l'escena comercial i literària com a negativa ("Intermedis", *La Publicitat*, 17.157, 5-IV-1929). Segons una altra font, "El públic addicte a l'Espanyol només tenia un candidat. El de Novetats i el de Romea en tenia quatre o cinc per teatre." ("El premi *Mirador*", *La Publicitat*, 5-IV-1929) Així ho reconeix Santpere: "Sí, per exemple, l'Amichatis hagués estrenat aquí, aquesta temporada, la votació s'hauria repartit llavors entre ell i en Roure, com s'ha repartit entre els autors dels altres teatres" ("Després del premi *Mirador*", art. cit.) Díaz Plaja ("En torno al teatro", "Letras Catalanas", *El Dia Gráfico*, 7914, 3-IV-1929), delatà la mixtura del premi, i salva la modernitat de Millàs-Raurell en l'escena pròpia, com havia fet mesos abans (Guillermo DÍAZ-PLAJA: "1928. Mapa dramático español. Cataluña. *La Gaceta Literaria*, III, 51, Madrid, I-II-1929, p. 2). Anys després, però, posà Vinyes al costat de Millàs en referir-se a la "renovación de nuestra dramática" i reclamar una "nueva puesta en órbita de estos dos teatros" ("García Márquez y Ramon Vinyes", "Notas a la actualidad cultural". *La Vanguardia*, 24-IV-1968).

<sup>1473</sup> J. PUIG I FERRETER: "Nivells", dins *Textos sobre teatre*, op. cit, p.113.

<sup>1474</sup> "Després del premi *Mirador*", art. cit.

<sup>1475</sup> Eduard Nicol, crític advers amb *Qui no és amb mi...*, tornà a referir-s'hi en fer balanç del premi: "Una [sorpresa] ha estat el sufragi elevadíssim pel drama *Qui no és amb mi...*(...), obra que va tenir un èxit efímer, molt efímer, malgrat d'haver originat una polèmica periodística" (E[duard] N[ICOL]: "Dietari", "El Premi *Mirador*", *La Veu de Catalunya*, 10.238, 27-III-1929. Guansé n'extragué una conclusió ponderada: "La lliçó més viva, més directa que podem treure d'aquesta votació -i no és de totes maneres una lliçó gairebé nova- és que per arribar al públic es necessita una certa força, un tret gruixut, que pot confondre's de vegades amb la matusseria. I això mateix si es tracta de comèdia que de drama. El públic sembla demanar l'esglai o la rialla" (Domènec GUANSÉ: "El premi de *Mirador*", *La Nau*, 460, 26-III-1929). El comentari s'ajusta tant a *Qui no és amb mi...*, com a les peces de Sagarra i Roure, llunyanes totes de les "mitges tintes".

Anguera (del grup andreuenc), el Grup de Puig-reig amb Serra i Casals, Enric Borràs, Ramon Batlle o el món editorial: Joaquim Horta, Segimon Rovira o la casa Patuel.

Els intel·lectuals propers a òrgans catòlics hi són representats ultra l'esmentat Saltor, per Mossèn Antoni Bach, l'antifabrià i shakespearèa Alfons Par, Costa i Déu, J.M. Junoy o l'antic col·lega d'*El Correo Catalán* Josep Lisbona, mentre que el món berguedà hi és ben significat: membres de les famílies Farguell, Sala, Obiols, Codina, Ferrer i Vilardaga a més de Pere Guilanyà, Angel Pons i Guitart,<sup>1476</sup> Jaume Huch i Guixer, Armengou i Llitjós, Josep Massana, Lluís Salvans o la Penya Berguedana del Cafè Comtal, que aplegava els residents de la ciutat muntanyenca.<sup>1477</sup> L'amplitud del llistat mostra connivència àmplia, amb consagrats professionals de les taules com Batlle o Borràs,<sup>1478</sup> fins a alternatius o amateurs com els de Puig-reig o els propers dels grups endegats entre 1928-1929: Fernández, Perucho, Coscolla, Vidal; hi trobem a més, autors i crítics que treballen en òrgans contraposats. És una bona mostra de l'entramat ampli en què es mou Vinyes, entre una percepció conservadora (Par o Lisbona), el llegat teatral i literari d'un Borràs i els antics modernistes i l'avantguarda escenicoartística d'Àngel Fernández o Àurea de Sarrà. Era una adhesió amb matisos, des d'admiradors distanciat fins a entusiastes que el veuen "l'únic autor dramàtic més modern de Catalunya i Espanya".<sup>1479</sup> Una confluència entre tradició i modernitat –present també en publicacions com *La Nova Revista*,- o entre la dreta i l'anticlericalisme, que es percebé en diferents visions de l'obra. Hi hagué un homenatge privat al domicili de Leandre Cervera on Biosca, Carrion, Vilaró, Roure i Torent i l'amfitrió ofrenaren l'obra a l'autor.<sup>1480</sup>

És destacable que alguns adherits havien participat a l'homenatge a Sagarra celebrat el 18 de gener del mateix any, com és el cas de Puig Pujades, Rusiñol, Rovira i Virgili, Comas o Millàs-Raurell.<sup>1481</sup> Això fa palès que la relació personal pesava per damunt de la grupal i que, malgrat les penyes, l'adhesió a autors es modulava segons graus diversos. Així, un home del Paral·lel (Josep Santpere), simplificà aquell any la divisió entre autors teatrals segons la localització: els dramaturgs amb pretensions literàries eren els "de l'altra banda de la

---

<sup>1476</sup> Els contactes amb Pons i Guitart s'intensificaren en aquesta època, en què aquest escriptor molt reconegut com a rapsode, publicà el seu poemari *Terra meva*, (1928) prologat per un proper a Vinyes com Lluís Capdevila.

<sup>1477</sup> Vegeu "L'homenatge a Ramon Vinyes", en notes a *La Nau*, (6-III-1929), *La Publicitat* (7-III-1929) i *La Veu de Catalunya*, (8-III-1929). Els contactes amb cercles berguedans perduraren fins a l'exili francès, com es manifesta en els contes i textos publicats al *Bulletí d'Informació de l'Agrupació de Berguedans a l'exili*, on veiem les signatures de Pere Guilanyà, Ramon Costa, Pere Comes o Josep Fornell i Vilella.

<sup>1478</sup> Malgrat aquesta proximitat, no he vist referències a Vinyes dins les dues biografies sobre aquest autor. (Pablo VILA SANJUAN: *Memorias de Enrique Borràs*, AHR, Barcelona, 1956, Josep Maria POBLET: *Enric Borràs*, Alcides Dc, Biografies Populars, 3, Barcelona, 1962).

<sup>1479</sup> Recullo el fragment d'un article no identificat conservat al Fons Ramon Vinyes, on es considera l'autor un "romàntic" al costat d'artistes i escriptors diversos com Esclasons, Sagarra, Àngel Ferran, o Josep Canyes entre d'altres.

<sup>1480</sup> "Homenatge íntim a Ramon Vinyes", Fons Ramon Vinyes (fotocòpia de publicació no identificada).

<sup>1481</sup> "El sopar al poeta Josep M. de Sagarra", *Mirador*, I, 1, 31-I-1929, p. 5. Se celebrà amb motiu de l'èxit de *Les llàgrimes d'Angelina*, *All i salobre* i *El Comte Arnau*. A més dels esmentats, destaco autors menys decantats per Vinyes com Pous i Pagès, Artís o Soldevila o d'altres que en algun moment de llur trajectòria tenen relació amb ell com Pere Coromines, Alexandre Plana o Lluís Masriera.

Rambla"<sup>1482</sup>, on inclou Crehuet, Artís i Carrion, i enumera sense especificar si en formen part Sagarra, Soldevila i Pous i Pagès, que potser associa al Romea, és a dir al costat propi. Era una postura emesa des de la situació i tipus de locals, gènere o la proximitat autor-empresari, i fica en el mateix sac escriptors aleshores enfrontats com Carrion i Artís. Això demostra que l'estructuració grupal és elàstica, com ho exemplifica el canvi de relació entre el nostre escriptor i certs col·legues: així, l'adhesió de Bertrana a Vinyes és clara des d'aquest any en contrast amb les posicions de 1926-27 i, en canvi, a mesura que avança 1929, percebem distanciament amb Millàs-Raurell, qui a diferència de Vinyes, era recolzat per Soldevila. En tot cas, era estesa la visió de l'autor berguedà i de Millàs com a renovadors, tal com declarà Saltor en coincidir l'edició de *Qui no és amb mi...* i la reposició d'*Els fills*: relaciona el to poemàtic de Vinyes i l'esquematisme de Millàs, en tant que "esperits interessats per tots els corrents literaris mundials de autèntic valor", més lligats a l'*avenir* que al passat.<sup>1483</sup>

Per la importància dels fets vistos hem observat com s'ha clarificat la relació de Vinyes amb les plataformes periodístiques en català, si bé en certs aspectes les relacions personals matisaven el pretès enfrontament que hi hauria entre l'esquerra i la dreta teatrals com les veia Sempronio. La postura favorable d'un mode genèric per part de *L'Esquella* i *La Nau* es mantingué invariable, i en un principi Lluís Capdevila mostrà certa hostilitat amb Soldevila, el teatre del qual qualificà d'*anèmic* a excepció de *Civilitzats tanmateix*.<sup>1484</sup> Una postura, com hem vist, molt propera a Vinyes. Posteriorment, Capdevila adopta el pseudònim de Manuel Borrell i Mas, i mostra un to constructiu en un seguit de balanços molt ponderats dels diversos sectors escènics.<sup>1485</sup> A *La Nau*, per altra banda, Carrion i Guansé continuen debatent la qüestió teatral en la mateixa inquietud que els anys anteriors.<sup>1486</sup> Al seu costat, *La Veu* deixà veure el discret

---

<sup>1482</sup> CODORNIU: "Josep Santpere. Els empresaris i la pròxima temporada.", *Mirador*, I, 31, 29-VIII-1929, p. 5.

<sup>1483</sup> Octavi SALTOR: "Una edició i una represa", *Diari de Mataró*, 31-V-1929. Fons Ramon Vinyes. L'escrit realça hiperbòlicament l'ajut de Tor i *Cresta d'Argent* respecte de Millàs, que compara al retrat que Joaquim Biosca feia de Vinyes.

<sup>1484</sup> V., BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2599, 19-IV-1929, p. 242. També qüestiona "el teatre estúpid" i situa la importància de les conferències de Carrion, Vinyes i Capdevila –ell mateix– i les polèmiques sostingudes amb Soldevila ("BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2602, 10-V-1929, pags. 292 i 294). Per contra, es mostra molt favorable a Sagarra. Així, considerarà *Les llàgrimes d'Angelina* la millor obra de la temporada (BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2608, 21-VI-1929, p. 388) i aplaudí *La filla del carmesí*, "una de les seves més belles comèdies". No hi havia, doncs, en aquest cas, una incompatibilitat entre lloar Vinyes i lloar Sagarra. Perquè Capdevila també s'amaga rere les signatures Alpha i Virai que recolzen el nostre autor (ALPHA: "Paperam", *LET*, 2630, 22-XI-1929, pags. 743-44).

<sup>1485</sup> De Borrell i Mas vegeu: "Parlem dels empresaris", "Teló Enlaire", *LET*, 2616, 16-VIII-1929, p. 514, on lloa Canals per acollir autors que no eren de la seva corda com Vinyes o Millàs-Raurell; Idem: "Després dels empresaris, els autors", *LET*, 2617, 23-VIII-1929, pags. 532-533, Idem: "Unes consideracions per passar l'estona", "Teló Enlaire", *LET*, 2618, 30-VIII-1929, p. 548, on reivindica l'agosarament d'antics empresaris a posar Ibsen, D'Annunzio, Hauptmann, Iglésias (*La barca nova*), Guimerà (*L'aranya*), Rusiñol (*L'hèroe*) i situa com a excepcions atribuïbles a Canals les representacions de Vildrac, Lenormand i Pirandello.

<sup>1486</sup> Destaquem: Domènec GUANSÉ: "Públic i públics", (*La Nau*, 435, 25-II-1929) que contesta Carrion i Myself [Soldevila] arran del públic i la crítica proburgesa. En la mateixa línia, destaquem de Carrion "L'èxit fàcil del teatre fàcil" (*La Nau*, 464, 7-V-1929). La publicació acollí *Peter's Bar* l'octubre de 1929 dins la introducció de temàtiques agosarades, i ho connectà amb la representació de *La presonera* d'Eduard Bourdet, traduïda per Manuel Fontdevila, i la imminent estrena de *Les indecises* d'Enric Lluelles. ("De teló endins, de teló enfora", *La Nau*, 585, 1-X-1929 Carrion, pel seu costat, es mostra vacil·lant amb Sagarra aquest any: Acull bé *Les llàgrimes d'Angelina* (*La Nau*, 337, 31-X-1928), però retreu el to arqueològic a *Judith* (*La Nau*, 449, 17-IV-1929).

suport de Bertrana a Vinyes i l'inequívoc rebuig d'Eduard Nicol, mentre que *La Publicitat* es mostra ambigua i *Mirador* s'acarnissà amb el berguedà i tot seu entorn.<sup>1487</sup> No hem d'oblidar, tampoc la posició discretament favorable envers Vinyes per part de crítics de la premsa castellana com Marc Benet, Francesc Madrid o Rodríguez Codolà: les recensions de les estrenes en són exemple. Hi ha, en definitiva, una inquietud relativament extraordinària pels afers teatrals i el nostre dramaturg hi és un dels actors destacats.

Però malgrat aquest ambient i el ressò de *Qui no és amb mi...*, el berguedà restà encara una mica al marge del que es considerava la professió teatral. És simptomàtic, que no participés en els intents de corporativització que hi hagué aquell mateix any. El mes d'abril es constituí la Societat d'Autors Catalans, amb un Comitè provisional presidit per Soldevila i formada per Amadeu Vives, Pous i Pagès, Artís, Vilaregut, Josep Parera, Madrid, Martínez Valls, Amichatis i Poal-Aregall.<sup>1488</sup> Foren Sagarra i Soldevila qui representaren el grup en el IV Congrés Internacional de la Federació d'Autors celebrat el maig a Madrid.<sup>1489</sup> Mesos més tard el comitè és reconstituí presidit per Soldevila, amb Vives, Amichatis, Vilaregut, Artís, Martínez Valls i Madrid.<sup>1490</sup> L'objectiu era la professionalització, que pretenia entre altres fites aconseguir un percentatge de la taquilla per als autors. Un cop d'ull als noms anteriors ens fa veure que no eren -llevat de Madrid- propers al nostre autor. De fet, Vinyes encara era considerat des d'alguna perspectiva com a no professional.<sup>1491</sup> Tampoc ens consten contactes del nostre dramaturg amb el III Congrés Internacional de Teatre arran de l'exposició de 1929, (impulsat per Adrià Gual des de la banda catalana), tot i que alguns aspectes tractats podrien haver-l'hi interessat;<sup>1492</sup> pensem en l'aportació de crítics com Alfred Kerr.<sup>1493</sup>

No és pas que ell i el seu entorn estiguessin desconnectats de la faixa central del món cultural català (així, la proximitat a Rovira i Virgili, Bosch i Gimpera, etc.), però no serà fins a

---

<sup>1487</sup> El setmanari aplega dos dels més decidits adversaris del nostre escriptor com Soldevila i Planas. A "Mirador indiscret" es presenta Vinyes lligat al *preciosisme* d'inicis de segle. Vegeu: "Drames moderns", art. cit. Idem "Mirador indiscret": "Hi ha fórmules que s'encomanen", *Mirador*, I, 15, 9-V-1929, p. 1, on ataca el subtítol "Comèdia,? Drama?" de *Viatge* i la figura de Cambó glossada per Vinyes. Idem: "Mirador indiscret": "Aquests preciosistes", *Mirador*, I, 26, 25-VII-1929, p. 2. Idem: "Mirador indiscret": "La popularitat d'En Vinyes a Casa Seva", *Mirador*, I, 32, 5-IX-1929, p. 2. Vegeu també Jaume PASSARELL, "Els intents nobles i honrats en el nostre teatre", *Mirador*, I, 8, 21-III-1929, p. 5, on ridiculitza els homenatges i els drames que destaquen més per la intencionalitat que no pas per la qualitat.

<sup>1488</sup> Francesc MADRID: "Els autors catalans volen deixar d'ésser aficionats", *LET*, 2598, 12-IV-1929, p. 219. Madrid aplaudí el fet de "reclamar la professionalitat" com a mode d'enlairar l'escena catalana a l'alçada de "qualsevol escena europea".

<sup>1489</sup> "Esquellots", *LET*, 2604, 24-V-1929, p. 326.

<sup>1490</sup> "Solts de l'Esquella", "Els autors catalans defensen els seus interessos", *LET*, 2615, 9-VIII-1929, pags. 500-501. La nota reconeix l'esforç d'organització que els esmentats autors han realitzat al costat de Poal-Aregall, Pous i Pagès i Josep Parera

<sup>1491</sup> Sense aclarir la font, ho mostra, per exemple, una notícia de *La Nau*, 486, 1-VI-1929, referida a la secció teatral d'un diari del matí.

<sup>1492</sup> Patrocinat per la SUT (*Societat Universal de teatre*) fundada per Firmin Gémier, tingué Gual com a vicepresident i Joaquim Montaner com a secretari (*Mitja vida de teatre*, op. cit., pags. 327-329). Gual connectà un any abans amb l'Associació Universal de Teatre a París, d'on tornà entusiasmat pels experiments agosarats d'Stanislawski, acostats al circ i la improvisació intel·ligent(D[omènec] G[uansé]: "Del Congrés de l'Associació Universal de Teatre". Una conversa amb en Gual sobre el teatre modern rus", *La Publicitat*, 16.922, 3-VII-1928).

<sup>1493</sup> Vegeu L.T.P.: "Un Locarno dramàtic", *Mirador*, I, 22, 27-VI-1929, p. 5.

la República que se sentin propers a l'oficialitat. El discret polemista d'anys anteriors se sentí reconegut en accedir per primer cop al nucli de confiança d'Antoni López, com es desprèn pels actes de la diada del llibre de 1929 al costat de Rusiñol, Rovira i Virgili, Lluís Capdevila, Àngel Samblancat, Carrion, Madrid, Domènec de Bellmunt, Àngel Pestaña, Agustí Esclasans o Amichatis.<sup>1494</sup> L'any 1929 també fou el primer en què edità teatre des del llunyà 1912: l'abril veia la publicació de *Viatge* i *Qui no és amb mi*, d'acord amb el ressò obtingut, i en pocs mesos havien sortit editades la seva traducció de Rousseau (*Contracte Social*) i l'opuscle sobre Cambó. A més, els seus posicionaments i obra continuaven desvetllant l'interès de sectors alternatius. És el cas de l'*Associació de Teatre Selecte*, constituïda el 1929 amb Enric Lluelles i Àngel Fernández com a directors escènic i artístic respectivament<sup>1495</sup> i que conservà la denominació *Teatre Dinàmic* per a la tendència integrada, constituïda el 1928. El grup rebé aviat obres de Vinyes, Lluelles, Crehuet, Lluís Capdevila o Bertrana<sup>1496</sup> i mostrà voluntat d'independència: "No perteneixem a cap grup artístic ni literari. Som senzillament uns sincers entusiastes que sense distincions ni partidismes estimem tots els qui treballen a profit de les arts i les lletres pàtries".

A *Gestionari*, butlletí de l'associació, Lluelles n'evoca el naixement i continuïtat com a herència de les iniciatives de 1928: "Ja estaven legalment constituïts, amb domicili social i bagatge abundós d'orientacions raonades i sòlides. Perfectament organitzats, estengueren la xarxa d'una propaganda seriosa. Els manifestos corren a profusió entre tots els estaments socials de Barcelona i són requerits en lletres particulars els nostres intel·lectuals".<sup>1497</sup> L'articulista destaca que la iniciativa va adreçada a "una part de públic que reclama certes depuracions de les quals es veu desposseït actualment pels motius d'ordre econòmic que deixem exposats" i apunta com a segon objectiu orientacions alternatives. Puig i Ferrer<sup>1498</sup> veu la iniciativa com a *revifalla* de la inquietud larvada l'any anterior, indica la semblança amb "petits teatres anomenats d'art o d'avantguarda" d'altres països i apel·la a "una minoria selecta" de públic.<sup>1499</sup> Vinyes en fou anomenat assessor literari:

---

<sup>1494</sup> Vegeu "La Diada del Llibre", *LET*, 2622, 27-IX-1929, p. 604 i "Sopar", *LET*, 2625, 18-X-1929, p. 652, que al·ludeix a un sopar ofert per Antoni López als escriptors al·ludits i que contrasta amb la seva no-participació en edicions anteriors, -la traducció d'*El Contracte Social* era un fet determinant d'aquesta presència, però, ultra l'èxit de *Qui no és amb mi...*- Vinyes hi pronuncià un parlament: "Ha dit que el concepte de massa ha de desaparèixer i l'única manera d'aconseguir-ho és sentir amor per la cultura, pels llibres", ("La diada del llibre", *La Veu de Catalunya*, 10.404, 8-X-1929).

<sup>1495</sup> La integració d'un en altre corrent es veu a J. POVILL I ADSERÀ: "Una conversa amb els directius del Teatre Selecte", *La Nau*, 491, 7-VI-1929. El *Teatre Dinàmic* hi és vist com una recerca de "vibracions internes i reflexos de joia i de dolor", amb unes semblances explícites a l'anomenat teatre sintètic.

<sup>1496</sup> Sobre obres rebudes, objectius, i criteris de valor "artístic, literari i orientador" vegeu *Gestionari*, 1, juny de 1929, p. 6 i "Els Teatres", "Associació de Teatre Selecte", *La Nau*, 475, 20-V-1929. Remarquem-ne la valoració positiva de Capdevila a l'*Esquella* envers i la difusió feta per Puig i Ferrer, Lluelles, Carrion i Bertrana, (Vegeu "Teló Enlaire" de 27-VI-1929 i 19-VII-1929, respectivament).

<sup>1497</sup> E. LLUELLES: "Historiant", art. cit., Lluelles ("Una conversa amb els directius del Teatre Selecte", art. cit) parla de 100 socis.

<sup>1498</sup> J. PUIG I FERRETER: "L'Associació de Teatre Selecte", art. cit.

<sup>1499</sup> Al nº 1 de *Gestionari* s'hi apleguen parers semblants al de Puig, com els de Lluís Capdevila ("Un teatre d'Art", *Gestionari*, 1, juny de 1929, pags. 2-3), qui veu l'organització com a "finestreta que netejarà l'atmosfera d'aquesta pudor de ranci", o Carrion ("Escenes renovadores", *Gestionari*, 1, juny de 1929, p. 10), que raona sobre

Per tal d'oferir més garanties als programes successius, el Consell d'aquesta entitat ha tingut a bé honorar nomenant assessor literari de la mateixa al conegut poeta i autor dramàtic en Ramon Vinyes. L'extensa cultura d'aquest escriptor i els seus amplis coneixements del moviment teatral arreu del món constitueixen una sòlida garantia d'interessants aportacions per a la nostra escena.<sup>1500</sup>

Aquest paper de teòric o lector informat defineix la relació de Vinyes amb el conjunt de l'escena alternativa. ¿Cal considerar, però, l'*Associació de Teatre Selecte* com a organització avantguardista? L'advertència de Carrion ("Arcaïsmes i gosadies, en el fons, són la mateixa cosa")<sup>1501</sup> o la participació d'un actor com Borràs, marquen l'heterogeneïtat i la connexió entre tradició i renovació.<sup>1502</sup> La tria de les quatre obres a la primera sessió (*Una agonia* de Bertrana,<sup>1503</sup> -vist com a teatre dinàmic recolzat en l'escenografia de Fernández-, *Poema de port* de Carrion, *El neguit de les ombres* de Lluelles i *La dama de l'amor feréstec* de Puig i Ferrer) es contempla com a "prova de l'eclecticisme" del grup, amb ampli repertori on al costat d'aquests autors-col·laboradors figuren Sagarra o Bernard Shaw.<sup>1504</sup> Qui donava realment la pauta de futurisme era Àngel Fernández i Castanyer, l'al·ludit impulsor del Teatre Dinàmic, que s'havia format artísticament amb Salvador Alarma i que després d'una estada a París s'incorporà a Barcelona en el mateix moment que Vinyes inicia també la seva reaparició com a dramaturg. El nostre dramaturg sempre l'acollí fins a la seva prematura mort el 1932,<sup>1505</sup> i és destacable l'especial sintonia de l'escenògraf amb un grup d'autors provinent d'una altra època i sensibilitat

---

l'alternativa al teatre de *recepta*, mentre adverteix dels perills d'una avantguarda sols rupturista i advoca (com Vinyes) per un criteri ampli "on hi càpiga des del clàssic, fins a l'autor d'avençada més extrem sempre que l'un i l'altre es moguin a l'impuls d'una mateixa força de creació. Arcaïsmes i gosadies, en el fons són la mateixa cosa." La paradoxa és aclaridora. Dins aquest número s'hi apleguen adhesions com les de Crehuet, Esclassans, Rossend Llurba, Suriñach Senties, Artís, Nicol, Povill i Adserà, *El Diluvió* i *L'Esquella*. Al segon n'hi ha de Puig i Ferrer, Carrion, Bertrana, Lluelles, Vinyes, Capdevila i J. Gimeno ("Resumint", *Gestionari*, 2, setembre 1929, pags. 1-2).

<sup>1500</sup> "Ramon Vinyes, assessor literari de l'Associació de Teatre Selecte", *Gestionari*, 2, setembre 1929, p. 9.

<sup>1501</sup> "Escenes renovadores", art. cit.

<sup>1502</sup> L'amistat entre Carrion i Borràs degué ésser fonamental a l'hora d'atreure el conegut actor. Carles Batlle recalca com anys abans, l'aleshores crític d'*El Teatre Català* havia defensat el comediant davant els atacs que no li perdonaren l'abandonament de la pròpia escena; Borràs sempre ho agrai i influí en Canals per estrenar *L'ombra* l'any 1927 (*El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., p. 55).

<sup>1503</sup> Vegeu-ne la visió des d'un òrgan proper al grup: J. POVILL i ADSERÀ: "La sessió inaugural del Teatre Selecte. Prudenci Bertrana i *Una Agonia*, *La Nau*, 476 ,21-VI-1929). Idem: "Ambrosi Carrion ens diu quatre mots sobre el seu *Poema de Port*", *La Nau*, 474, 19-VI-1929. Gallén ("Les misèries d'un autor dramàtic", art. cit.) constata com el predomini de l'escenografia d'Àngel Fernández en la representació d'*Una agonia*, causà la perplexitat o hostilitat de crítics com Eduard Guardiola Cardellach i Emili Tintorer.

<sup>1504</sup> Entre altres obres del repertori consten: *Ball de titelles* (Vinyes), *Estampes de Nadal* (Lluís Capdevila), *Josep II Rei*, (Alfons Nadal), *On és el drama* (J. Gimeno Navarro), *La professió de la Sra Warren* (Bernard Shaw, trad. Carles Capdevila), 3 fragments d'*El Comte Arnau* (Sagarra) i peces sense especificar de Carrion i Montero ("Comentari a l'adhesió d'actors", *Gestionari*, 2, setembre 1929, p. 4). El programa, doncs, és eclèctic i no tancat a cap sector *literari*. Al segon número de *Gestionari*, el setembre de 1929, es fa un balanç de les dues primeres sessions i es constata la simpatia del públic, l'augment de socis i l'adhesió d'autors.

<sup>1505</sup> Àngel FERNÁNDEZ: "La presentació de les obres teatrals", *LET*, 2734, 27-XI-1931, pags. 766-767. En morir, l'escriptor berguedà li adreça un escrit elegiac ("Àngel Fernández", "Fitxes", *LET*, 2789, 16-XII-1932, p. 782), on lloa la fidelitat a les pròpies exigències i remarca que obtingué els èxits al principi de la seva carrera -en compenetració respecte del ressò vinyesià de 1929-. Arran del II Concurs de Teatre Amateur (1933), s'instituí un premi Àngel Fernández per a la presentació de peces. (*ATS*, març-abril 1934, 2, p. 11). Vinyes declarà que l'escenògraf es fastiguejà del teatre com Ramon Tor (R. VINYES: "Pròleg" a Ramon TOR: *Cants de guerra i de pau*. Ed. Políglota, Barcelona, 1938, p. 14). Al Fons Ramon Vinyes hi ha un exemplar de l'obra de Tor *Ruta*, a què es refereix la col·laboració anterior, amb "comentaris gràfics" avantguardistes d'Àngel Fernández, editada el 1930.

però que experimenten pels mateixos anys un afany de modernitat inspirada per l'expressionisme i palesa en obres com *Peter's Bar* o l'equivalent d'Ambrosi Carrion: *Molock l'inventor*.<sup>1506</sup>

Però si l'Associació de Teatre Selecte no es pot considerar un grup pròpiament avantguardista menys ho podríem asseverar del grup *Cresta d'argent* de Ramon Tor, -en els mateixos mesos de 1929- com a hereu del citat *Cresta d'or*.<sup>1507</sup> Era una agrupació que s'emmirallà en Massó i Ventós, Masriera i Gual, es posicionà contra Dalí (en el que representa de rebuig a un teatre avantguardista de plena ruptura) i representà peces de Millàs-Raurell i Soldevila: *Els fills* i *Civilitzats tanmateix*.<sup>1508</sup> Però Tor participà també com a actor dins la segona representació de l'Associació de Teatre Selecte al costat de Borràs o s'incorporà al repartiment de *Peter's Bar*; en un nou exercici de flexibilitat grupal. Quant a la recepció de l'*Associació de Teatre Selecte* el 1929, recalquem l'adhesió de *La Nau* i *L'Esquella* i el rebuig de *Mirador*, qui ridiculitzà Borràs com a falsa modernització.<sup>1509</sup> Més equànime entre el rebuig a l'avantguarda superficial i la lloança a les inquietuds del grup, es manifestà Guansé a *La Publicitat*, on aplaudí la representació de Puig i Carrion, però es mostrà distant a la dramatització de Bertrana i reticent al finisecularisme de Lluelles en *El neguit de les ombres*.<sup>1510</sup> Independentment, però, d'aquesta mixtura, el cert és que el teatre *selecte* cercava el seu espai i *La Nau* contrastava l'estancament del Teatre Intim i l'Associació Obrera de Teatre, amb el dinamisme de la Companyia Belluguet, l'Associació de Teatre Selecte i *Cresta d'argent*.<sup>1511</sup> Encara que pequés d'optimista, el diari de Rovira i Virgili marcà la inquietud per una escena entre l'avantguarda i la revisió *selecta* de la tradició catalana, en posició assumible per a Vinyes.

Emblemàtica d'aquesta dinamització fou la sessió d'avantguarda celebrada a l'Estudi Masriera, estatge de la Companyia Belluguet el març de 1929. En aquesta representació, un

---

<sup>1506</sup> *El teatre d'Ambrosi Carrion*, op. cit., pags. 24-25. Carles Batlle es refereix a l'afany de modernitat en tres obres de fi de dècada: *Temps ençà*, *Poema de port* i *Molock l'inventor*, on es plantegen les relacions entre l'intel·lectual i el poder dins el marc d'unes fundicions. Batlle troba, però, en l'obra elements convencionals com la revelació de parentesc o la simplificació dels problemes obrers, com farà Vinyes amb *Un amo.*, dins l'eco d'Iglésias. Tampoc *Peter's Bar*, com veurem, serà una obra que s'ajusti del tot als postulats o influències del teatre expressionsista europeu.

<sup>1507</sup> "Els Teatres", "De teló endins i de teló enfora" "Una nova entitat teatral: *Cresta d'argent*, *La Nau.*, 467, 10-V-1929. Idem "*Cresta d'argent*. Conferència de Ramon Tor a l'Ateneu Barcelonès.", *La Nau*, 469, 13-V-1929.

<sup>1508</sup> "Els teatres", "Solts oficiosos", "*Cresta d'argent*", *La Nau*, 478, 23-V-1929.

<sup>1509</sup> Sobre la primera sessió, celebrada el 20-VI-1929 al Romea, vegeu BOB: "Teló Enlaire", *LET*, 2609, 27-VI-1929, pags. 395-396, qui lloa el contingut de les obres de Puig, Carrion i Bertrana i les decoracions d'Àngel Fernández. Idem J. POVILL I ADSERÀ, *La Nau*, 497, 22-VI-1929. A *Mirador*, en canvi, es mostren distants (CODORNIU: "Teatre Selecte al Romea", *Mirador*, I, 22, 27-VI-1929, p. 5). La segona sessió, celebrada al Romea el 4-VII-1929, provocà el contrast entre els dos sectors per la participació de Borràs. Mentre Capdevila (BOB) creia que l'actor estava "en el ple de les seves facultats" (*LET*, 2593, 8-III-1929, p. 155) i lloà la interpretació d'*El neguit de les ombres* d'Enric Lluelles ("Teló Enlaire", *LET*, 2612, 19-VII-1929, p. 450), la recepció a *Mirador* és la contrària: J[osep] M[aria] P[lanes] es posiciona contra la influència transcendentalista de Maeterlinck i Ibsen damunt Lluelles (*El neguit de les ombres*, *Mirador*, I, 25, 18-VII-1929, p. 5), però la ironia més feridora és anònima ("El teatre", "L'eterna joventut d'Enric Borràs", *Mirador*, I, 24, 11-VII-1929, p. 5) arran dels intents "dinàmics, revolucionaris" de l'agrupació i Borràs com a "tradició tradicional".

<sup>1510</sup> Vegeu les crítiques de Domènec Guansé a la primera sessió (*La Publicitat*, 17.224, 22-VI-1929) i a la segona (*La Publicitat*, 17.240, 11-VII-1929).

<sup>1511</sup> "Solts oficiosos", art. cit., *La Nau*, 23-V-1929.



assidu a can Vilaró com Sebastià Sánchez Juan aportà el seu teatre  *sintètic*  -diferent al de Millàs-Raurell associat al mateix concepte i més proper al de Dalí, per posar un antimodel de l'anterior.<sup>1512</sup> Lluís Masriera, pel seu compte, continuava projectant fora fronteres la Companyia Belluguet i coordinant-se amb la FISTA (*Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs*) de Paris. Aquests contactes dins i fora del país adobaven el llevat per a la federació amateur catalana a la República.

Vinyes adreçà obres i esforços a l'*Associació de Teatre Selecte*, que en acollir professionals com Borràs semblava esvair-ne el component alternatiu fins al punt de fer replantejar la situació al grup a les envistes d'una optimista temporada 1929-30 amb sis sales consagrades al teatre en català.<sup>1513</sup> El consell directiu de l'associació veia en el fet un assoliment parcial dels seus objectius i la superació de la seva funció substitutiva, mentre reflexionava sobre la necessitat de continuar la tasca "en sentit experimental".<sup>1514</sup> Era un afany de delimitar-se davant del fet que els professionals absorvien la pròpia iniciativa. La tercera sessió es dugué a terme dins la temporada del Teatre Nou i constà de la representació de *Peter's Bar* de Vinyes i *On és el drama* de Josep Gimeno-Navarro. Feia 4 dies que la peça del berguedà s'havia estrenat, de mode que fou una col.laboració entre l'empresa de Josep Maria Tries i el patrocini de l'Associació.<sup>1515</sup> Que l'obra inaugurés una temporada professional responia a una aposta de Borràs en recollir l'impuls tant de Vinyes i Fernández com de l'*Associació de Teatre Selecte*, que segons Bertrana volia "oferir als autors una mena de refugi eclèctic on puguin aixoplugar-se llurs temptatives de modernització i llurs obres incompreses o soterrades injustament".<sup>1516</sup>

Al costat de l'*Associació de Teatre Selecte*, cal considerar la relació de Vinyes amb l'*Associació Obrera de Teatre*, que es revifà el 1929 sota l'aurèola d'Iglésias.<sup>1517</sup> Quan a principis d'octubre Madrid efectuà la recensió de *Peter's Bar*,<sup>1518</sup> comentà que Vinyes, Puig i Ferrer, Carrion i Lluelles estaven sota l'influx del desaparegut contertuli de Can Vilaró, perquè "sienten la misma preocupación por la humanidad doliente", esperit que explica els projectes de

---

<sup>1512</sup> Vegeu Joan SACS ("Art teatral sintètic", *Mirador*, I, 7, 14-III-1929, p. 4), que es mira amb escepticisme l'experiència. Gallén ("Notes per a un estudi de la companyia Belluguet, art. cit., p. 111) indica el programa amb Marinetti (*Ara vindran*), Sánchez Juan (*No el conec, La patum*), Miquel Clivillé (*Mortal angoixa*), Marius Relais (*Ésser*) i Lluís Masriera (*La gent de dalt han de mirar com parlen*).

<sup>1513</sup> Vegeu Domènec GUANSÉ: "Sis teatres", *La Nau*, 569, 12-IX-1929. El crític veia excessiu optimisme i "improvisació" en aquesta *inflació*. Del mateix parer era Soldevila: "Full de dietari", "Hi ha un mal", *La Publicitat*, 17.289, 6-IX-1929.

<sup>1514</sup> El Consell Directiu: "Com deu actuar l'*Associació de Teatre Selecte*", *Gestionari*, 2, setembre 1929, pags. 8-9.

<sup>1515</sup> Vegeu "La III Sessió de l'*Associació de Teatre Selecte*", *La Nau*, 585, 1-X-1929, on consta que el grup "sols ha trobat facilitats i excel.lent disposició per celebrar-hi la sessió anunciada".

<sup>1516</sup> Prudenci BERTRANA: "El Teatre: *Associació de Teatre Selecte*", *Revista de Catalunya*, VI, Vol. X, 57, agost 1929, p. 167. L'activitat del grup dirigit per Lluelles, Tor i Fernández, seguí el 1930 amb sessions com la dedicada a Ventura Gassol i *La cançó del vell Cabrès* (Ambrosi Carrion, *La Nau*, 753, 12-IV-1930), *Era un home* de Max Deauville, traduïda per Gassol i amb decorats d'Àngel Fernández (*La Nau*, 773, 7-V-1930) o *El fantasma de Montcorb* de Bertrana (*La Nau*, 18-X-1930).

<sup>1517</sup> És reveladora d'aquesta revifalla la visió dins "Dietari escènic", "Noticiari", *La Veu de Catalunya*, 10.219, 5-III-1929: "L'*Associació Obrera de Teatre*, atenent un nombre considerable de peticions dels seus associats ha decidit procedir a l'organització d'un grup escènic". El 9-III-1929 representà *Com més petita és la nou*, en versió que Vilaregut féu de Shakespeare.

<sup>1518</sup> F. MADRID: *Peter's Bar*, art. cit.

representació d'obres d'Iglésias dirigides per Vinyes i Carrion.<sup>1519</sup> El berguedà era per als iglesians andreuencs com Anguera, un prestigi que els recolzava, i, sobretot el conferenciant de *Teatre modern* o parlaments de Vinyes com *L'obra d'Ignasi Iglésias* al Teatre de Canet de Mar,<sup>1520</sup> *Teatre de passions i d'idees* a la mateixa població el 19 de març per invitació de Joan Escarpenter<sup>1521</sup> o l'esmentada *El Teatre Obrer* el 19 de novembre a Sabadell, ben poc abans de la seva marxa. Era una consideració que l'autor no havia trobat en l'entorn professional, afavorida per l'interès en qüestions socials.

Pronunciada el 9 d'agost i editada poc després, *Teatre modern* constituí l'aportació crítica més completa de Vinyes durant el període, emesa quan era una veu considerada a diversos cercles. El parlament formà part d'un cicle celebrat a l'*Ateneu Polytechnicum* on s'exposaren punts de vista allunyats a l'autor com els de Soldevila el 7 de juny ("Consideracions sobre el teatre") o Sagarra el 5 de juliol ("Els drets i els deures de la literatura"); també hi participaren persones properes com Carrion el 14 de juny ("L'escriptor i el poble") o referents paral·lels de modernització com Millàs el 28 de juny ("El teatre del nostre temps").<sup>1522</sup> La conferència de Vinyes suscità l'aplaudiment de *La Nau*, que lloà la sinceritat "primitiva i poc subtil",<sup>1523</sup> i per contra trobem la nota maliciosa a *Mirador*,<sup>1524</sup> la ressenya de *La Publicitat* amb la ironia "la seva acostumada conferència"<sup>1525</sup> o l'aplaudiment ambigu de *L'Opinió*,<sup>1526</sup> que s'adheria a l'"al·legat vibrant, magnífic" però li retreia que s'oblidés d'"un teatre menor ben digne", amb esment a Soldevila. L'anònima valoració de *La Veu*, n'elogià l'estil i erudició "amb la profusió

---

<sup>1519</sup> Miquel ARBÓS: "Teatres", *El Cor del Poble*, 1, maig 1929, pags. 7-8: "Aprofitant l'avinentesa d'efectuar-se el cicle Iglésias organitzat per la comissió de Sant Andreu "Pro Font Ignasi Iglésias" sota la direcció dels coneguts poetes i homes de teatre Ambrosi Carrion i Ramon Vinyes, hem cregut que fóra molt interessant als nostres lectors de conèixer l'opinió d'un d'ells". L'entrevistat fou Carrion, qui anuncià dirigir *La barca nova* i *En Joan dels Miracles*, mentre que Vinyes faria el mateix amb *Foc Follet* i *Fructidor*. No tenim més notícies d'aquest projecte, i Vinyes no col·laborà a la revista llevat del poema "Sensacions de Poble: Hivern", *El Cor del Poble*, I, 2, juny de 1929, p. 5.

<sup>1520</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit, p. 127. És situada pel biògraf entre l'estrena de *Qui no és amb mi...* i *Peter's Bar*. Cal citar també la conferència *Amics del llibre*, pronunciada al GE "Joventut Catalana", (*La Publicitat*, 14-V-1929, Fons Ramon Vinyes) o la participació a la festa del Ventall del Poeta (BOB: "Teló Enlaire", 2606, 7-VI-1929, pags. 356-357). Hi hagué aquest any ventalls signats per Victor Català, Lola Anglada, Ignasi Iglésias, Gabriel Alomar, Ambrosi Carrion, Pere Coromines, Josep Farran i Mayoral, Melcior Font, Josep M. Girona, Carles Grandó, Emili Guanyabens, Josep M. López-Picó, Joan Llongueres, Alfons Maseras, A. Moliner Cendrau, Apel·les Mestres, Miquel de Palol, Jaume Pahissa, Joan Povill, Joan Puig i Ferrer, Joaquim Ruyra, Santiago Rusiñol, Jaume Rosquelles, J. Rovira i Artigues, Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila i Ramon Vinyes.

<sup>1521</sup> Vegeu la data dins Carta de Ramon Vinyes a Joan Escarpenter, Barcelona, 13-III-1929. Ms. 2291 Biblioteca de Catalunya. En altres documents d'aquest àlbum col·lector de manuscrits, trobem dues cartes més a Escarpenter (proper a la revista *Ideari* i resident a Canet) que relacionem amb el grup del nostre autor: una de Carles Capdevila (30-XII-1928) i una altra d'Ambrosi Carrion (14-XI-1930).

<sup>1522</sup> "Ateneu Polytechnicum. Un interessantíssim cicle de conferències", *La Nau*, 474, 18-V-1929.

<sup>1523</sup> "De teló endins, de teló enfora" *La Nau*, 567, 10-IX-1929

<sup>1524</sup> "Mirador indiscret": "Emulació", *Mirador*, I, 33, 12-IX-1929, p. 2. Irònicament veu en Vinyes un "abrandat d'erudició" que supera els de 5 o 6 autors estrangers citats per Millàs-Raurell, amb 62 noms dels quals n'ha repetit algun sense adonar-se'n. Els atacs són injustificats, car la conferència es basava en una d'anterior pròpia i les "repeticions" són fetes amb coneixement. Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit, p. 130) es refereix a *El Be Negre*, en confusió amb *Mirador*.

<sup>1525</sup> "Teatre modern. A l'Ateneu Polytechnicum", *La Publicitat*, 17.266, 10-VIII-1929.

<sup>1526</sup> "Teatre modern", "Notes al marge", *L'Opinió*, II, 14-IX-1929, p. 5.

d'idees i paraules que en ell és costum",<sup>1527</sup> i una altra gasetilla afirmà que la conferència "no els digué res de nou, doncs, als qui ja el coneixien", afirmació rebatuda a *La Nau*.<sup>1528</sup>

Molt dur fou un article de Josep Maria Planas "Comentaristas del teatro" que exposà amb més amplada posicions anònimes a *Mirador*, i on qüestiona que Vinyes fos adequat per teoritzar sobre el fenomen i no dubta irònicament que "es muy capaz de escribir una obra verdaderamente genial, y que como en un gracioso adelanto a la fecha que en que su talento se producirá de una forma indiscutible, puede permitirse muy bien la libertad de explicar al público del Ateneo Polytechnicum la receta".<sup>1529</sup> El crític li retreu d'haver esmentat 62 noms estrangers i oblidar "Soldevila, Millàs Raurell, Sagarra y Pous y Pagés, quienes, o muchos nos equivocamos, o son precisamente los que tiene más interés en referirse el vigoroso poeta, dramaturgo y conferenciante". També negatiu fou "Max" a *Las Noticias*, que tot i reconèixer "erudición, competencia y amor intenso por el arte dramático en general y el de Cataluña", remarca la disconformitat amb el transcendentalisme i el rebuig de la diversió que sembla llegir-hi.<sup>1530</sup> Ben curiosa és la recensió de Bru Romeu a *El Matí*, que en resaltà aspectes concordants amb la línia ideològica del diari, com la referència a *Santa Joana* de Shaw o els passatges contra "la revista i les grolleries teatrals".<sup>1531</sup> Christopher Cobb considera en el seu estudi sobre el Teatre Proletari, que la conferència es pot considerar un antecedent del moviment en pro del teatre proletari a la República.<sup>1532</sup> Vinyes sembla haver estimulat, des de la seva posició de conferenciant vehement sobre el teatre i la qüestió social, el grup que consolidà la revista *Ideari* amb personalitats com Baptista Xuriguera, Joan Vallespinós i Ricard Kaltofen,<sup>1533</sup> coneixedors de Piscator i antecedents dels grups dramàtics que vora el Bloc Obrer i Camperol destacaran als anys republicans.

---

<sup>1527</sup> "Ateneu Polytechnicum", *Teatre modern*, *La Veu de Catalunya*, 10.354, 10-VIII-1929.

<sup>1528</sup> "Dietari escènic", *La Veu de Catalunya*, 10.356, 12-VIII-1929. Sota l'anonimat fou segurament Carrion qui contestà ("De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 552, 23-VIII-1929), i donà aparentment la raó al comentarista anterior en remarcar que els mals del teatre català denunciats per Vinyes podien esdevenir "crònics" i suggerí que el redactor només bevia de *Comoedia* i no estava informat en comparació a Vinyes. *Comoedia*, pel seu costat, a través de Maseras, efectuava una visió de les inquietuds teatrals d'aquell anys. V., Alfons MASERAS: "Lettre de Barcelone. Dernières révélations du théâtre catalan", *Comoedia*, 6065, 24-VIII-1929. Maseras lloa *Les llàgrimes d'Angelina* de Sagarra però marca Vinyes com a "la révélation de l'année" i reproduceix un escrit de Bertrana que compara Millàs-Raurell i Vinyes: "M. Vinyes n'a aucun point de contact avec M. Millàs-Raurell si ce n'est celui d'écrire avec dignité et de ne pas industrialiser son talent. M. Millàs-Raurell étudie avec la froideur d'un analyste. M. Ramon Vinyes crée avec une insatiable curiosité de poète. Le premier moule le fange de vie d'une façon austère, cérébralement; l'autre l'amasse avec passion, la stylise et lui donne des apparences gigantesques".

<sup>1529</sup> Josep Maria PLANAS: "Comentaristas del teatro. A propósito de una conferencia", Fons Ramon Vinyes. (Publicació no identificada).

<sup>1530</sup> MAX: "Paradojas. Teatro Moderno", *Las Noticias*, 11.674, 19-IX-1929.

<sup>1531</sup> Bru ROMEU: "Teatre modern. El sr. Ramon Vinyes a l'Ateneu Polytechnicum.", *El Matí*, 70, 13-VIII-1929. Veurem com aquesta publicació (a través de Massó i Ventós) no regatejà mèrits a una obra agosarada com *Peter's Bar*.

<sup>1532</sup> Cristopher COBB: "Teatre del Proletariat-teatre de masses. Barcelona 1931-1934.", *Els Marges*, 21, 1981, pags. 121-128.

<sup>1533</sup> Ibid. 122. Coob destaca l'escrit de Kaltoffen "El teatre polític proletari", publicat l'1-XII-1929. La revista es constituí sota l'advocació de Pi i Margall i enfocada a les problemàtiques socials ("La revista *Ideari*", *La Nau*, 616, 6-XI-1929).

Paral·lelament, a aquesta activitat d'orador i desvetllador de consciències (tan en línia amb la seva trajectòria colombiana) podem seguir per la premsa diverses temptatives infructuoses d'escenificació entre l'estrena de *Qui no és amb mi...* i la de *Peter's Bar*. El febrer disposem d'una referència a *Viatge*<sup>1534</sup> i Elies situa l'estiu d'aquest any a Berga la gestació de *Fornera, rossor de pa* –anterior, com hem vist,- *La terra on no es canta*, *De sang reial* i *Un vestit que camina*, fet confirmat parcialment per la premsa.<sup>1535</sup> Constatem també l'intent d'Elena Jordi per representar *Ball de titelles*, que segons testimoni de Josep Montanyà podria haver-se frustrat per reticències de l'actriu a al·lusions berguedanes dins l'obra.<sup>1536</sup> Josep Canals, pel seu costat, inclou *Fornera, rossor de pa* en cartera de la nova temporada de Novetats i la cita significativament després de *La filla del Carmesí* de Sagarra i *No ésser una màquina* de Soldevila.<sup>1537</sup> Era una preeminència insòlita per a un autor que amb *Llegenda de boires* havia alimentat la seva fama de maleït. A la tardor, l'*Associació de Teatre Selecte* preparà *Viatge*, destinada a estrenar-se el 26 de setembre a la Sala Capsir,<sup>1538</sup> i tenim constància que a l'octubre, l'*Associació Obrera de Teatre* rebé *Racó de xiprers*, amb la voluntat de ser estrenada pel quadre del grup", amb un text de l'obra que encara es conserva.<sup>1539</sup>

Davant del comentat augment de sales a la temporada 1929-1930,<sup>1540</sup> el nostre autor diversificà l'oferta.<sup>1541</sup> L'aposta important la representa, però, *Peter's Bar* i la fe que Enric

---

<sup>1534</sup> BOB: "Teló Enlaire", "Per acabar", *LET*, 2590, 15-II-1929, p. 117. La notícia es dona simultàniament a la d'una companyia emergent de teatre català popular dirigida per Assumpció Casals. També ens n'informa "De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 460, 2-V-1929.

<sup>1535</sup> *De sang reial* s'esmenta acabada el 10-I-1929 al costat de *Cançó de camí* i *L'empresari de monstres* ("Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*") i consta com a farsa en tres actes el maig del 1929 ("De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 2-V-1929, art. cit.). Quant a *La terra on no es canta*, sabem que l'estava redactant a l'estiueig berguedà ("Entreactes", *LET*, 2612, 19-VII-1929, p.451).

<sup>1536</sup> CODORNIU: "Elena Jordi. Els empresaris i la pròxima temporada", *Mirador*, I, 33, 12-IX-1929, p. 5. Vegeu també J. POVILL I ADSERÀ: "Entrevista a Elena Jordi" *La Nau*, 583, 28-IX-1929 on l'actriu la qualifica d'"obra molt profunda". Vinyes parlà breument de la peça ("Ramon Vinyes ens explica les característiques...", art. cit.).

<sup>1537</sup> SCAPIN [Domènec de Bellmunt]: "El Teatre. La propera temporada teatral. L'Empresari de Novetats ens diu...", *La Publicitat*, 17.284, 31-VIII-1929. J. POVILL I ADSERÀ: "Els projectes de Josep Canals", *La Nau*, 591, 8-X-1929. I també el propi autor dins "Ramon Vinyes ens explica les característiques", art. cit., Per la seva banda, al Romea declaren haver-ne rebut una peça seva de títol no especificat ("Dietari escènic", "Noticiari", *La Veu de Catalunya*, 10.412, 16-X-1929).

<sup>1538</sup> "Dietari escènic", "Noticiari", *La Veu de Catalunya*, 10.381, 10-IX-1929. La data d'estrena és citada per l'autor ("Ramon Vinyes ens explica les característiques...", art. cit.), qui esmenta que Anselm (Sic) Fernández "hi ha fet uns decorats de molt gust". Lluelles justifica l'ús de la sala per l'ocupació de les altres a càrrec de les companyies professionals ("El Teatre. Enric Lluelles, director de l'*Associació de Teatre Selecte*, ens parla com autor i com actor", *La Publicitat*, 17.291, 8-IX-1929).

<sup>1539</sup> "Associació Obrera de Teatre", "Notes oficioses", "Teatres", *La Nau*, 607, 26-X-1929. El Centre de Documentació de l'Institut del Teatre en conserva el primer acte (SUPRA 5.4.3.1).

<sup>1540</sup> Vegeu: "Entreactes", *LET*, 2614, 2-VIII-1929, p. 484 i les entrevistes als empresaris entre els números 29 i 34 de *Mirador*, abans de començar la temporada: Josep Canals (Novetats, 15 d'agost), Lluís Alemany (Talia, 22 d'agost), Josep Santpere (Espanyol, 29 d'agost) Josep Grau (Romea, 5 de setembre), Elena Jordi (Goya, 12 de setembre) i Josep Maria Tries (Nou, 19 de setembre). Algunes mirades com les de Puig i Ferrer preveien que aquestes esperances eren excessives ("Escriure per al teatre", *La Publicitat*, 17.293, 11-IX-1929 i "Un any de sort", *La Publicitat*, 17.308, 28-IX-1929, *Textos sobre teatre*, op. cit., pags. 105-109).

<sup>1541</sup> SCAPIN [Domènec de Bellmunt]: "Ramon Vinyes ens explica les característiques de les seves obres", "El Teatre. La pròxima temporada teatral", *La Publicitat*, 17.291, 8-IX-1929. Ultra parlar de les peces que volia representar, es referma en un aperturisme optimista: "Considero indispensable que es donin facilitats als autors, siguin joves o siguin vells, perquè puguin manifestar-se cadascú segons llur concepció de l'escena i del teatre". Quant a la identificació "Scapin-de Bellmunt" em baso en la de Soldevila a un "Full de dietari" ("Hi ha un mal...", art. cit.)

Borràs i Àngel Fernández hi posaren.<sup>1542</sup> El 19 de setembre l'empresari del Teatre Nou, Josep Maria Tries, lloà *Peter's Bar* i *L'empresari de monstres*.<sup>1543</sup> i la representació de la primera despertà expectació en considerar que "la figura més alta de la nostra escena, i el fet d'estrenar-se una obra de Ramon Vinyes, l'autor més inquiet i més apassionadament discutit d'avui, donen a la funció d'obertura del Nou aquest caire d'excèpcional interès".<sup>1544</sup> Un text del dia d'estrena afirmà que "feia molts anys que no havia existit una vibració semblant a la que rodeja l'acte de l'estrena de *Peter's Bar*, l'obra intensíssima de Ramon Vinyes".<sup>1545</sup> L'autor i Borràs potenciaren el que R. Marty definí com a *horitzó d'espera*,<sup>1546</sup> tenint en compte la trajectòria d'aquell 1929. Justament per aquestes expectatives dipositades, la recepció de l'obra fou percebuda com a un fracàs –la crítica es dividí, però ni el públic ni l'empresa semblen haver-hi confiat més enllà de l'estrena- El fet degué afectar enormement Vinyes, que ho deixa entreveure en una entrevista del 31 d'octubre a la revista *Carteles* on declarava estar disposat a continuar.<sup>1547</sup> Una setmana després, *La Nau*, anuncià que retornava a Amèrica amb obres inèdites per tornar aviat i "seguir la brega"<sup>1548</sup> i Lluís Capdevila, indicà que se n'anava a Nord-Amèrica per uns mesos<sup>1549</sup> mentre que Plàcid Vidal recordà el 1934 que la voluntat era tornar al cap de poc temps per quedar-se definitivament a Catalunya.<sup>1550</sup> Però, en canvi, Amadeu Anguera, del grup iglesià de Sant Andreu, recordava el 1932: "Fugia amb el cor embolcallat del vel més negre de pessimisme i fent-se el ferm propòsit de no tornar mai més."<sup>1551</sup> Aquest estat d'ànim es deixa veure en un escrit adreçat a Iglésias arran del primer aniversari de la seva mort: al.ludeix a "l'enemic rastrer

---

on afirma haver estat entrevistat pel periodista (SCAPIN: "El Teatre: La pròxima temporada teatral. Carles Soldevila creu que sis escenes de teatre català no tenen vida", *La Publicitat*, 17. 288, 5-IX-1929).

<sup>1542</sup> Aquesta estrena, es posada a *La Nau* com a exemple del poder dels actors per imposar representacions ("De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 573, 17-IX-1929.) L'al.lusió a Borràs és evident.

<sup>1543</sup> CODORNIU: "Els empresaris i la pròxima temporada: Josep M. Tries", *Mirador*, I, 34, 19-IX-1929, p. 5. També ho confirma el propi Vinyes en l'entrevista esmentada ("Ramon Vinyes ens explica les característiques...", art. cit) o Tries a una intervju on afirma que *Peter's Bar* "sembla escrita per a l'Enric Borràs, és a dir, allò que en argot teatral se'n diu obra de divo" (SCAPIN: "La proxima temporada teatral. L'empresari del teatre Nou ens parla del pròxim debut de la Companyia d'Enric Borràs", *La Publicitat*, 17.292, 10-IX-1929).

<sup>1544</sup> "El Teatre. La pròxima temporada teatral. La vetllada inaugural del Teatre Nou", *La Publicitat*, 17.307, 27-IX-1929.

<sup>1545</sup> "El Teatre. La inauguració del Nou", *La Publicitat*, 17.313, 4-X-1929. A *El Noticiero*, per exemple, s'afirmà: "Hacia muchos años que no había existido una vibración pareja" ("En el Nuevo", "Teatros y Cines", *El Noticiero Universal*, 13.785, 4-X-1929) . Borràs i Montero feren una entusiasta presentació prèvia a la premsa de la temporada que s'acabaria suspent després de *Peter's Bar*: "La pròxima temporada del Nuevo", *El Dia Gráfico*, 8071, 3-X-1929.

<sup>1546</sup> Marty el distingeix de l'horitzó d'expectatives de Jaus i l'acota a "les informacions que reté [l'espectador] sobre l'obra gràcies als mitjans de comunicació", on inclou sala, cartellera, ressenyes que ha pogut llegir, etc., i que ampliem en el cas de Vinyes al conjunt de les posicions dramàtiques manifestades als darrers mesos. (R. MARTY: "Fenomenologia i semiòtica del teatre" *Estudis Escènics*, 25 (juny, 1984), pags. 95-112 citat per Ramon X. ROSSELLO: *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. València/Barcelona, 1999, p. 57.

<sup>1547</sup> Pedro PLANAS: "Una intervju con el autor de *Qui no està amb mi...* y *Peter's Bar*, obra estrenada últimamente por el coloso Borràs, en el teatro Nuevo de Barcelona", *Carteles*, 6, 31-X-1929.

<sup>1548</sup> "De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 617, 7-XI-1929.

<sup>1549</sup> VIRAI: "Adeu a Ramon Vinyes", art. cit., També es diu a *La Noche* ("Ramon Vinyes, marcha a Norteamérica", *La Noche*, 1264, 22-X-1929).

<sup>1550</sup> *El convencionalisme de la vida*, op. cit., p. 223.

<sup>1551</sup> Amadeu ANGUERA, "Ramon Vinyes", *L'Andreuenc*, Ep. II, 16, 15-III-1932, pags. 7-8. S'hi reproduïx una fotografia (Ibid., p. 1).

que espia el moment; la ronya de redacció que es manifesta posant incisos als treballs dels altres o estraferent-te el nom; l'amic que et diu, en parlar-te, que ets eminent, i, rera teu, et vergasseja".<sup>1552</sup> L'amargor hi és nítida.

El 21 de novembre se celebrà un sopar de comiat organitzat per l'*Associació de Teatre Selecte*, que comptà amb l'assistència de Joaquim Montero, Enric Borràs, Enric Lluelles, Ambrosi Carrion, Lluís Capdevila, Ramon Tor i Baldomer Xifré)<sup>1553</sup> i el 23 un homenatge organitzat per *Ideari* i l'*Associació Obrera de Teatre*, que manifestà "un pregon afecte per en Vinyes i la seva obra" i "l'admiració que sentim per les campanyes que ha portat a terme".<sup>1554</sup> Aquest darrer acte (celebrat al Teatre Cafè Olímpia) despertà entusiasme ("foren molts els assistents, forces més dels que podien esperar els organitzadors").<sup>1555</sup> Hi destacaren Enric Rafel, Joan Aleu, Domènec de Bellmunt, Ambrosi Carrion, Miquel Poal-Aregall, Manuel Valldeperes, Lluís Capdevila, Roure-Torent, Ramon Vilaró, Jaume Rosquelles i Alessan, Joaquim Biosca, etc., ultra adhesions com les de l'*Associació Obrera de Concerts*, *El Cor del Poble*, *L'Andreuenc*, Emiliana Vinyes, Puig Pujades, Antoni López, Alfons Maseras, la parella Vila-Daví, Josep Lleontart, els germans Felip i Roser Coscolla, Àngel Fernández, Enric Lluelles, Pere Guilanyà, *L'Esquella de la Torratxa*, l'*Associació de Teatre Selecte*, etc.<sup>1556</sup> El dramaturg hi torna a ser portaestendard d'una alternativa escènica, com interpretà *La Nau* sobre l'acte del dia 21 quant a "la tasca renovadora", o uns mots d'Aleu al segon acte,<sup>1557</sup> de ressò proletari: "Un grup de representants d'aquest poble que treballa, i que com vós sent els neguits del viure quotidià, us allarguem la mà" (...) "per les vostres campanyes que en pro de la reivindicació del nostre teatre haveu portat a terme". El text evoca el seu lideratge:

Davant d'aquest grup d'homes entusiastes, hi veiem sempre l'amic Vinyes, qui de la tribuna fins a la premsa, utilitza tots els mitjans nobles per tal de combatre aquest fals concepte que es té de l'art (...) Per això no és d'estranyar, que a tots aquests senyors que ja ho tenen tot resolt, que els problemes de la vida no els interessin i que estan convençuts

---

<sup>1552</sup> R. VINYES: "Fa un any que ets mort", art. cit.

<sup>1553</sup> Vegeu "El sopar de comiat a Ramon Vinyes", *La Nau*, 631, 23-XI-1929.

<sup>1554</sup> "Comiat de Ramon Vinyes", "Notes oficioses", "Teatres", *La Nau*, 626, 17-XI-1929. Al fons de l'autor es conserva una tarja amb hora i lloc d'homenatge.

<sup>1555</sup> "El cafè d'honor homenatge a En Vinyes", *La Nau*, 632, 24-XI-1929.

<sup>1556</sup> "Notes i comentaris", *Ideari*, 3, 1-XII-1929, p. 24. Les dues publicacions constaten l'entusiasme dels assistents: l'homenatge fou presentat per Enric Rafel i Joan Aleu en nom de l'*Associació Obrera de Teatre* de la qual eren president i secretari, respectivament, i per Salvador Majó en nom d'*Ideari*. Hi pronunciaren discursos Alexandre Cardunets, Daniel D. Montserrat, Emili Saleta, Francesc Rossetti, Domènec de Bellmunt, Emili Granier, Carrion, Lluís Capdevila -segons *Ideari*, un "senyor amb monocle" que "féu un discurs grisè"- i Poal-Aregall, que hi és al·ludit com a senyor amb patilles que digué "coses fora de to". Vinyes agrai l'acte, i refusà, segons *Ideari*, el discurs de Poal-Aregall. A la revista consta l'assistència de N. Molins i Fàbrega, R. Santamaria, Bas i Colomer, Julià Gual, Joan Escarpenter, Enric Navarro, Aymeric "i d'altres". Al fons Vinyes es conserva un diploma de l'acte del 23 de novembre amb un centenar de signatures.

<sup>1557</sup> Joan ALEU: "De l'homenatge a Ramon Vinyes", 23-XI-1929, Mec., Fons Ramon Vinyes. Aleu es mostrà iglesià i posicionat contra Roure i Sagarra arran del premi "Mirador". (J. ALEU FIGUEROLA: "Intermedis", "Els teatres", "El premi Mirador", *La Publicitat*, 17.175, 26-IV-1929.) Després de la guerra, Vinyes hi mantingué contactes quan aquell restà a França (Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, Barranquilla, 27-XII-1945 i 20-I-1946.) Segons la darrera carta, Aleu era lligat a l'Escola Industrial.

que tothom ja té resolt el problema de la vida, trobin en les obres d'en Vinyes massa complicació, car ells que són gent que no vol cabòries.

Com a ressò d'aquests actes es realitzaren balanços des d'altres òrgans que en valoren el rol d'agitador.<sup>1558</sup> *L'Opinió* sostingué que "les inquietuds de Vinyes i les seves ànsies de renovació han somogut el nostre món teatral i han esvaït una mica l'ambient resclosit" i mostra confiança en èxits futurs.<sup>1559</sup> Virai (Capdevila), des de *L'Esquella*, efectua un repàs complet de la seva trajectòria els anys 1926-1929, tenint en compte la procedència d'una etapa anterior d'on aportava experiència i afany de renovació:

I Ramon Vinyes tornà. I calgué recomençar la lluita. I la recomençà amb profit i glòria. Ben rebut fou pels qui estimen de debò el nostre teatre, pels que no hi mercadegen. Els altres, en canvi, el silenciaren, intentaren anul·lar-lo. No pogueren, és clar. (...) Ramon Vinyes aportava nous neguits, noves inquietuds. I es revifaren, amb el seu verb encès, les inquietuds i neguits d'ahir. I s'estrenaren *Viatge*, *Qui no és amb mi...*, *Peter's Bar*. Tot tenia un alè de ressurrexit.

Ara Vinyes se'n va. Sortosament, sols per uns mesos. Cal que la foguera que ell ha encès no la deixem apagar.<sup>1560</sup>

És interessant acarar aquesta visió amb la que un mes i mig abans aportà un adversari com Josep Maria Planas per encapçalar la crítica de *Peter's Bar*. Malgrat que hi volgué mostrar la distància entre la teoria i la pràctica, palesà reconeixement al seu entusiasme:

Ramon Vinyes, als nostres ulls, té una simpàtica qualitat: és la passió, l'entusiasme, l'aire de lluita que encomana a la seva activitat teatral. Tant en les conferències com en els intervisus, com a tot arreu on la seva opinió pot manifestar-se públicament, En Vinyes es produeix amb un to de combat, amb una ànsia proselitista, de fer escola, que contrasta amb l'actitud de discreció i de prudència que generalment adopten els nostres autors. Defensa la seva obra i les seves teories teatrals amb una empenta i una fe gairebé apostòliques. En Vinyes ha aconseguit armar un cert rebombori entre els medis i aixó és una cosa que sempre està bé...sobretot si té al darrera una obra feta que doni crèdit i prestigi a l'enrenou que s'ha mogut.<sup>1561</sup>

La visió del propi autor, el mateix dia 23, conté un vernís d'autocrítica quan declara que la seva obra no és definitiva:

---

<sup>1558</sup> Cal afegir-hi un comiat al moll de Balears amb l'*Associació de Teatre Selecte*, que li oferí un exemplar de *Qui no és amb mi...*, amb il·lustracions especials d'Àngel Fernández. (Dietari Escènic", "Noticiari", *La Veu de Catalunya*, 10.449, 28-XI-1929). La font confirma la data del 27 de novembre apuntada pel biògraf.

<sup>1559</sup> "L'homenatge a Ramon Vinyes", *L'Opinió*, II, 30-XI-1929, p. 8.

<sup>1560</sup> VIRAI: "Adeu a Ramon Vinyes", art cit. Aquest text ens recorda aquell fragment de *Cien años de soledad* en que l'actitud del "sabio catalán" estimulava a l'acció literària aquell grup que actuava de manera "desordenada". La funció de guia grupal és clara en totes dues visions.

<sup>1561</sup> PLANAS, Josep Maria: *Peter's Bar*, *Mirador*, I, 37, 10-X-1929, p. 5.

Considera que el seu teatre amb les seves inquietuds procura que porti totes les inquietuds universals i per això estima la palpitació que hi ha en el teatre de Guimerà, Iglésias i Rusiñol. Diu que si s'ha establert una lluita, aquesta és de front a front, la lluita d'un teatre inquietantment noble contra un teatre elegantment universal.<sup>1562</sup>

En fer un balanç final d'aquest trepidant any 1929, podem dir que està marcat per enormes altibaixos que marcaran definitivament la posició de Vinyes en el teatre català fins a 1939 i que podríem resumir en dues afirmacions enllaçades: s'havia significat com a un dramaturg discutit i alhora com a un orientador i polemista de renom, llunyà dels mitjans consolidats que encarnaven les posicions oficials i professionals de la cultura i el teatre. Com a part ben positiva de la balança resta l'adquisició d'aquest reconeixement públic, (pràcticament nul durant els anys anteriors), o la conversió en una autoritat de referència per a cercles alternatius com el que acabà configurant la revista *Ideari*, en tant que gosava oposar-se a les estructures de poder que dirigien l'escena. Fins i tot els més adversos a la seva opció estètica i al seu tarannà, com Josep Maria Planas, li reconeixien la facultat de crear un interès pel gènere, més enllà de la inèrcia burgesa o instal·lada. Però, per altra banda, aquest mèrit indiscutible com a orientador de grups obreristes o sensibilitats d'esquerra teatral, li anava a la contra de la recepció d'un públic més ampli: *Qui no és amb mi...* marcà una fita d'esperança que no es reproduí en cap estrena professional més de la seva trajectòria.

Cal considerar, finalment, el ressò diferent, però indiscutible, dels dos drames al·ludits, que beuen explícitament en la tradició en molts aspectes, però barrejant referents actualitzadors com les tres obres de 1927. El cultiu del drama era del tot coherent amb les postures antiburgeses vistes i la vindicació de la tríade defensades i, òbviament, també era la modalitat preferida de l'expressionisme. És simptomàtic que a un mes escàs de la polèmica amb Soldevila pronunciés el parlament *Teatre de passions i d'idees*, ben explícit de l'assumpció de la forma que tanta fortuna literària havia obtingut a principis de segle. Amb les dues peces adquirí ressò més enllà dels cercles on s'havia situat des de 1926, però, es desdibuixà la faceta experimental i lírica que representaven les obres de 1927, especialment *Viatge*. El fet, a més, d'haver-se significat en els seus escrits com a opositor emfàtic a l'*establishment* escènic provocà reaccions poc ponderades: l'aplaudiment i el rebuig abrindats suraren a les recensions dels dos drames, interessants perquè recullen aquest caràcter revulsiu i grupal. En introduir dins del nou drama ideologicopassional temes o ambients susceptibles de polèmica, suscità visions esbiaixades, dins el debat, també, sobre la llengua i l'estil usats, que era, crec, el gran problema de fons de Ramon Vinyes, com lateralment hem constatat en analitzar *Racó de xiprers* i els seus textos teòrics sobre el llenguatge teatral. Hem de veure, doncs, fins a on deuen a la tradició aquestes peces o s'insereixen dins l'expressionisme admirat -hereu del modernisme, com ell constata.<sup>1563</sup>

---

<sup>1562</sup> "El cafè d'honor homenatge a En Vinyes", art. cit.

<sup>1563</sup> SUPRA, 5.5.3.



Per altra banda, haurem de calibrar el que representaren de mode diferent aquestes dues obres dins la recerca d'una major teatralitat, i contrastar-les a les comèdies donades a conèixer durant els anys 30. *Qui no és amb mi...* representà als ulls de l'autor una aposta formalment convencional (ho revela l'èxit obtingut i la insistència de l'autor amb l'empresari Canals perquè la hi estrenés).<sup>1564</sup> En canvi *Peter's Bar* s'adscivia temàticament a la *modernitat* i al rupturisme de *L'adolescent...* i *Viatge*<sup>1565</sup>. Les reaccions provocades per una i altra, al capdavant, consolidaran la posició extrema i discutida de Vinyes en la seva doble faceta de crític i autor.

---

<sup>1564</sup> Vinyes declarà arran de l'obra i d'acord amb *El Teatre d'Orientació*: "He volgut fer una obra moderna d'esperit, sense voler fer una obra d'avantguarda, el que molts entenen per avantguarda, o estranyesa" ( DELFI: "Una conversa amb en Ramon Vinyes", *La Veu de Catalunya*, 10.175, 11-I-1929, Ed. matí).

<sup>1565</sup> SUPRA 5.4. Recordem que les tres peces eren les seves preferides, i en canvi, foren menys proposades a Canals que *Qui no és amb mi...*

### 5.6.1. *Qui no és amb mi..., "drama de coneixença"(1929).*

#### 5.6.1.1. *Gestació i plantejament-*

Després de dos anys de gestions vora Josep Canals i d'algunes refetes, el drama en tres actes *Qui no és amb mi...* fou estrenat al Teatre Novetats l'11 de gener de 1929 per la companyia de l'empresari dirigida per Manuel Salvat i encapçalada per Joaquim Torrents i Emília Baró.<sup>1566</sup> Josep Maria Planas en consigna 16 representacions,<sup>1567</sup> (fins al vint-i-quatre de gener) i l'èxit de l'estrena es perllongà amb altres posades a escena, com la del Teatre Euterpe de Sabadell el 28 de gener per la mateixa companyia<sup>1568</sup> i escenificacions de la Companyia Catalana de Carles Capdevila el 27 d'abril del mateix any.<sup>1569</sup> Anys endavant fou representada a la Societat Iris de Mataró el 9 de març de 1930<sup>1570</sup> o el 16 de març de 1933 al Teatre Principal de Barcelona, per la Companyia Torrents-Baró.<sup>1571</sup> *Qui no es amb mi...* no fou retocada per l'autor, almenys després de l'edició d'homenatge per Joaquim Horta de 27-IV-1929,<sup>1572</sup> i va ser traduïda al castellà per Lluís G. Manegat, que la intentà estrenar el 1931.<sup>1573</sup> Vinyes dedicà l'obra al seu amic Ramon Obiols, i evoca com la concebé en una excursió a Castellar de N'Hug on exercia de vicari un germà d'Obiols, fet que explica entorn i personatges.<sup>1574</sup> Elies en situa la redacció cap

---

<sup>1566</sup> El repartiment fou el següent: Àngel/Joaquim Torrents; Rosaura/Emília Baró; Maria de la Solitud/Margarita Espinosa; Gràcia/Elvira Jofre; El Catedràtic/Antoni Gimbernat; Mossèn Joan/Just Gòmez; Panxicó/Antoni Martí; Mossèn Jaume/Joaquim G. Parreño; Mossèn Iscle/Josep Soler; Mossèn Roc/Joan Xuclà; Mossèn Carles/Francesc Ferràndiz; Blai/Llorenç Duran; Porter: Ramon Banyeres.

<sup>1567</sup> J[osep] M[aria] P[lanas]: "Un passatemp a base de l'estadística", *Mirador*, I, 10, 4-IV-1929, p. 1.

<sup>1568</sup> *La Veu de Sabadell*, 24-I-1929. Idem "Públic de teatre", *La Veu de Sabadell*, 31-I-1929. "Expectació teatral", "Crònica", *La Veu de Sabadell*, 15-II-1929. (Extrets del Fons Ramon Vinyes) Al darrer text es veu l'obra com a "tomb en els procediments teatrals", al costat del teatre "domèstic" de Crehuet o Artís i el teatre "falaguer" de Soldevila. L'Associació d'Amics del Teatre (amb seus a diverses poblacions) patrocinà la representació, i al.ludeix a una gira per comarques del l'obra. (V., "Dietari escènic", "Noticiari", *La Veu de Catalunya*, 10.232, 20-III-1929).

<sup>1569</sup> Així consta a les cartelleres d'alguns diaris el 26 i 27 d'abril del mateix any: *El Liberal*, *El Noticiero Universal*, *El Diluvio*, *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya* o *La Publicitat*.

<sup>1570</sup> Consta així al programa de mà conservat al Fons Ramon Vinyes.

<sup>1571</sup> Vegeu el programa de mà conservat al Fons Ramon Vinyes on figura el següent repartiment: Àngel/Joaquim Torrents; Rosaura/Emília Baró; Maria de la Solitud/Sra Font; Gràcia/Srta Díaz; El Catedràtic/Sr. Perelló; Mossèn Joan/Sr. Tuset; Panxicó/Sr. Ribó; Mossèn Jaume/Sr. Monterde; Mossèn Iscle/Sr. Alegre; Mossèn Roc/Sr. Palahí; Blai/Sr. Mora; Porter/Sr. Heras. L'autor donà una conferència "al.lusiva a l'obra abans de començar la representació".

<sup>1572</sup> Al darrer full s'indica la data. (R. VINYES: *Qui no és amb mi...* Joaquim Horta Impressor, Barcelona, 1929) A la justificació del tiratge de l'edició en fil, consta: "un tiratge limitat compost de setanta-set exemplars en paper de Guarro, enumerats de 1 al 77; cent quinze exemplars en paper Plantin, enumerats de 78 al 193, tots ells signats per l'autor, i dos exemplars en paper Van Gelder d'ofrena a Ramon Vinyes." Al *Dietari* de Barranquilla (2-VIII-1940), afirma que només ha deixat sense revisar l'obra que ens ocupa i *Ball de titelles*, i hi torna a insistir en carta a Josep Vinyes de 14-V-1949.

<sup>1573</sup> V. Luis G. MANEGAT: *Al filo de la vida*, op. cit.: "Entonces yo traduje al castellano *Qui no és amb mi...* pero no conseguí estrenar la obra". Quant a la frustrada estrena amb *Ball de titelles* al Talia, vegeu: "El que preparen els autors". "Ramon Vinyes". *La Nau*, 934, 21-VIII-1931. Pensem que *Viaje* de Vinyes-Manegat fou estrenada al Talia.

<sup>1574</sup> La dedicatòria resa: "Passàvem el Pla d'Anyella, venint de Castellar d'en Huc", (...) "tu fores el primer en oir els bategs de la meva obra que naixia." Així ho detallà Obiols a "Retrat de Ramon Vinyes amb quatre anècdotes", *Berguedà*, març 1971. També havia dedicat a Obiols *La fi d'una grandesa* i *Blancaneus dorm*. V., Josep

a 1928-1929,<sup>1575</sup> però la correspondència amb Canals indica que el 1926 la trameté a l'empresari amb el títol *Qui no està amb mi* en dos actes i l'estiu de 1927 en va escriure un nou segon acte. A l'agost de 1927 Canals efectuà observacions que el dramaturg estimà *justes* i en prometé l'estrena el novembre, però Vinyes, dubitatiu, tornà a refer-la el 1928,<sup>1576</sup> amb el títol *Qui no és amb mi...*<sup>1577</sup> El tema provocà canvis a frec d'estrena, com l'autor manifestà arran d'una frase del Cardenal Mercier;<sup>1578</sup> cal destacar la cura en la concessió d'entrevistes prèvies a la representació i en la intervenció vora els assajos, ben diferent a la deixadesa autoretreta amb *Llegenda de boires*.

Els contactes que de jove el nostre autor establí amb el clergat pesen en la peça. Hi ha algun indici que volgué plantejar el problema de la sexualitat en el sacerdocí, matisat en la figura d'un seminarista,<sup>1579</sup> i actualitzà el dualisme de *L'arca i la serp* o *Llegenda de boires*: l'autor la qualificà de *drama de coneixença* inserit en els "corrents de psicologia" i sense voler "una obra d'idees en el sentit sectarista" afirma arrencar "el meu heroi d'un ambient religiós. No he volgut fer controvèrsia, ni lluita de dogmes. El goig de la carn, per a molts és el goig tangible. La gent són com són".<sup>1580</sup> S'identifica, doncs, amb un teatre d'exposició d'actituds, on la paraula serveix al *sondeig psicològic* ("heus ací l'argument. Un aplec d'ànimes despullades").<sup>1581</sup>

L'autor planteja a l'obra un antagonisme entre Àngel (misticisme) i Rosaura (sexualitat) presentat a cada acte amb un encapçalament ("*Hora de seminari*", I "*Hora de l'lar*", II i "*Missa nova*", III). A l'escena inicial conversen 6 seminaristes "*plens de melangies de poble i d'inquietuds d'estudi i de vida*" (I, 17) amb el Catedràtic (I, 17-27): hi sobresurt Àngel, que creu en la poesia com a "síntesi sensible del coneixement" (I, 21) i és cridat al sacerdocí per amor a les coses humanes.<sup>1582</sup> En contra seva, el futur Mossèn Jaume i el Catedràtic pronostiquen que "el romàntic no acabarà la carrera" (I, 23) i li retreuen la postura laïcitzant i lectures com *Zaratustra*.<sup>1583</sup> El diàleg és interromput per l'anunci d'una visita femenina que Àngel, torbat, no vol rebre; (I, 27-32) tot seguit, la

---

MONTANYÀ: "Fundació Obiols", *Cròniques berguedanes. 15 anys de col.laboracions a Regió-7 (1983-1998)*, Columna-L'albí, Berga-Barcelona, 2000, pags. 151-152.

<sup>1575</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 100. Es pot acurar a les citades cartes.

<sup>1576</sup> Recordem que en féu una lectura restringida el 1928 ("Teló Enlaire", 23-III-1928, art citat) quan figurava "entre les estrenes de la temporada" (1927-1928).

<sup>1577</sup> En algunes recensions de l'estrena reaparegué el títol *Qui no està amb mi...*

<sup>1578</sup> Josep Montanyà m'ha comentat aquest fet tot apuntant a Mossèn Pere Lisbona, subdirector d'*El Correo Catalán* durant els anys 20. Vegeu el testimoni de l'autor dins "DELFI", "Una conversa amb Ramon Vinyes", art. cit: "S'han tret, per 'heterodoxes', entre altres coses, una frase del Cardenal Mercier. S'ha fet també l'inevitable expurgació que en tot assaig es fa per donar vibració a l'escena". Aquest cardenal era un eclesiàstic anticientista, molt citat a *El Correo Catalán*.

<sup>1579</sup> Així m'ho ha precisat Josep Montanyà, que recull converses amb Climent Peix.

<sup>1580</sup> "DELFI", "Una conversa amb en Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1581</sup> "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.

<sup>1582</sup> Vegem-ne una mostra lírica: "En el jorn hi ha dues hores en les quals les ànimes s'acosten sense sentir-se: l'hora blanca i l'hora roja", (I, 19).

<sup>1583</sup> I, 24. Podem establir un paral·lelisme entre la lectura juvenil que Vinyes féu de Zoroastre i la referència a l'obra nietzschiana. És significativa la referència a la "*xamosa petita embriaguesa de la vida*" (I, 27) que féu *caure* Renan.

lectura d'una carta de la noia, provoca que es confessi al seu amic seminarista Joan (I, 32-38): la dona (Rosaura) és una amiatat que ha concebut un fill d'un contrabandista, en relació sostinguda com a resultes del sensualisme provocat pels versos d'Àngel.<sup>1584</sup> Aquest se'n responsabilitza fins a decidir casar-s'hi i veu renéixer l'amor "místic" per ella mentre els companys intenten dissuadir-l'en. (I, 39-43).

Aquest final inquiet enllaça amb l'acotació inicial del segon acte: la descripció d'una cambra de casa pirenenca, (II, 47) on tots els elements (quadres, mobles i la presència de les germanes beates d'Àngel -Gràcia i Maria de la Solitud-), contrasten amb els cants sensuals de l'exterior en nit de Cap d'Any. La primera escena (II, 47-55) confronta Rosaura a l'entorn: "Més que la muntanya de neu i de nit d'any nou amb rosari i meditació, m'agrada la muntanya dels camins perillosos" (II, 49). És evident que no hi ha vida marital, i la sortida d'ella (II, 55-62), propicia una conversa on s'oposa Àngel al seny de Joan: "Fas de capellà, en la teva llar? En la llar s'hi fa d'amo;" (II, 62). A la següent escena (II, 62-65) irrompen Gràcia i un contrabandista germà d'Àngel (Panxicó), que declaren haver vist Rosaura intimant amb Galibert, el seu amant i pare del seu fill. Àngel i Panxicó surten a l'exterior i des de l'escena es percep una baralla (II, 65-67), en què Galibert fuig. Entrats de nou, Panxicó retreu la passivitat d'Àngel (II, 67-69) i Rosaura s'encara al marit, (II, 69-82) <sup>1585</sup> de qui retreu que "m'havia de fer seva no amb el sagrament del matrimoni, sinó amb un acte de mascle" (II, 77). Però res no fa canviar l'actitud tolerant del místic (II, 81), i ella parteix a la recerca del seu amant i abandona la casa (II, 82-83); davant dels fets, Àngel pronuncia la frase evangèlica que dona títol a l'obra (II, 84).

Un credo no es deixa ni es posa: es porta a dins. Qui no és amb Mi...és contra meu!

<sup>1586</sup> Tothom va contra el Senyor! Tothom enllorda la vida!

Sigui com sigui, jo restaré sol; jo seré bo...Lliureu-me, Senyor d'ésser un home com els altres!

El tercer acte s'esdevé temps després a la rectoria del poble anterior amb la festa de missa nova dels estudiants (III, 87). A la primera escena Mossèn Joan i Mossèn Roc conversen amb Maria de la Solitud sobre Àngel i Rosaura (III, 87-92) i especulen sobre la possible mort de la muller i el deler de l'exseminarista per reprendre el sacerdocí. A la següent escena, s'incorporen el protagonista i els companys que han trobat llur *monjoia* (III, 92-101), però la conversa és bruscament interrompuda per Rosaura, que s'encara al grup en l'escena culminant del drama (III,

---

<sup>1584</sup> "L'aparellament místic, inicial, va portar l'altre" (I, 34).

<sup>1585</sup> Es burla dels versos que li prometien "un edèn" i "una set infinita", (II, 72-73) en paròdia d'una sensualitat mística que remet al Vinyes de *Llegenda de boires* Hem de veure-hi, també, autoparòdia com a *L'adolescent dels ulls d'or*.

<sup>1586</sup> La frase revela ultracorrecció del títol original (*Qui no està amb mi...*) més d'acord amb el sentit bíblic (Mateu, 12, 30, Lluc, 11, 23). Vinyes recalca anys més tard aquesta frase comentada per Luter (*Varia-VI*, 19, 23-27): "Quan Luther crida: "Qui no és amb mi és contra meu", el príncep dels humanistes deixa la calma de la biblioteca i baixa a la brega decidit a prendre part en el combat"

101-121).<sup>1587</sup> Envel·lida pel vici i el desarrelament, reclama el fill com a "empelt de joventut" (III, 105). L'autor contraposa el Catedràtic a la amoralitat de la dona: "Per què he de creure que en la vida hi ha un bé i un mal?" (III, 111); Àngel reclama perdó (III, 112), però el Catedràtic s'hi oposa i amb la negativa respecte del fill, la dona amenaça amb el suïcidi tot i els precés d'Àngel, en qui ella denuncia l'egoisme (III, 119): "No has sentit una incofessable joia dintre de l'esglai que et dóna l'avís del meu suïcidi?". Rosaura s'aboca finalment a un simbòlic abisme, (III, 121-122) i provoca en Àngel l'angoixa de la culpa i certs dubtes: (III, 123).

ANGEL.- Ho veu? Nosaltres ací! Déu tan en l'aire! Sóc jo qui ha mort la Rosaura...

(*Mig esvanit*).

CATEDRÀTIC.- Déu meu! Diu la "Imitació": "No cerquis ací ni la felicitat ni la calma: no existeixen."

ÀNGEL.- Quina calma existirà més enllà? Es pot respondre l'interrogant?

CATEDRÀTIC.- Sí!

(*Ferm. Inspirat. Redreçant-se. És el guia.*)

ÀNGEL.- Vol dir? Vol dir? Vol dir? Rosaura!!<sup>1588</sup>

L'autor situà amb intenció l'ambient. Al primer acte bastí un claustre de seminari humil, reflex del de Solsona.<sup>1589</sup> Aquest espai presidit per un brollador purificador connota l'idealisme religiós de l'acte III, que com l'anterior s'esdevé en primavera, mentre que el segon és amarat de l'ambient *pagà* de Cap d'Any, on sols la neu -que perllonga el brollador i que retrobem a *Ball de titelles* i altres obres- connota puresa: la localització fronterera ens situa en l'espai excepcional com el vaixell de *Viatge*, el prostíbul de *Ball de titelles*, etc. Som, doncs, davant d'un drama conversacional mobilitzat per Rosaura: la seva vinguda als actes I i III o l'abandonament a l'acte II són bàsics en la progressió de la trama i la resta de personatges actua de galeria de secundaris on l'autor mostra el seu coneixement del món clerical.<sup>1590</sup> Vinyes es val de la intriga quan les conjectures amb la mort de la dona creen una disjuntiva, però es desfà tot seguit per la seva aparició. La teatralitat diagnosticada per Curet és deguda a la linealitat temporal i al *crescendo*

---

<sup>1587</sup> Se n'han conservat dues fotografies al Centre de Documentació de l'Institut del Teatre obra del fotògraf Vives.

<sup>1588</sup> III, 123.

<sup>1589</sup> Recordem l'amistat amb Josep Espel, i l'estada de Pere Vinyes al seminari. A "El Noi de Bagà", el protagonista és un antic estudiant de capellà a Solsona. (*A la boca dels núvols, Tots els contes*, op. cit., p.33).

<sup>1590</sup> Cada personatge religiós hi té un matís, en el recurs vist de galeria: Blai representa els dubtes; Joan té vocació de "rectoret de poble" (I, 18), que remet al viatge a Castellar de N'Hug i a l'obra *Rectorieta de Poble* (1951); Jaume és un teòleg que associa religió a "certesa" (I, 20), i cita autoritats; Iscle, un visionari "alt, esprimatxat" (I, 20) amb vocació de missioner; Carles busca "ésser senzill com les coses" (I, 24); Roc, de nom simbòlic, "*Cepat, fort, home*," (I, 22) i vol "enfervorir els homes" (I, 24) amb vigoria que l'acosta a la *Cristiandat* de Claudel. Vora d'ells, el catedràtic i Jaume són el dogma i el pragmatisme del poder. Al tercer acte, els seminaristes han arribat a llur fita: Blai abandona el seminari, Joan es converteix en rector, Roc en constructor d'esglésies, Mossèn Iscle en missioner, etc. La humilitat de Joan, (orfe com altres figures a l'estil d'Artur de *Racó de xiprers*) reforça la seva funció de confident: Àngel apadrina la seva missa nova. Les germanes beates, a frec de la caricatura, actuen de contrapunt femení a Rosaura i remetien als personatges femenins de "Records a l'alba", dins *A la boca dels núvols*.

d'inquietuds del protagonista, contrapuntat només per les cites. Pel que fa a la qüestió estilística i estructural, Vinyes es mostrà autocrític com a "espectador":

Una frase vol pujar de to i sembla dur la veu de l'autor quan l'autor vol passar ben impersonal per l'escena.(..) Passa un tercer acte rebel, sense la diferenciació de medi i de passió que es volia que tingués. Crítica? Caldria refer l'obra. Fer-la nova? Compto entre els descontents.<sup>1591</sup>

Tan essencial, doncs, era el tema com la voluntat de frenar el lirisme i teatralitzar l'estil,<sup>1592</sup> però Vinyes admet escriure "amb poesia i fugint del diàleg corrent".<sup>1593</sup> S'hi alterna la conversa erudita i lírica<sup>1594</sup> amb un to *mascle* de ressons ruralistes, ("Enfonsa-li l'esperó com a les eugues guites", II, 81) i clixés del melodrama vistos a *Viatge o L'adolescent...* No hi renuncià al trop embellidor, doncs, però el dosificà com en les obres de 1927, diluït per la tensió en l'encadenament de les rèpliques i la brevetat de les acotacions. Com a *Racó de xiprers*, l'escassetat d'evocacions contribuï al que ell conceptuà com a recerca de la *plasticitat*, recolzada en l'abundància de registres: els sacerdots davallen a la col·loquialitat (s'autoqualifiquen de "capellanada", per exemple III, 91) i una dona humil com Rosaura usa un to elevat, aspecte que veurem discutit per la crítica. Però els diversos recursos (citació, ultrarealisme, recurs al melodrama) s'integren, malgrat aquelles pujades de to, dins l'estil sentenciós i fluid de la major part de les converses, especialment en els actes I i III, en boca dels religiosos.<sup>1595</sup>

### **5.6.1.2. Anàlisi i context literari: un tema polèmic en un ambient tradicional.**

*Qui no és amb mi...* connecta un imaginari tradicional amb elements d'actualitat: Josep Vinyes (com Carrion en la seva crítica) comentava que l'interès per l'obra es degué a la novetat del fet plantejat, que induïa a discussions. Destaquem un paral·lel temàtic en la novel·la *El convidado de papel* (1928) de Benjamín Jarnés, (autor citat per Vinyes en els seus quaderns de lectura) que projecta un seminari amb ressons de lectures freudianes i referents d'*El roig i el negre* d'Stendhal, amb un entorn que remet a *El misàntrop* de Llorenç Villalonga. Rosso di San

---

<sup>1591</sup> R. VINYES: "Jo, espectador d'una obra meva", *La Publicitat*, 17.088, 13-I-1929. Guansé comentà la nota i n'aplaudí la franquesa.

<sup>1592</sup> "Una conversa amb en Ramon Vinyes", art. cit.,

<sup>1593</sup> X: "Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit., Al text hi ha al·lusions indirectes a Sagarra quant a certs autors de teatre en vers.

<sup>1594</sup> El llistat revela gust per la citació: Einstein, Renan, Sant Pau, Escot, etc.

<sup>1595</sup> Vegeu una mostra de fluïdesa (III, 110-111), on malgrat el to moral i tràgic, es manté viva la concatenació (iteració de formes de la rèplica anterior, interrogació o exclamació amb resposta, etc.): "ÀNGEL.- Malaurat, si el fill surt de la teva sang! Tu l'estimes amb el cor, però tens un cor on no caben els sentiments rectes! Tota tu ets torçada. ROSAURA.- Creus rectes els teus sentiments perquè són els teus. Jo, com tu, tinc la meva naturalesa. CATEDRÀTIC.- Dolenta! ROSAURA.- O bona! ÀNGEL.- Dolenta! ROSAURA.- No s'emmotlla a la teva. Et crida la diferència. (...)CATEDRÀTIC.- La vida la fem els que vivim. ROSAURA.- La vida emmotlla els que viuen. Si ens posa l'atzar en el camí que tothom diu que és el recte, costa molt poc seguir la vida perfecta. CATEDRÀTIC.- Déu ajuda qui s'ajuda i qui vol ésser ajudat. ROSAURA.- Ajudat a què? CATEDRÀTIC.- A portar la Creu; a atènyer la gràcia. ROSAURA.- Qui em posi una creu cal que sàpiga si les meves espatlles la poden portar".

Secondo, que hem vist també observat per l'autor, plantejà a *Una cosa di Carne* (1924) un conflicte similar: un intel·lectual es casa amb una prostituta cànida per evitar la impuresa que resultaria de la relació amb dones refinades; però el matrimoni no es consuma i ella enyora el caliu del prostíbul. Tot i la resolució menys tràgica, els similars punt de partida i allisonament són remarcables.

Gilard afirmà que *Qui no és amb mi...* anticipa Henry de Montherlant pels diàlegs teològics, i aquest autor -com Jarnés- serà llegit més tard pel nostre dramaturg.<sup>1596</sup> Salvant distàncies, *Qui no és amb mi...* és un antecedent del tractament del tema a *Bearn* i situem el protagonista dins l'herència del *Brand* ibsenià com a llunyà referent d'individualisme a ultrança ben intencionat, que té paral·lels coetanis en el millor teatre (coetani) d'Eduard Marquina.<sup>1597</sup> Cal recalcar també la idealització d'un sacerdoti on -ultra Jaume i el Catedràtic- predominen visionaris: constructors d'esglésies, missioners, rectors bucòlics, etc. Àngel cita Francesc d'Assís (I, 20), la qual cosa remet a l'atenció de Vinyes per Francis Jammes i autors similars.<sup>1598</sup>

L'obra conté la constant ja vista en el nostre autor d'oposició entre ideal i pragmatisme: d'aquí la intransigència d'Àngel (que menysprea el deure matrimonial i l'honor) o l'orgull de la dona: "Jo, com tu, tinc la meua naturalesa", II, 110).<sup>1599</sup> Per subratllar aquest element, Vinyes posa èmfasi en emmarcar l'autoritat masculina dins el món pintoresc dels contrabandistes,<sup>1600</sup> i contra aquest mur s'estavellen els actes ideològicament coherents de l'heroi, que provoquen l'efecte divers al desitjat. La seva ingenuïtat remet a altres figures: Peter (*Peter's Bar*), Jafet (*Viatge*) o el Jove de *Ball de titelles*, tots derrotats per la fatalitat: la comparació amb les àligues que volen massa alt (III, 87-89), n'és exemple. Enfront d'aquesta idealitat que pren en aquest drama un embolcall cristià, sura un amoralisme expressionista,<sup>1601</sup> -encarnat en Rosaura- i la resolució del conflicte (esperit contra matèria) resta ambigua: aparentment triomfa la moral convencional enfront del misticisme i la sensualitat exacerbada, però destaca també la integritat d'Àngel "Tant us fa xisclar, una solució cristiana?" (III, 112). L'autor subscriu un essencialisme cristià en el seu *il·lús* (III, 112), però justifica la amoralitat de Rosaura, com farà a *Peter's Bar*.

---

<sup>1596</sup> Pròleg a *Selecció de Textos*, I, op. cit., p. 49. A l'arxiu familiar es conserva un volum d'aquest autor (*Teatro: El Maestro de Santiago. Malatesta. La reina muerta. Hijo de nadie. Mañana amanecerá*. Revista de Occidente, Madrid, 1950).

<sup>1597</sup> Em refereixo a *La ermita, la fuente y el río*, (1927), *Salvadora* (1929) i *Fuente escondida* (1931), sobre les quals efectua Francisco Ruiz Ramón, una diagnosi traslladable al Vinyes d'aquesta etapa: "En ninguna de estas piezas es la intriga, el caso o la anécdota lo fundamental, sino el conflicto de la protagonista consigo misma y con su mundo circundante. Marquina dramatiza un proceso psicológico, un conflicto entre valores contrarios -instinto y deber- y crea individuos dramáticos valiosos, pero también un universo teatral suficiente como mundo dramático". (Francisco RUIZ RAMÓN: *Historia del Teatro Español, II, Siglo XX*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 339, Madrid, 1972, p. 70).

<sup>1598</sup> SUPRA Cap. 1.

<sup>1599</sup> La parella es correspon en aquest aspecte a la postura antipragmàtica de Jacobé Wharton i en menor grau de Robert Forns a *L'adolescent dels ulls d'or*.

<sup>1600</sup> En algun moment manlleua tòpics del tipus: "Com a contrabandista, quan sé que ha mort un carrabiner, salto de joia" (III, 113). Hi ha, en aquesta tria temàtica reminiscències preindustrials que acosten el nostre autor a l'opció dramàtica valleinclanesca, com destacarem a propòsit de *Racó de xiprers* (SUPRA 5.4.3.3).

<sup>1601</sup> Recordem *L'expressionisme allemand*, op. cit, arran de l'isolament dels herois inclosos per la lògica del món modern, aplicable a Rosaura i Àngel. Ilse i Pierre Garnier explicitaren l'escassa d'intriga dels drames expressionistes alemanys, com hem vist en el teatre de Marquina analitzat per Ruiz Ramón.

Com en aquesta obra, la dona ve determinada per la llei d'herència: el seu pare havia mort al mateix penya-segat (II, 56).

El personatge de Rosaura, que part de la crítica considerà inversemblant és un dels que l'autor estilitza més. En una acotació en destaca l'origen urbà (*Vesteix com les de la ciutat i a voluntat seva: és a muntanya i carrega la moda. Duu els cabells tallats i esbulladissos. L'abriga un sweter d'un color de canari esbojarrat.*, II, 47). El "luxe podrit" (III, 101), o els ulls que "cremen amb una febre ataronjada" (III, 102), en mostren la degradació (de ressons modernistes), sols ennoblida pel fill (III, 109): "Estimo el meu fill. Sobretot ara que sóc un parrac dels que es llencen. L'altre dia un home va dir-me que, en mirar-me els ulls, m'havia vist l'esquelet." Dins aquesta deformació que podem qualificar d'expressionista, el suïcidi és la lucidesa davant la impossibilitat del plaer i la reintegració social. Comparada amb Alba a *Peter's Bar*, les seves accions són més fonamentades, en tant que respostes extremes però lògiques a les postures absurdes d'Àngel. La figura convencional de *perduda* hi entra en crisi: reclama la sexualitat del matrimoni i s'encara al Catedràtic amb categories semblants a les dels seminaristes i llur mestre, (III, 110-111). Anys després [1945] Vinyes comentà una obra de Samuel Butler (*The way of all flesh*) amb certes semblances:

Ella fa de prostituta i beu, però l'excapellà la contempla com si fos un àngel que Déu li envia: cal desconfiar de l'excessiva protecció de Déu!!!. Posa magatzem de roba i coses velles: ven els seus llibres d'estudiant de capellà. Després fa filosofia i metafísica, però acaba trobant que no hi ha cap sistema que es pugui basar en la certesa absoluta.<sup>1602</sup>

Fet i fet, doncs, la inquietud del protagonista, tan enfrontada al sentit pràctic del clergat com al "goig tangible" de la dona, provoca que el conflicte entre l'idealista i el món es resolgui en aquest inici de conscienciació al desenllaç: la crisi de la fe, el rebuig de tota "certesa absoluta", s'hi apunta clarament, mentre la majoria dels humans segueixen les inèrcies dels costums i els codis morals a l'ús, sense cap altra preocupació que no demarcar-se'n.

### 5.6.1.3. Recepció i valoració.

*Qui no és amb mi...* desvetllà expectació dins l'afany de renovació que havia trobat adob en l'estrena de *La Llotja* (1928) i la campanya de Vinyes que Maseras qualificà de *croisade*.<sup>1603</sup> Segons Plàcid Vidal, l'obra plagué com a *novetat* "que agermanava perfectament la forma literària amb el sentiment humà" i desvetllava adhesions i polèmica.<sup>1604</sup> Carles Capdevila

---

<sup>1602</sup> R. VINYES, *Quadern 24*, doc. cit., p.127. (Subratllat de l'autor).

<sup>1603</sup> Alfons MASERAS: "La croisade d'un jeune auteur dramatique. Lettre de Barcelona. *Comoedia.*, 5385, 20-II-1929. L'autor hi informa de la situació endarrerida de l'escena catalana i dels intents de Millàs-Raurell i Vinyes, de qui fa un bon extracte del *Teatre d'Orientació.*, abans d'una recensió de *Qui no és amb mi...* i recordar *Llegenda de boires*, "théâtre de rêve et de passion".

<sup>1604</sup> *El convencionalisme de la vida*, op. cit., p. 223.



subratllà que el 85% de l'escena catalana era comercial, on *Qui no és amb mi...* era d'aquelles peces –citant Lucien Dubech- *literàries que proporcionen agradables sorpreses econòmiques*. El crític registra astorament en l'autor:

El públic, especialment el de dalt,[*no burgès*] l'ha aplaudit amb entusiasme; ha estat un èxit, però gosariem dir que el més meravellat d'aquesta adhesió sorollosa ha estat l'autor. Ramon Vinyes estava convençut que havia escrit una obra "literària" sense cap concessió deliberada, una obra provocativa o difícil. La realitat ha demostrat el contrari i el que havien d'ésser brunzir de controvèrsia, cridòria de combat, han estat aclamacions apoteòsiques(...) S'esgarria i en molts moments fugia de les mans de l'autor, que abandona els seus personatges enderiats amb els seus conflictes ideològics, bracejant per damunt de les seves figures abandonades cabdella als núvols. En aquestes evasions deixa l'humanitat a l'escenari i s'endú la seva retòrica tradicional; i fenomen curiós, en aquestes excursions a cavall de la frase desbocada, de la metàfora gratuïta, és on capta els sufragis més decidits.<sup>1605</sup>

Capdevila recalca la paradoxa: retreu el remolí ideològicopassional però admet que atrau l'"aptitud per interessar-se pels alts problemes" i Curet afirmà que el públic "va saber copsar-ne la intensitat"<sup>1606</sup> però alguns crítics efectuaren objeccions moralistes, com Bernat i Duran a *El Noticiero*<sup>1607</sup> o V. Moragas Roger a *Diario de Barcelona*.<sup>1608</sup> Afirmà el primer, desconcertat:

Concluye el autor por conducirnos a un caso de determinismo agudo motivado por los instintos desbordados. Si "Rosaura" es una histérica sexual, Àngel es un tipo de locura moral calificado por la medicina en el grupo de los inoportunos y tontos. (...) El aspecto espiritual que el drama ofrece por la conducta de "Àngel" y el aspecto sexual que presenta por la conducta de "Rosaura", quedan en términos tales de arbitrariedad, violencia y oscuridad que nos dejan sin poder precisar si el pensamiento dominante en la obra es el de la bondad del protagonista, el sacrificio que se impone por la salvación de "Rosaura" - verdadero acto de perfecta conciencia- o la inconsciencia, la fuerza de los instintos.

Semblants retrets féu Moragas Roger en recalcar que "resulta de suma crudeza el modo de expressarse Rosaura" Tots dos qüestionen l'arrodoniment de l'obra i Bernat i Duran l'acara negativament a *La Prisonèrre* de Bourdet.<sup>1609</sup> També dels caràcters nus i de l'intel.lectualisme es queixà el crític d'*El Brusi*:

---

<sup>1605</sup> Carles CAPDEVILA, *Qui no és amb mi...*, drama en tres actes de Ramon Vinyes", *Mirador*, I, 1, 31-I-29, p. 6.

<sup>1606</sup> SUPRA Cap. 1.

<sup>1607</sup> *El Noticiero Universal*, 31.599, 12-I-1929.

<sup>1608</sup> *Diario de Barcelona*, 13-I-1929.

<sup>1609</sup> "Si el mérito principal de una obra dramática consiste en el claro-oscuro, en los matices, en la pintura del ambiente humano, dichos elementos, de tal modo presentados en la escena, dejan al drama desnudo -salvo en el primer acto- de todo ambiente, por no señalar matiz alguno. Diríase al contemplarlo que la hipocresía, la astucia, el instinto de conservación, el disimulo, la cautela, la alevosía, el propio amor maternal para permanecer la esposa al lado de su hijo, no nacieron para ser empleados por la mujer, sino la desvergüenza y los apetitos groseros de la bestia.

Se posterga el drama latente, palpitante, en favor de las ideas que aquél pueda entañar, deteniéndose el curso de la trama para dar ocasión a disquisiciones más o menos filosóficas de problemas que preocupan al autor. La acción es conducida de manera que el protagonista esté continuamente en pugna con alguien y el comediógrafo traza a aquél como ser propicio a mostrarse redentor momentáneamente, pero que luego no logra persistir en su posición.

Bernat, però, afirmà que "es de lo más serio que hemos visto en el escenario catalán" i Moragas celebrà que Vinyes "puede aportar obras de positivo valor..." Retinent també fou L. Alier Feu a *La Razón*,<sup>1610</sup> que n'aplaudí l'atreviment però qüestionà Àngel, comparat a Panxicó, únic personatge "dentro de la realidad"; tanmateix, aprecià "cultura", "amenidad" i "firmeza en los conceptos". Més entusiastes es mostraren D.F.V. a *El Correo Catalán* i Rodríguez Codolà a *La Vanguardia*. El primer considerà que els personatges emeten opinions *heretges* sense apologia, lluny del "realismo vacío, sin cultura, ni base a que nos veíamos obligados a presenciar, sino un realismo vivido" <sup>1611</sup> i marcà que "la voz de la verdad" es personifica en el "buen profesor de seminario que sabe intervenir", però tot tement "erróneas interpretaciones". En canvi, el crític de *La Vanguardia*<sup>1612</sup> lloà "la conjunción de lo divino y lo humano, de lo poético y lo realístico" amb "léxico abundante y cálido, con nobles conceptos, y con la cultura que trasciende en el diálogo y que cuadra con la condición de la mayoría de los personajes". Recalquem-ne la visió del públic:

No escatimó los aplausos entusiastas, llamando a escena al autor en todos los actos: en el primero, por la novedad que posee; en el otro, por cómo en una apariencia de calma hogareña se forja la tempestad desoladora, ascendiendo en vigor, por instantes, la contraposición que surge, hasta lograrse la máxima tensión, obtenida con breves trazos; y en el último, por algo parecido a esotro.

Un altre crític d'*El Correo Catalán*, Josep Gutiérrez Gili, aplaudí l'encaix entre elements realistes i simbòlics, "de fondo muy acusado y sombrío a la vez"<sup>1613</sup> i destaca el sortidor apuntant al cel del primer acte, amb una interpretació *maragalliana* relativa a la solitud de l'escriptor:

'Àngel', frente a los buenos y los malos, es cifra de la mentalidad poética, metafórica de un escritor moderno, en lucha con los elementos realistas, rectilíneos, 'razonables' del ambiente intelectual contemporáneo. Por eso este drama es la primera chispa de vibración universal que veo localizada en marco de los acentos postmaragallianos. Buen golpe de

---

Compare el lector a "Rosaura" con la bien dibujada "Prisionera" y verá inmediatamente la inmensa diferencia que existe entre la estulta bestia de "Rosaura" y el refinado espíritu de la maldad femenina".

<sup>1610</sup> L. ALIER FEU, *La Razón*, 13-I-1929, Fons Ramon Vinyes.

<sup>1611</sup> D.F.V., *El Correo Catalán*, 17.308, 16-I-1929.

<sup>1612</sup> *La Vanguardia*, 20.248, 13-I-1929.

<sup>1613</sup> Josep GUTIERREZ GILI, *El Correo Catalán*, 18-I-1929, Mec. Fons Ramon Vinyes.

gracia ha dado Vinyes al menudo costumbrismo de barrio (más que humano comadrista) a que venimos viendo condenados a los teatros barceloneses.

La crítica coincidió quant al manteniment de la tensió dramàtica, com hem vist en Carles Capdevila, qui tractà la polivalència de l'obra:<sup>1614</sup>

Vol demostrar-nos la ineficàcia de la doctrina de Crist? la impossibilitat de convivència de l'Evangeli amb la vida pràctica? o vol oferir-nos un cas de vocació il·lusòria suscitada per una reculada violenta de l'instint o encara el conflicte d'una consciència disputada per l'atracció celestial i la terrenal? Per ventura vol representar-nos plàsticament que el règim del món està en mans de l'egoisme i no en les normes d'una moral impotent contra els instints? Tots aquests interrogants i encara d'altres són possibles.

Entre les visions favorables sobresurt la de Carrión a *La Nau*, qui en destacà l'originalitat sense "precedents que recordem en la nostra literatura dramàtica" i l'agosament "en fer que els personatges empesos per les passions, se'ns presentin com uns al·lucinats", fet que veu extraordinari en el context.<sup>1615</sup> Molt propers són també Francesc Madrid a *La Noche*<sup>1616</sup> qui afirmà que l'autor "llevaba dentro un hondo problema místico y de pasión". i E.D. a *El Diluvio*,<sup>1617</sup> que situa el dubte final d'acord amb el to anticlerical de la publicació: "Habiendo obrado como un buen cristiano, ni Dios, desde el cielo, ni los hombres desde la tierra, le han amparado en su lucha". Fou també la interpretació de Salvador Perarnau a *L'Esquella*<sup>1618</sup> o de Carrion: "Boig de terror dubta. Per la llei de Déu, per voler-la viure, per voler-la aplicar, ha fet la seva desgràcia i la d'aquella dona". El mateix crític recordà la lluita per un teatre antiburgès que emblematisa l'estrena:

La campanya que de temps sostenim des d'aquest lloc i a la qual han anat acudint bons amics, comença a donar els seus fruits. D'una banda la gent ja no va veure, com solia, aquelles comèdies analfabetes o els dramets llastimosos (en tenim dos exemples recentíssims); d'una altra tampoc vol saber res amb obres que només tenen la perfecció de la sintaxi. (...). I si el llenguatge poètic és artificial, quan aconseguix despertar l'emoció, és més viu que totes les maneres de dir, perquè arriba a l'ànima dels homes. (...) En començar

---

<sup>1614</sup> *Qui no és amb mi...*, art. cit., També Aroca ho destacà ("Una opinió", art. cit.): "El dubte torturador que abat el protagonista al final de l'obra, és per a mi una de les coses més reeixides que s'han escrit per al teatre d'un quant temps ençà".

<sup>1615</sup> *La Nau*, 398, 12-I-1929. Carrion tornà a referir-s'hi a la conferència "Les passions en el nostre teatre", (art. cit.) on comparà Sagarra, Millàs i Vinyes com a valors joves i considera que el bergueda havia depurat el preciosisme a *Qui no és amb mi...*, que tot i essent una obra ben personal i d'un fortíssim interès per a la nostra producció teatral, està encara en el teatre corrent i normal" i en situa la innovació en les "obres que serva inèdites".

<sup>1616</sup> *La Noche*, 1303, 12-I-1929.

<sup>1617</sup> *El Diluvio*, 12-I-1929. Es deu tractar d'Eduard Guardiola Cardellach.

<sup>1618</sup> "I féu baixar dels somnis irrealis /i féu veure la vida tal com és/perquè els creients en els déus immortals/ vegin ben clar que no els serveix de res". Salvador PERARNAU: "*Qui no és amb mi...*", *LET*, 2586, 18-I-1929, p.45, vs. 33-36. Vegeu també els versos 25-28: "I aquest bon Àngel és abandonat/ àdhuc dels sacerdots que amb ironia/ li diuen que en té massa de bondat;/ i per bondat troba dolenteria".

a parlar de l'obra de Vinyes, constatem amb goig, aquest retorn al diàleg on les coses es diuen bellament i profundament.

L'obra, doncs, no és sols vista com a la confirmació d'un dramaturg important que Iglésias havia preludiat sinó com a l'anunci d'una era: Maseras a *Comoedia* l'anomena "le plus beau succès du théâtre catalan" de l'any i reclama que "le théâtre doit revenir aux poètes", com a *Llegenda de boires*. Bob (Lluís Capdevila) a *L'Esquella*<sup>1619</sup> aplaudí el "drama en to major", com a adveniment d'una etapa i hi veié dos vessants: "Aquesta alenada de sensualitat -tot el segon acte- dona al drama una nota càlida, tèrbola, espessa, que per contrast, ajuda a perfilar i a aclarir la figura del místic, que és la bondat i l'espiritualitat", mentre que es referí al llenguatge com a "noble prosa poemàtica" (...) "ric en imatges i sabor". En contrast, Guansé, a *La Publicitat*, recalca l'expectació per les campanyes i féu una crítica comprensiva;<sup>1620</sup> l'antirealisme hi fou aplaudit i el llenguatge objectat en exacta coincidència amb les autocrítiques de l'autor:

Ens dona, doncs, una realitat poètica que serà per a molts -no per a nosaltres- superior a la mateixa realitat.(...) Sembla, fins i tot, de vegades, que l'autor no domina el diàleg, sinó que són les metàfores que el dominen a ell i el fan la seva víctima.<sup>1621</sup>

El recensionista blasmà la desmesura del protagonista, que actua "àdhuc en els moments de màxima pressió dramàtica, per impuls ideològic", el barroquisme (reforçat per la interpretació d'alguns actors), o l'arcaisme de formes com "après". Per la resta, lloà el problema de "més alçària del que veiem plantejar-se habitualment", malgrat que la plasmació "pateix sempre d'artificiositat" i es mostrà atret per la suggestió de la dona absent al primer acte i la interpretació que Emília Baró conferí a la figura, dins la voluntat de construir un personatge nu:

Tingué crits plens de passió i de vida, i sabé transmetre la impressió agra, de sensualitat rebregada i esqueixada que l'autor volgué donar al personatge. Sabé ésser cínica, impassible, com una força orba i cruel de la natura. I això sense incórrer en detallismes naturalistes.

Més negativa fou la crítica d'Eduard Nicol a *La Veu de Catalunya*<sup>1622</sup> qui retragué a Vinyes grandiloqüència, arbitrarietat i poca conjunció dels elements poètic i dramàtic, per situar l'obra en un teatre d'idees superat, amb "cites més o menys colpidores de pensaments i aforismes d'autors coneguts, signe evident de mal gust", mentre sembla posar-se a la defensiva en el sentit ideològic:

Encara que, en un cert sentit, sembla que en Vinyes hagi volgut demostrar en la seva obra la impossibilitat material d'adaptació entre la moral cristiana i la realitat de la vida, jo m'inclino a creure que no ha estat aquesta la seva real intenció. (...) Les desgràcies del

---

<sup>1619</sup> BOB: "Teló Enlaire", art. cit.

<sup>1620</sup> *La Publicitat*, 17.088, 13-I-1929.

<sup>1621</sup> En canvi, hem vist que Carles Capdevila afirmà que la força del llenguatge és el que agrada al públic.

<sup>1622</sup> Es tracta de l'intel·lectual i filòsof Eduard Nicol (*La Veu de Catalunya*, 10.178, 15-I-1929). Nicol participà a la secció crítica a *D'ací i d'allà*, i és proper a Soldevila.

protagonista del drama d'En Vinyes provenen no pas de la incompatibilitat de les doctrines de Crist i la vida dels homes, sinó, precisament, de la mal orientada i desmesurada aplicació que l'esmentat personatge fa de les normes cristianes(...). Aquest èxit no cal atribuir-lo, com sembla que fa algú amatent a aprofitar les avinenteses, a la participació del públic en les idees que abans hem comentat, sinó a l'entusiasme que sent aquest públic per les obres vigorosament dramàtiques.

Emili Tintorer a *Las Noticias*<sup>1623</sup> en recalca el to d'apostolat, i Marc Benet a *El Liberal*<sup>1624</sup> remarca l'evolució respecte de *Viaje*, qualificada de poc conjuntada al costat de *Qui no és amb mi...*, on veu un "continuum" de tensió, audàcia psicològica, lirisme i solidesa figural, en contrast amb altres drames rurals *endebles*. Més retrospectivament, Bertrana publicà la seva visió a *La Veu de Catalunya*<sup>1625</sup> i a *Revista de Catalunya*,<sup>1626</sup> i coincidí amb el que anys més tard emeté Curet quant a la simpatia de l'obra -en sentit ampli- que relegava el plantejament ideològic estricte:

El diàleg d'En Vinyes produeix un efecte idèntic que l'oratòria apassionada d'un predicador o d'un polític. L'auditori verament prescindeix del què diu, satisfet i engrescat de com ho diu. Les ovacions que esclaten en certs passatges de *Qui no és amb mi.....* no van al filòsof, sinó al bell dir del poeta.

Vaig a fer-vos una blasfèmia; per damunt de tot, en Vinyes triomfà com a home de teatre. El nostre públic trobà un temperament, apassionat, un escriptor de consciència, ple d'inquietuds, que madura les idees i poleix els conceptes, que malda anys seguits per assolir una relativa satisfacció de si mateix, i que sap situar les figures, moure-les i fer-les enraonar amb art i dignitat.<sup>1627</sup>

Ja retrospectivament, Carrion negà que Vinyes fos transcendentalista<sup>1628</sup> i Cecili Gasòliba<sup>1629</sup> interpreta l'obra sense "cap fi crític ni filosòfic", però amb "concepció

---

<sup>1623</sup> *Las Noticias*, 11.461, 12-I-1929.

<sup>1624</sup> *El Liberal*, 11.339, 12-I-1929.

<sup>1625</sup> Prudenci BERTRANA: "El secret de l'èxit" "Impromptu", *La Veu de Catalunya*, 10.185, 22-I-1929.

<sup>1626</sup> Prudenci BERTRANA: "El Teatre. Resum crític de l'actual temporada de teatre català (1928-1929)", *Revista de Catalunya*, VI, Vol. X, 53, gener-febrer 1929, pags. 108-109.

<sup>1627</sup> "El secret de l'èxit", art. cit., A *La Revista de Catalunya* hi insistí que "si àdhuc *Qui no és amb mi...* fos un error com a drama d'idees, restaria la intensitat patètica de l'anècdota i l'art que trobem en el diàleg ple de concentració i de suggestions per a fer-nos-el estimable". També hi traçà una comparació entre l'apassionament de Vinyes i la sobrietat de Millàs, ambdues vistes com a revulsives dins un panorama dominat per "uns comediògrafs que estalvien l'entusiasme i les preocupacions." ("El Teatre. Resum crític", art. cit.).

<sup>1628</sup> "Ambrosi CARRION a l'Ateneu Enciclopèdic Popular", art. cit., Correspon a la conferència "Les passions en el nostre teatre".

<sup>1629</sup> Cecili GASÒLIBA: *Qui no és amb mi...*, *La Nau*, 510, 29-VI-1929. Si a *La Publicitat* Vinyes tingué crítiques positives (Carles Capdevila), a *La Nau* no mancaren al.lusives dures com les de Millàs-Raurell. Sembla que actuà com a reacció a una nota presumible de Carrion que advocava pels clàssics i es posicionava contra les obres de sobrietat forçada. ("Els Teatres", "De teló endins i de teló enfora", *La Nau*, 516, 6-VII-1929) Millàs-Raurell es sentí al.ludit i contestà en lletra al nº 520 de 10-VII-1929: "El teatre "transcendental" que es fa avui a casa nostra és realment un teatre pitjor que el del temps de l'Aulés o d'En Coll i Britapajà, perquè aquell era del seu temps, i el que es vol fer ara són regalims guimeranians i d'annunzians que a tot arreu ja han passat, sortosament, a la història". Però Carrion contractà afirmant que ni *Els fills*, ni *La tia d'Amèrica* ni *El testament de l'Abadal* eren obres modernes fora d'algun procediment que no els treia de ser peces burgeses ("Els teatres", "De teló endins i de teló enfora", *La Nau*,

humaníssima que porta a la realitat social l'abstracte tòpic de l'amor a la humanitat". En valorar-la, la considerarà com a la millor de la temporada i dins d'aquelles que es poden ubicar "en qualsevol lloc del món i abasten l'actualitat de tots els temps". Juan Chabás a *La Gaceta Literaria* de Madrid<sup>1630</sup>, la qualificà de "drama lleno de pasión e inteligencia" que havia situat en primera fila el seu autor com a promesa, més per la "fuerza poética" que pel seu "patético dinamismo".

Cap més obra del nostre autor tingué un ressò tan favorable dins l'àmbit professional, al qual degueren contribuir tant la temàtica com la resolució formal i escènica: encara que fos tractada des de posicions extremes, la sensualitat en un clergue era un element rar a l'escena pròpia. La ingenuïtat asocial d'Àngel desvetllà simpaties, i fou comparat positivament al protagonista de *Peter's Bar*, com veurem.<sup>1631</sup> Des de la perspectiva actual, cal valorar la voluntat revulsiva de l'obra, la imparcialitat que sembla amagar l'anticlericalisme o un cristianisme purista, i el dramatisme no exempt d'efectes d'exacerbació, on l'autor bandejà la tendència evocatòria i el temps detingut d'altres obres amb un estil contundent i erudit que rebé l'adhesió del respectable. No és, al nostre parer, la peça més assolida pel que fa a la complexitat i riquesa en la conjunció dels components estètics i ideològics, però en el conjunt de l'opus dramàtic vinyesià conté una eficàcia comunicativa considerable, teòricament recolzada en la vindicació del drama de passions i idees. A favor seu hi jugà que agradés a àmplies capes del públic, amants d'una recuperació del gènere dramàtic i del plantejament de problemes a escena, encara que traís elements estilístics propers al melodrama. No hi havia, a més, el grau de llunyania poemàtica de *Llegenda de boires...*, i malgrat els referents preindustrials i pintorescos que hem comentat, no es plantejava com a una obra arqueològica o llunyana a l'actualitat. Des d'aquests paràmetres expliquem l'adhesió considerable que rebé.

---

523, 15-VII-1929). Un dia més tard, (*La Nau*, 524, 16-VII-1929) encara retragué a Millàs de no haver col·laborat a l'Associació de Teatre Selecte i liquidar Guimerà, D'Annunzio i d'altres al·ludits per les "ombres" (Lluelles) i per les "boires" (Vinyes). Una altra nota de Millàs-Raurell a *La Nau*, 526, 18-VII-1929 remarca que no vol qüestionar Guimerà ni D'Annunzio sinó els "imitadors" i un xic més tard des "De teló endins, de teló enfora", *La Nau*, 530, 23-VII-1929, l'anònim Carrion retragué contradiccions entre els dos textos.

<sup>1630</sup> J(uan) Ch(abás): "Boletín de Noticias", "La Gaceta Catalana", *La Gaceta Literaria*, III, 52, Madrid, 15-II-1929, p. 4.

<sup>1631</sup> INFRA Cap. 5.6.2.4, arran de la crítica de *Peter's Bar*.

## 5.6.2. Una temptativa expressionista *Peter's Bar*(1929). Entre el determininisme tràgic i la mostració de la marginalitat.

### 5.6.2.1. Gestació, argument i estructuració.

*Peter's Bar*, drama en 3 actes, s'estrenà el 4 d'octubre de 1929 al Teatre Nou de Barcelona, on s'escenificà fins al 18 del mateix mes.<sup>1632</sup> Fou editada el 1930 per "L'Escena Catalana"<sup>1633</sup> i el 1931 per Salvador Bonavia amb la mateixa versió però el títol lleument canviat per la referència holandesa d'un personatge: *Peeter's Bar*.<sup>1634</sup> Elies la dóna enllestida el 1925 a partir d'uns apunts de 1920,<sup>1635</sup> antiguitat confirmada per l'autor.<sup>1636</sup> En cartes a Canals de 1926-27 es mostra acabada i Curet afirma que no agradà a l'empresari,<sup>1637</sup> però el setembre de 1929 Josep Maria Tries anuncià inaugurar temporada amb la Companyia d'Enric Borràs i *Peter's Bar*, "aiguafort molt valent" (...) "però posat a l'escenari del Nou, encaixa perfectament"<sup>1638</sup> i Borràs<sup>1639</sup> la presentà com a *obra sòlida*.<sup>1640</sup> dins l'impuls de l'Associació de Teatre Selecte (Àngel Fernández, Lluelles...)<sup>1641</sup> Recordem la referència a l'estrena comentada per Vinyes a París a càrrec dels Pitöeff amb decorats d'Steinhof (1929), que expliquem dins els contactes o projectes amb l'escenògraf.<sup>1642</sup> La "Redacció definitiva" fou situada per Assumpta Camps i Josep Vinyes el 1950-52.<sup>1643</sup> i es conserva en forma manuscrita i mecanografiada al fons de l'autor. Sabem que s'inicià el 1948 a partir d'una vella còpia i la tinta violeta (habitual de

---

<sup>1632</sup> El repartiment fou el següent: Peter/Enric Borràs; Alba/Enriqueta Torres; Geperuda/ Carme Jarque; Eli/Joan Cumelles; L'Oscat/Ramon Tor; El Vell de l'Opi/Joaquim Montero; John/Gaspar Furquet; El "Marquesa del Gat"/Francesc A. de Villangómez; Andriutxa/Enric Guitart (fill); Paul/Cebrià Arboix; Whisky/Enric Lluelles. Altres papers menors: Anna Peris, Srta Virgili, Sr. Parreño, Sr. Perelló.

<sup>1633</sup> *Peter's Bar* "La Escena Catalana", 2na època, 318, Barcelona, 28-VI-1930.

<sup>1634</sup> *Peeter's Bar*. Bonavia. Barcelona, 1931. La forma Peeter es justifica per l'origen holandès d'un personatge. L'edició de 1930 es permet una llicència en usar la forma "Piter" als diàlegs i reservar la correcta al títol i acotacions.

<sup>1635</sup> *Un literat de gran volada*, op cit, p. 83.

<sup>1636</sup> "Fa uns deu anys que tinc els materials de l'obra. L'obra llesta té uns tres anys." ("*Peter's Bar* i Ramon Vinyes", art. cit.) Els ambients reflecteixen escrits colombians com un de 1940, on evoca a Londres, mariners, "*sin brújula*," alcohòlics, i dames dubtoses en un ambient de comerç portuari ("Los muelles de Londres", *El Heraldo*, 22-X-1940, *Selección de textos*, I, op. cit., pags. 313-316).

<sup>1637</sup> *Història del teatre català*, op. cit., p. 580.

<sup>1638</sup> CODORNIU: "Josep M. Tries", "Els empresaris...", art. cit. A l'agost se n'anuncià l'estrena amb Borràs al Nou ("Entreactes", *LET*, 2615, 9-VIII-1929, p. 500).

<sup>1639</sup> Vegeu l'entrevista de J. Povill i Adserà a Enric Borràs (*La Nau*, 589, 5-X-1929).

<sup>1640</sup> SCAPIN [Domènec. de Bellmunt]: "El Teatre. Un entreviu amb Enric Borràs", *La Publicitat*, 17.312, 3-X-1929.

<sup>1641</sup> Destaquem la participació de vells coneguts com Joaquim Montero i Ramon Tor.

<sup>1642</sup> "Don Ramón Vinyes y su concepción...", art. cit., Igualment considerem les referències a estrena en teatres escandinaus el 1929-1931 ("Vinyes triunfa en Europa", Fons Ramon Vinyes) o Berlín ("Un escritor peninsular". Ramón Vinyes." ,*Civilización*, Fons Ramon Vinyes).

<sup>1643</sup> "*Peter's Bar*, de Ramon Vinyes", art. cit.

Barranquilla) ens indica que fou acabada abans del retorn el 1950.<sup>1644</sup> Conté molts afegits i correccions argumentals i estilístiques, destacades per Camps en el sentit d'accentuació expressionista<sup>1645</sup> i serà poc citada en aquest estudi, que pren com a base l'edició de 1930.<sup>1646</sup>

Les fotografies de l'estrena<sup>1647</sup> recullen la intencionalitat d'autor i escenògraf en l'escena del suïcidi de Peter[Borràs], on sobresurt la mirada aterrida dels altres personatges. Dret al centre, el pagès amb camisa blanca i armilla contrasta amb la resta: el ballarí [Enric Guitart], amb sabates, collaret i pentinat accentuats com indiquen les acotacions, una dona amb *mantilla* i la brusa i mocador d'un mariner; el grup bigarrat encaixa en el decorat, simple i amb rectes trencades al sostre, paret i anuncis. És la mateixa expressivitat dels figurins d'Àngel Fernández conservats al fons familiar.<sup>1648</sup> Arran d'aquesta i altres escenografies,<sup>1649</sup> Isidre Bravo destaca que des de la "deformació de la realitat externa", escenògrafs com Ramon Batlle<sup>1650</sup> o Àngel Fernández "van captar les possibilitats expressives del dinamisme que les tensions i els desequilibris accentuats de les formes, les línies i els colors obrien a l'escenografia", on "les parets cauen damunt dels personatges, les finestres i les portes adopten geometries fantasmagòriques o desencaixades".<sup>1651</sup> Vinyes també al·ludí als "decorados violentamente de vanguardia".<sup>1652</sup>

La primera escena del drama (I, 3-4) s'esdevé a la cambra de la jove Alba, que amb una minyona (la Geperuda) para atenció a un diàleg del bar col·lindant separat per unes vidrieres:

---

<sup>1644</sup> Conté 163 pàgines sense numerar i correspon a una versió mecanografiada sense correccions de 258 quartilles extraviada que vaig fotocopiar i donar en còpia al fons de l'autor. Vegeu carta de Ramon Vinyes a Salvadora Sabatés, Barranquilla, 7-VI-1948: "He reformado mucho *Peter's Bar*, *Leyenda de nieblas* y *Entre dos músicas*." O anteriorment: "Del *Peter's Bar* em convé una còpia, ja reformada, que jo havia fet de l'obra impresa." (Ramon Vinyes a Josep Vinyes, Barranquilla, 4-IX-1947) En carta de 30-III-1948 declara haver-la rebuda i els "rinxols atòmics" (Mec., I, 12) mostren proximitat a l'explosió de Hiroshima.

<sup>1645</sup> Camps subratllà variacions argumentals, addició de 8 secundaris, dinamització escènica i canvis de caracterització (en Eli i Alba, sobretot). També destacable és la divisió del tercer acte en dos temps, inexistent el 1929. Subscriu en part el que hi conceptua com a superació d'un estil maeterlinckià -podem dir també dannunzià o retoricista- en pro d'un llenguatge àgil, per bé que la primera versió també barreja registres formals i col·loquials. És curiós que si després de 1945 l'autor emprengué un retorn al món rural i catolicitzant (*Santuari en els Andes*, *Rectorieta de poble*), accentués també aquest fresc de la marginalitat. Potser l'anonimat li féu permetre aquest *agosarament* tenint en compte les limitades possibilitats de l'escena catalana en aquest camp durant els anys 1950-52.

<sup>1646</sup> Anomenada en l'estudi de Camps E, contrastat a l'edició de 1931 que Camps anomena B (Bonavia) i al manuscrit de postguerra que denomina Ms.

<sup>1647</sup> Són originals de Brangulí. V., *Història del Teatre Català*, op. cit., p. 578 i mostren el suïcidi. Es conserven al Centre de Documentació de l'Institut del Teatre.

<sup>1648</sup> Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Ed. Diputació de Barcelona, 1986, p. 200. Els dissenys de vestuari són signats per l'escenògraf (Fons Ramon Vinyes) i a l'Institut del Teatre es conserva un programa de mà amb un esbós pla de l'obra, reproduït dins "Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres" (op. cit., p. 158) i amb foto conservada al Fons Ramon Vinyes.

<sup>1649</sup> Vegeu el capítol de Denis Bablet sobre l'escenografia ("La Scène expressioniste", *Encyclopédie de l'expressionisme*, op. cit., pags. 187-212).

<sup>1650</sup> Hem vist que en *Llegenda de boires*, els espais semimítics oferien la possibilitat de lluir avenços i que Vinyes i Batlle es tractaren amb cordialitat (SUPRA Cap. 4).

<sup>1651</sup> *L'escenografia catalana*, op. cit., pags. 198-199.

<sup>1652</sup> "Don Ramon Vinyes y su concepción...", art. cit.. En aquesta preferència situem uns mots que li adreçà el 1930 Fornaguera: "Em diguéreu que [*Peter's Bar*] és la que us agrada més a vós de les que heu fet". Miquel Fornaguera a Ramon Vinyes. Bogotà, 23-V-1930.



Elí, jove eivissenc de la tripulació d'*El Sol Ixent*<sup>1653</sup> "diu paraules que tenen més relleu que les dels llibres" (I, 3), en al·lusió a l'afició de la *verge del Bar* [Alba]. La Geperuda transcriu el diàleg de les històries del mariner on es barregen erotisme i referències religioses.<sup>1654</sup> L'escena és interrompuda per l'entrada de tres homes efeminats molt tipificats i habituals de l'establiment: el jove Andriutxa –ballarí- Paul, i el vell Marquès o Marquesa del Gat. (I, 4). A continuació, irromp Peter, pare d'Alba i amo, i després de retreure la invasió de la cambra, proclama la puresa de la filla com a únic sentit de la seva vida (I, 4-5). Les vidrieres s'esbatanen a continuació per una baralla entre Elí i un altre mariner -l'Oscat-, que li arrenca d'una mossegada el tatuatge (I, 5). L'amo interromp la baralla i els mariners entren el jove perquè Alba el guareixi. En la cura (I, 6-7), s'ordeix l'atracció d'Elí i Alba i en el duòleg següent (I, 8-9), el mariner vol besar-la, però ella l'anima a idealitzar l'impuls. Com a reacció, Elí mostra contradicció entre la seva sensualitat i l'ideal que desvetlla, amb un *flashback* característic de l'autor:

ELI.- Dones!...Quan vivíem a un poblet d'Eivissa, una noia venia a cercar-me cada cap al tard. "Elí" -cridava-. Anàvem al camp; anàvem a la platja...Sols, entens? Mai volgué res. Esquerpa. Canviàrem de poble. Vaig embarcar-me. Passà temps. Per atzar he sabut que, quatre anys després de la meua marxa, la noia del poblet deixat, cada cap al tard anava a cercar-me a la casa on havia viscut i on sabia que no m'havia de trobar. "Elí". Seria per recança del temps perdut?

ALBA.- Al revés. Vivia per tu! (*Silenci. Alba resplendeix de tant somniar*). Has sabut si va oblidar-te?

ELI.- Clogué els ulls! La seva carn verge s'ha podrit en el cementiri del poble! ...Quan costegem Eivissa, en veure el cementiri des del mar, i dalt d'un penya-segat, penso amb ella.

ALBA.- Així voldria ésser jo.

Dins aquesta ambigüitat (I, 9), es tanca l'acte amb una promesa d'amor del mariner. L'acte segon, dividit en dos "temps", se situa mesos més tard. L'acotació inicial (II, 9) destaca que Peter ha millorat la cambra per retenir la filla, però hi segueixen entrant Andriutxa, o el Marquesa del Gat; en la conversa, (II, 9-10) percebem que el ballarí i Alba han evocat la bellesa d'Elí, i un i altra actuen de reflex amb desig sublimat del mariner:

---

<sup>1653</sup> Elí sembla inspirat d'un personatge real, com deduïm d'un comentari a *Quadern 17*, doc. cit., p. 21, 23-25: "*Vida i mort d'un poble espanyol* em fa viure Eivissa. ¿Què haurà estat dels meus coneguts? I de l'Elí? El Josep Sena (o Serra, també esmentat al *Dietari n° 5* de 23-VI-1940) feia treball de cabotatge en un petit veler". La lectura de l'obra de Paul Elliot -cap a 1942- li evoca contactes de l'illa que remetien a la peça.

<sup>1654</sup> La meua adorà Elí com un "arcàngel" tota una nit en contrast decadentista Recordem les extravagàncies religioseròtiques de la protagonista de *L'adolescent dels ulls d'or*.a "Pel que fa al mar, recordem "Hombre de mar", "Varia", *Caminos*, 3, 1-III-1922.i "Crepúsculo- Londres", "Dietario en Zig-Zag", *La Nación*, 12-XI-1923, Ibid. pags. 159-160. Destaquem també el poema "Mariners", no exempt de certa ambigüitat sexual, publicat el 17-V-1933 a *El Carrer*.

ANDRIUTXA.- És bell!

ALBA.- Sento desig d'ell...i no en sento. És un desig confús. Ara em tiraria a l'aigua i deixaria que les onades em cansessin els braços, el cos. Les onades serien Elí.

ANDRIUTXA.- Sortim?

ALBA.- Les flors que m'has portat flairen a carn despallada. Les roses cremen com un cor i s'esfullen com un cor. El dia és ardent.<sup>1655</sup>

Els fets es precipiten en arribar *El Sol Ixent* sense el jove. Els mariners al·ludeixen a amants d'Elí. (II, 10-13) i Alba, atida per l'alcohol i la decepció, accedeix als precés d'Andriutxa i parteix amb ell en el que representa la pèrdua de la seva virginitat, mentre el Marqués remarca la ironia: "Cap home l'havia fet caure...I la fa caure un ballarí...un ballarí més o menys rus"(II, 13). Al segon temps, Peter es sorprèn de l'absència de la filla, mentre un habitual (Whisky) li recorda la fugida passada de la muller com a premonició(II, 13-14). Tot seguit, la Geperuda i els mariners li confirmen els fets, (II, 14-15), i Alba torna amb desig de marxar (II, 16) i-com Rosaura a *Qui no és amb mi...*- denuncia egoisme en Peter, que dubta patèticament entre expulsar-la o retenir-la, en un bon exemple del tarannà expressionista de l'obra:

La verge del Piter's és per a tots. Ganga en portes. Aprofiteu-la, mariners. (*Tanca rera Alba, les vitreres del Bar, a empentes. En trobar-se sol, el desesper el venç.*) Pobre de mi!(*El plor desborda. Veu la Geperuda que ha entrat a pregar per l'Alba.*) Què farà la meva filleta sense el pare? Enfangar-lo? Ves, Geperuda. Que no se'n vagi. (*Geperuda inicia sortida pel Bar.*) no l'entris pel Bar! Entra-la per la porta falsa. (*Geperuda surt per la porta del recambró.*) M'ofego!...Pobre Piter!...<sup>1656</sup>

L'acte tercer es desenrotlla poc després i l'acotació inicial mostra la cambra envaïda pel bar (III, 17). Peter beu amb Whisky i subratlla el rebuig: "Fer com aquest, que roba? O com aquest, que s'enverina amb drogues? O com aquest, que viu de l'enamorada? O com aquest, que no pot dir qui besa?". El protagonista es rabeja amb la caiguda de la filla, recalcada per la irrupció d'Andriutxa executant una dansa avantguardista (III, 19). A l'escena següent retorna Elí, i Alba surt del recambró on era confinada: el noi vol casar-s'hi, però ella refusa en nom de l'ideal que vol mantenir (III, 19-20). El pare veu reflectit en el possible matrimoni el fracàs del propi, i canvia la desesperació en una serenitat que anuncia el suïcidi es sega el coll amb una raor davant la presència de tots. El soliloqui precedent del protagonista actua de comiat: "Marxaré sabent que mentre em podreixo en la fossa, en el Piter's Bar es burlen de la meva il·lusió de tenir una filla verge".

---

<sup>1655</sup> II, 10.

<sup>1656</sup> II, 16.

L'obra, doncs, se centra en l'ambient,<sup>1657</sup> detallat en acotacions i didascàlies indirectes. El primer i tercer acte se situen a la nit, puntejada per la pluja com a correlat: al final revé el dia [Alba], coincidint amb la mort. El segon acte, en canvi, s'esdevé a una tarda primaveral. Destaquem el vermell de les parets (acte I), de la camisa d'Andriutxa o el sofà "vermell de fornicació"(III, 17), contrastats al nom de la protagonista o al *blanc de caixa d'albat* (II, 9) amb què Peter decora la cambra. En l'acotació final, els colors del sol ixent encarnen la síntesi del drama (puresa i passió): "*El matí puja lent. Peter tambaleja com un embriac i rega el Bar amb sang.*"<sup>1658</sup> Cal remarcar la tensió entre llar i bar a través de les vidrieres, que mostren l'angoixa de Peter, transformat a un o altre costat: "Al bar, amics. Ací,...ací em feu fàstic" (I, 5). Amb el triomf de la taverna, regnen les figures *de pesombre* amb un desmanegat fi de ball a les hores menudes.

L'acció és abrupta: molt sobtats són l'enamorament Alba-Elí o el despit que l'absència del mariner provoca en ella. Més esglaonades són les reaccions de Peter fins al suïcidi, i la intriga sols progressa mb la baralla del primer acte i el retorn dels mariners al segon. Per contra, i a diferència de *Qui no és amb mi...* hi tenen pes les evocacions i correlats: els records d'Elí, el ball d'"El Rei Candaules" (I, 5), referent de Peter, o el record de l'esposa (II, 13-14, III, 20-21). La mostració del món marginal, com copsà la crítica, passà a primer lloc per damunt del mer drama o el matís psicològic. En el rerefons hi havia el Raval mitificat per escriptors com Francis Carco (recordem apunts de Vinyes sobre el barri als anys 30), Josep Bert Amich (Amichatis), Lluís Capdevila, Francesc Madrid o Joaquim Montero.<sup>1659</sup> *Peter's Bar* no especifica: ports llunyans, el Puigmal, la procedència holandesa de la mare o eivissenca d'Elí... Hi endevinem Barcelona, però la presumpta inspiració londinenca sembla haver influït també en l'obra, que esdevé un *drama intensíssim* d'ambient portuari.<sup>1660</sup>

### 5.6.2.2. Anàlisi i interpretació: un Manelic a la terra baixa.

L'autor insistí en el desarrelament del protagonista (una variant més de la galeria d'herois vinyesians que pateixen aquesta condició), com en el duòleg amb Whisky (III, 17), que el fa coherent amb el Bar: "Els mariners i la gent de muntanya tenim coses semblants", afirma Peter

---

<sup>1657</sup> Sobre el predomini plàstic damunt la racionalitat de la falla i la tesi dins les peces expressionistes, recalca Steffens que "Les effets optiques de la répresenation suppléent a l'analyse" (*Encyclopédie de l'expressionisme*, op. cit., p. 160).

<sup>1658</sup> Ibid., III.

<sup>1659</sup> V., Enric Gallén: "Teatre del districte cinquè" ("La literatura popular i de consum", *HLC*, op.cit., 11, pags. 316-318 i següents), i recordem els escrits d'escriptors-periodistes com Sebastià Gasch i Josep Maria Planas o *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra. Gallén destaca la visió decadent de la "ciutat filla de Sodoma" que respira aquest teatre de pretensió moralitzadora en el cas d'Amichatis, tret que comparteix amb *Peter's Bar*, si bé rere aquesta pàtina tant la peça de Vinyes com les altres obres d'aquest gènere comporten cert *voyeurisme*. També s'hi refereix Arévalo arran de peces de Capdevila com *L'Auca de la Cupletista* (1919) i *Les dones del music hall* (1920). (*Edició i tria d'un epistolari*, op. cit., p. 7). El nostre dramaturg –que aborda més l'homosexualitat que altres autors, - efectua, malgrat la caricatura, la vindicació d'aquest entorn amoral.

<sup>1660</sup> Així és qualificada a les cartelleres (*La Nau*, 598, 16-X-1929).

en ressò que remet al propi autor (III, 20). Els oponents del protagonista no són els negociants i mundanes de les obres de 1927, mostres de la mediocritat contemporània, sinó la nova marginalitat urbana. Tot i ser degradats, conserven aura bohèmia i orgull: "Pitjor per tu, si et guies per morals que no són les nostres" (II, 15) interpel·la Whisky a Peter, que ho acaba assumint: "Què en sabem de moral?" (III, 20).<sup>1661</sup> Vinyes definí l'obra com "la lluita de Peter amb el seu Bar",<sup>1662</sup> i la seva gent *amoral*, amb "una mostra de cada deformació" (...) "Fora del Bar, aquella gent cridaria, àdhuc hom trobaria esqueixos de l'altre. En el Bar dringuen junts."<sup>1663</sup> La tesi apunta, doncs, cap a una comprensió/compassió per l'idealisme ingenu i la marginalitat.<sup>1664</sup> Francesc Madrid ho subratllà:

El bar, o sea el ambiente, o sea el prostíbulo, relación inmediata, confraternidad íntima de desconocidos, el mar enfrente infinito; la lluvia continua, horas y horas, años y años, o sea la cotidianidad.(...) En el cafetín se hermanan borrachos, peripatéticas, marineros enfurecidos por el deseo constante, ladrones, etc...En el hogar, la hija de "Peter" nace pura y honesta; pero si el ambiente la sujeta, los libros han puesto en su vida una ventana al mundo? (...) El primer plano del "Bar", aburrimiento, vulgaridad, tristeza, cansancio, esperanzas ahogadas; el segundo plano, aventura, inquietud, vuelo, alegría y abigarramiento.<sup>1665</sup>

El crític afinà en apuntar aquesta evasió que comparteix Alba: "Com a nosaltres, l'allunya de la vida real, una vida de novel·la", n'afirma el Marquesa, (I, 4). A l'oposició Bar/Llar, afegim l'antítesi Bar/Mar, perquè aquest darrer (oposat a la pluja i al port) encarna l'ideal: Elí i *El Sol Ixent*. Aquestes inquietuds s'igualen al somni de Peter (II, 16): en el *port* raïa la il·lusió, i no l'abandona com fóra lògic per salvaguardar la filla. Quant al triangle Alba/Andriutxa/Elí, l'autor es serví del ballarí homosexual, (àngel caigut revers d'Elí, com recalçà Gilard), per idealitzar l'acte,<sup>1666</sup> amb un vessant preraphaelita ("Tenim sensibilitats germanes", II, 11). L'eivissenc, tòpic mariner lúbric,<sup>1667</sup> resta matisat pel físic angelical i els seus relats idealitzants i al tercer acte lluita entre l'instint i el matrimoni (la llei). La complexitat de Peter es mostra d'antuvi (I, 5) en barrejar orgull i nostàlgia.<sup>1668</sup> La contradicció entre contundència verbal i condescendència de

---

<sup>1661</sup> En aquest acte d'inútil interpretació i aplicació de la moral, Peter és paral·lel a l'Àngel de *Qui no és amb mi...* que es casa per moralitat i comprova el mal efecte del seu acte.. Qui blasma la "moralitat de Bar, de gent de Carreró" (II, 15), l'acaba acceptant: "A tots us veia com monstres; cares contretes; ganyotes de parrac, rialles glaçades damunt de carotes. Ara us veig...tal vegada com sou III, 21)

<sup>1662</sup> J. PUVILL I ADSERÀ: "*Peter's Bar i Ramon Vinyes*", art. cit.

<sup>1663</sup> Ibid.

<sup>1664</sup> En la versió dels 50 desapareixen les referències als llibres que donaven a parer de Camps ("*Peter's Bar*, de Ramon Vinyes", art. cit., p. 328) un perfil bovaryà a la protagonista, mentre que a la versió definitiva el caràcter somniós desapareix per manifestar els desitjos latents. En la primera versió, però, també mostra de bon principi els desitjos d'eixir al cafetí i deixar de ser "*La Verge del Peter's Bar*" (I, 4).

<sup>1665</sup> *Peter's Bar.*, *La Noche*, 5-X-1929, art. cit.

<sup>1666</sup> Andriutxa anomena *inefables* les hores passades amb Alba (III, 19), en sublimació artística, i com Alba, és una persona bàsicament evocadora.

<sup>1667</sup> Segons Camps ("*Peter's Bar*, de Ramon Vinyes", art. cit., p. 328), Elí es mostra més viril a la versió de postguerra, allunyat d'aquesta caracterització efèbica.

<sup>1668</sup> Camps (Ibid p. 326) veu l'evolució de Peter més marcada a la segona versió.

fet, basteix un tipus de tolerant involuntari: cal remarcar, com Bertrana anotà, que tal permissivitat era el seu sustent, i el fet que acabi sent conscient del seu capteniment vers la filla com a despit davant de la muller, li atorga lucidesa. El propi Vinyes s'hi referí:

L'home social, l'home ple d'exemples de llar i de família, arriba a la ciutat i per atzar cau al baix fons. No hi cau per vici, hi cau per descuit, per curiositat, hi cau perquè sí. El Bar li surt a l'encontre. A Pere, el muntanyenc Pere, li plau una dona de Bar i la seva deformació comença, la dona li arrenca el nom, ja no és Pere, ja és Peter... Tot el que Pere porta dintre d'ancestral, reacciona en ell i Pere, ja Peter, planta cara al Bar.<sup>1669</sup>

Alba és una figura més plana: s'explica bé la barreja de desig i rebuig pel mariner (I, 8-9) i que l'inicial rebuig pels carrerons (I,4) desaparegui (II, 10), però l'episodi amb Andriutxa exhaurix la funció en si mateix,<sup>1670</sup> i la fredor amb què actua després sols és matisada a l'acte III: és el paradigma d'un tipus de personatges del teatre de l'època excessius o extremadament explícits.<sup>1671</sup> L'autor s'hi referí el 1930 com "La dona que crea el desconegut i el desconegut es fa carn",<sup>1672</sup> però no acabà de resoldre el personatge, que es manté en un idealisme il·lògic a ultrança després de la *caiguda*. Andriutxa, pel seu costat, veu Alba com a mer fetitx i sibaritisme ("Entre tanta femta, una puresa té una sentor picant", I, 4), explicable com a excepció dins la seva homosexualitat, però ell és, sobretot, un tipus decoratiu com La Geperuda, intermediària i reflex de la noia, *voyeur* i grotesca com Feló de *Racó de xiprers*. Pintoresc però ben assentat dramàticament hi és el personatge de Whisky, madur confident del protagonista en la seva funció d'evocar el passat,<sup>1673</sup> i fer veure l'absurd present ("Vas més ple de vanitat que un ninot de serradures", II, 15). Al segon acte Peter s'hi acara, però al tercer s'hi embriaga en signe de lucidesa.

Molt més que per l'evolució o el matis psicològic dels personatges, l'obra destaca pel pes caricaturesc de dos grups: els efeminats (Andriutxa-Marquesa-Paul), significativament remarcat en la versió de postguerra,<sup>1674</sup> i els mariners (Elí, L'Oscat, el Vell de l'Opi, John). Al primer

---

<sup>1669</sup> "Peter's Bar i Ramon Vinyes", art. cit.

<sup>1670</sup> Sorpren la seva decisió brusca ("Dona de Bar. Un somni llunyà i arreplegar el que passa" (II, 13) o un comentari extern sobre el fet: "Han acabat aviat" (II, 15).

<sup>1671</sup> Corvin (*Le théâtre nouveau en France*, op. cit.) al·ludeix a aquest tret dins la tendència caricaturesca i melodramàtica covada en l'expressionisme i posa, entre altres exemples, la dualitat explícita de la protagonista de *Maya*, obra de referència per a Vinyes, com hem vist, ultra exemples de Pirandello, Anouilh, Sarment, Lenormand o Giraudoux.

<sup>1672</sup> R. VINYES, *Llibres I*, doc. cit., p. 53, 3. Peter interpel·la la filla ("Per què t'hauré deixat llegir tants llibres", I, 7), mal senyal premonitori.

<sup>1673</sup> Així, a II, 14, on descriu la dona com a sensual holandesa.

<sup>1674</sup> Així, un parell de lesbianes i els transvestits Goiesques –molt pintoresc– i Rosa de Molsa. Cal tenir present la fascinació de Vinyes per aquests personatges, i l'associació entre dansa, països eslaus i homosexualitat en Andriutxa, que reflecteix els comentaris del nostre autor sobre els ballets russos. Recordem el paral·lel amb apunts colombians: "*Unas sombras dudosas en la noche. Y un beso fuerte que dice dolor y pasión. ¡Noche protectora de todos los amores! Hay sombras que únicamente pueden besarse en la sombra*" ("Apuntes rápidos", *Caminos*, 4, 15-III-1922). Acarem-ho a "Els buscadors d'un amor que demana fosca absoluta", *Peter's Bar*, I, 6). També es pot comparar als versos 17-20 del poema "Magnòlia" escrit per Vinyes a finals dels 20: "Copa vessant de flaire muda, / flaire que sembla defallir/ dintre la fosca tan temuda/ de la passió que no es pot dir." (*Antologia poètica*, op. cit., p. 35). En els tres casos sembla haver-hi un ressò de la definició de Wilde en el seu judici, per bé que el poeta berguedà es mou en un camp ampli perquè en els tres casos puguem afirmar que es refereixi a l'amor homosexual. A la versió

grup, Andriutxa i Paul contenen trets cosmopolites (vestits luxosos, dansa, auto, origen estranger), contrapuntats al vell carismàtic Marquesa, *alcavota aristocràtica* que "*Duu unes robes verdes. Tira les cartes i va carregat amb una gata negra*" (I, 4). Entre els mariners, Elí i Oscat són oposats: "*Elí és joveníssim, resplendent. Té rossor de sol i pell de primavera. Oscat, és feréstegament bru.*" (I,5); el Vell de l'Opi i John representen respectivament la droga i la nota de color anglosaxona. En conjunt, doncs, l'autor cerca un sòrdid ambientalisme farcit de comparses entrevistes: "*Les parelles ballen amb la mateixa mandra d'humitat. Rialles. Burgit. Uns, ballant, han entrat a la cambra, i al bell mig, es fan un petó ben fort*" (III, 17). Destaquem les "veus"(III, 18) o el *cor* final ("TOTS.- Piter!", III, 22). Dins d'aquest escenari espesseït de figures marginals, la puresa a ultrança del muntanyenc de vora el Puigmal (Peter) sobresurt com la d'un nou Manelic que es vol mantenir incòlume dins la ciutat corruptora: un desig absurd que acaba pagant amb la degradació moral que suposa el suïcidi. En aquest contrast ultrat, d'agermanament d'extrems, l'autor situa la tesi del seu drama.

### 5.6.2.3. L'estil: a l'altre extrem del preciosisme.

La llengua i l'estil de *Peter's Bar* impactaren: som davant d'un intent ultrat de l'autor per separar-se del preciosisme, traduït en una retòrica paravulgar recolzada en referències i detalls cosmopolitistes com a *Viatge* o *L'adolescent...*: el jazz, fox o xarleston, l'acordió o la pianola, la boxa ("perdre per punts", II, 13) mots anglesos en John (I, 7) i exotismes mariners: ports llunyans, Sant Telm (II, 11), etc. Hi ha restes culturalistes com l'"Orestes i Pilades" (I, 4), la visió d'*El Sol Ixent* a càrrec d'Andriutxa (II, 12), o trops com "mar en nit de fósfor" (II, 15). Els soliloquis de Peter conserven un lirisme contrastat amb l'estil d'Alba, de concisió extrema. I sobresurten molts similis dins el que Josep Maria Planas definí com a *mascle*:

OSCAT.- (...) No sents en el Bar un baf de carn oberta? (...)

JOHN.- Era més madura que els raïms per Nadal!

PETER.- No! No! No!

VELL.- Ha caigut com un codony podrit! Xaff!<sup>1675</sup>

La suma d'aquestes solucions a formes de gran expressivitat com "rates" (I, 3), "larves" i "pellinga", I, 5, "gènit" I, 7, "leri-leri" I, 8, "trasto" II, 10, "Qui t'entengui que et compri" II, 12 "esmorraré" II, 14 "pare amb banyes" II, 14, "flaire de boc tancat" (II, 12), "esclòvia d'un escarabat sec" (II, 14), "gusarapes" (III, 17), etc., confirmen el vessant degradatori que volgué conferir l'autor a l'obra. Molt deformants són les caricatures d'Andriutxa (I, 6, III, 18, etc.),

---

de postguerra, per altra banda, abunda el tractament del femení típic en l'argot homosexual. Hi ha, pel cap baix, un tractament vindicador d'aquestes figures del "marge".

<sup>1675</sup> II, 15

"ninet" pintat com el Marquesa, anomenat "vironera" (I, 4) o "lirona" (III, 17), o la Geperuda, titllada de "xapòtila" (II, 10) i "Bajoca" (II, 11). Hi ha rotunditat en expressar la sexualitat d'Alba ("Si te'n penedeixes d'ésser verge, estic a punt", II, 12, ) o en Elí i Alba al seu duòleg final (III, 20), on alternen el to de melodrama ("Cauràs amb mi") i el lirisme: "La follia ronda pels carrers". L'autor recorre a la nomenclatura simbòlica (Alba, Oscat, Whisky, etc) i a les acotacions s'alterna la retòrica ("*la vesteixen de blanc els somnis*", I, 4) i el to col·loquial: "*Elí arronça les espatlles. Vol dir: Ja hi som! Una altra!*" (I, 8).

En suma: *Peter's Bar* no planteja l'eficàcia participació estilística de *Racó de xiprers*, i es cospa sobretot la voluntat de bigarrar amb un llenguatge sense eufemismes: l'autor estava experimentant fins al límit de l'agosament caricaturesc, amb un estil emfàtic que –realçat per l'estatisme de la peça– desplaçà als espectadors i a part de la crítica. Era, però, coherent amb l'estètica tremendista i degradatòria de l'expressionisme, sense renunciar al to sublim que li exigia la tragèdia dins els parlaments de Peter, que permetien al "divo" Borràs –com l'anomena un crític –, el lluïment de les seves facultats declamatòries.

#### **5.6.2.4. Recepció i valoració: una doble acollida.**

*Peter's Bar* no aplegà els sufragis favorables de *Qui no és amb mi...*, però desvetllà un major interès previ: breus notes confirmen l'expectació en "el autor más inquieto y apasionadamente discutido de hoy".<sup>1676</sup> De la premsa, rebé càlides adhesions incondicionals en Carrion a *La Nau*, Maseras a *Comoedia*, Madrid a *La Noche*, Benet a *El Liberal* o "S." a *El Diluvio*. D'altres s'hi adheriren amb reserves com Bertrana a *La Veu*, Guansé a *La Publicitat*, Rodríguez Codolà a *La Vanguardia*, Tintorer a *Las Noticias* o L. Alier Feu a *La razón*. En diaris més conservadors o catòlics remarquem el contrast entre l'acollida de Massó i Ventós a *El Matí* i les objeccions moralitzaores de Josep Maria Junyent a *El Correo* i Bernat i Duran a *El Noticiero*. Qüestionaren aspectes tècnics D.M (*El Día Gráfico*) i Moragas Roger (*Diario de Barcelona*), mentre que Eduardo Carballo (*El Progreso*) mostrà distància entre el plantejament i els resultats. En els extrems hi ha l'article vindicatiu de Manuel Borrell i Mas (Lluís Capdevila) a *L'Esquella* i l'advers de Josep Maria Planas a *Mirador*.<sup>1677</sup>

Madrid saludà que amb la peça "se inicia un viento de pasión en el teatro catalán...", remarca l'influx de Befautis(*El dios de la venganza*), Lenormand (*Le Simoun, Le temps est un*

---

<sup>1676</sup> Així es llegeix en una breu nota de *La Vanguardia*, del 27 de novembre, en retall extret del fons familiar.

<sup>1677</sup>. A propòsit de Sagarra podem veure una possible al·lusió a Vinyes en una entrevista conjunta feta a ell i Canals per Martí MARTELL a *La Veu de Catalunya* el mateix dia de l'estrena de *Peter's Bar* (10.401, 4-X-1929): "Sóc partidari de totes les audàcies i de totes les tombarelles; l'important és escriure coses entretingudes, si no es poden presentar coses definitives. Amb l'únic que no es pot transigir és amb l'ensopiment, encara que l'ensopiment porti dotze firmes venerables".

songe) i Maugham (*Rain*)<sup>1678</sup> mentre Iloà Enriqueta Torres, que el 1930 triomfà en un paper similar a *Gardènia*, de Josep Maria de Sagarra. Maseras, considerà que llevat de Lluelles i Borràs, els actors no estigueren a l'alçada de la "conception élevée et hardie et qui comportait sur l' scène, de graves difficultés" sols superades per la sobrietat de les figures i "le langage qu'il leur prête, très imagé dans sa sobriété, très lyrique dans son réalisme".<sup>1679</sup> En Carrion hi trobem entusiasme,<sup>1680</sup> inscrit en el gust per les obres agosarades que creu lícites, "sempre que com ell [Vinyes] es resolguin humanísticament i amb art." Fou també reticent amb la interpretació i direcció d'actors, on, llevat de Borràs i Lluelles, apuntà arrossegament i un divorci entre llur formació i la modernitat de l'obra. L'amic de Vinyes subratllà que el Bar era el modern cor dionisiac. Ens n'interessen, més enllà de la parcialitat que pressuposem en un company de tertúlia, els raonaments emprats:

Es vol únicament arribar a que el públic senti el neguit, l'angoixa que corca la vida de tots aquells ex-homes que es confonen els uns amb els altres, que si tenen com una ombra de personalitat és només una cosa pretèrita que tot seguit es dissol en la massa col·lectiva del Bar.(...) Tot això porta per conseqüència que en aquesta obra no s'assisteixi al descabdellament d'una intriga, no hi ha una successió d'episodis més o menys ordenada. (...) Aquesta nova modalitat de teatre podrà ésser discutida i quant més apassionadament millor, però ningú podrà negar quanta importància té avui, a més de les seves fortes qualitats dramàtiques, per ésser revulsiu dels procediments teatrals a l'ús.<sup>1681</sup>

El crític d'*El Diluvio*<sup>1682</sup> objectà deficiències però destacà el nervi del protagonista i Iloa Borràs. Força neutre es mostrà Alier Feu a mig camí dels retrets i l'entusiasme ambientalista<sup>1683</sup> i Marc Benet aplaudí el "cuadro plástico" i la *valentia* de l'autor, ultra Iloa Borràs i l'acollida del públic: sols retragué "languidez" a l'acte tercer, que suggerí escurçar.<sup>1684</sup> Antoni Rosich al *Diario de Mataró*,<sup>1685</sup> explicà la distància entre una obra selecta "llampant" i un públic no preparat davant un argument "adequat per menar a tots els extremistes de judici" i denuncià els

---

<sup>1678</sup> Aquesta narració breu, adaptada al teatre i estrenada al francès el 1927 pogué influir en la producció i recepció de *Peter's Bar*, amb qui coincideix en el determinisme ambiental i hereditari manifestat en un sexualisme amb cita de Freud inclosa. Planteja l'enfonsament moral d'un ésser purità i fanàtic (un missioner) davant la sensualitat i la degradació del tròpic, amb un claustrofòbic hotel portuari i la pluja com a correlat de la tensió dramàtica. Vegeu: Somerset MAUGHAM: *Pluie*, pièce en trois actes tirée de *Rain*, la nouvelle de Somerset Maugham par John Coltan et Clemence Randolph, adaptation française de Mme E. R. Blanchet et H. de Carbuccia, Paris, Les Editions de France, 1927. Hi subratllo la comuna presència d'un fonògraf, l'exotisme –l'obra s'esdevé a Samoa-, i –com el Peter de Vinyes- el suïcidi final del missioner que no pot resistir la sensualitat de la dona eixalabrada que creia haver convertit.

<sup>1679</sup> Alfons MASERAS: "*Peter's Bar* du poete Ramon Vinyes", "Trois nouvelles pièces catalanes", *Comœdia*, 7074, Paris, 11-XII-1929. L'autor Iloa l'oeuvre vigoureuse et saisissante, d'une valeur incostestable, (mais qui n'a pas lassé de susciter les commentaires plus divers)". També recull la bona rebuda dels decorats.

<sup>1680</sup> *La Nau*, 590, 6-X-1929.

<sup>1681</sup> Carrion sembla admirar aquesta audàcia que altres crítics bescantaran i pot pensar en corrents teatrals forans com l'expressionisme alemany.

<sup>1682</sup> Signa "S", i no sabem si era el pseudònim de Guardiola Cardellach, habitual crític a la publicació (*El Diluvio*, 239, 5-X-1929).

<sup>1683</sup> L. ALIER FEU, *La Razón*, 6-X-1929. Fons Ramon Vinyes.

<sup>1684</sup> *El Liberal*, 11.543, 5-X-1929.

<sup>1685</sup> A[ntoni] ROSICH I CATALAN: "Del gust", *Diario de Mataró*, 28-X-1929. Fons Ramon Vinyes.



"que, esverats per l'aiguafort ètic que és l'obra, tractaven de veure confirmades les raons de llur esverament." Tintorer contrastà la imperfecció d'Alba ("Le ama, pero no puede ser suya... ¡Váyase...! Dejemos a un lado estas psicologías de la niña") i la tensió de Peter, en qui lloà la cloenda del segon acte i l'evocació del passat.<sup>1686</sup> Massó i Ventós, destacà el to poètic modern en l'aiguafort de tintes violentes i per això mateix que són violentes, queden una mica esfumades".<sup>1687</sup> Dos crítics sempre prudents (Rodríguez Codolà<sup>1688</sup> i Bertrana) hi reconeixen mèrits però troben empetitida l'obra en el record de *Qui no és amb mi...* El crític de *La Vanguardia*<sup>1689</sup> veu paral·lelismes en les protagonistes de les dues obres, però objecta monotonia en l'extensió<sup>1690</sup> i poca volada poemàtica de *Peter's Bar*, llevat dels finals d'acte:

El exotismo de ese drama pudo haber contribuido a ofrecer episodios de valor pintoresco, traer a las tablas una ráfaga de ensueño y envolverlo en poesía. No sucede así. Marcha en su desarrollo a ras de tierra casi todo él. Como sea que en el transcurso de su desarrollo se da sólo con dos escenas que van sucesivamente alternando, de ahí la monotonía que pesa en la obra con fuerza imperiosa.

El crític lloa Borràs, ben al contrari de Bertrana, disgustat per la interpretació del catàrtic final del segon acte ("El caminar de quatre grapes, pegant cops de cap a terra, no és una posició d'un actor eminent com l'insigne Enric Borràs").<sup>1691</sup> Del mateix parer fou Josep Maria Planas, que considerà "deplorable" el "truc" dels tres cops de cap.<sup>1692</sup> La diversa recepció d'aquesta escena és significativa: Bertrana i Planas ho consideren truculent o tronat, però el gest -aportació de l'actor- degué plaure un Vinyes admirador de Bronnen i l'expressionisme, que feia arrencar a un personatge un tatuatge amb una mossegada., o que a *Racó de xiprers* en mostrava un altre que escopia. Per la resta, Bertrana objectà la desigualtat de l'obra i el pes de certes digressions, mentre dissentí d'altres recensionistes: la majoria s'inclinaren pel purisme de Peter però ell considerà Alba la figura més humana pel realisme allunyat de les quimeres del pare, i compara la diferent simpatia entre Àngel de *Qui no és amb mi...* i el protagonista de l'obra que ens ocupa:

---

<sup>1686</sup> "Como he dicho, la obra es poemática, aunque se desarrolle en un bar y menudeen las escenas realistas. Escenas y diálogo, que tiene crudezas, pero no groserías" *Las Noticias*, 11.688, 5-IX-1929.

<sup>1687</sup> *El Matí*, 5-X-1929. Cal remarcar que Massó i Ventós, fill de Massó i Torrents, havia escrit a la primera dècada de segle a *El Poble Català* algun escrit proper a l'univers estètic de Vinyes. Vegeu: "El temps que passa" amb Pierrot com a protagonista (*El Poble.Català*, 1147, 8-III-1909).

<sup>1688</sup> Sobre la prudència excessiva i servilisme empresarial d'aquest crític, que fou codirector de *La Vanguardia* amb Josep Escofet i Didac Priu, vegeu la sàtira de Puig i Ferrerter dins *Servitud* (1924), on apareix sota el nom de "Rodalins" o la visió de Gaziel, que el qualificà d'"una de les nul·litats més imponents i pintoresques de la Barcelona vuitcentista" (GAZIEL: *Història de la Vanguardia, 1884/1936*, Edicions Catalanes de París, Frontera Oberta, 4, París, 1971, p. 98). Tant Puig i Ferrerter com Gaziel l'acaren a la gran altura del seu predecessor Miquel dels Sants Oliver, però les seves crítiques teatrals no eren intel·lectualment pobres ni gens desenfocades: en tot cas, es mostren benevolents.

<sup>1689</sup> M. RODRIGUEZ CODOLÀ *La Vanguardia*, 20.475, 6-X-1929.

<sup>1690</sup> És una anàlisi semblant a la d'Eduardo CARBALLO, (*El Progreso*, 5-XI-1929, Fons Ramon Vinyes), que destaca la decepció respecte dels que hi havien concebut esperances, i destaca l'audàcia del plantejament contrastada a l'estatisme dramàtic.

<sup>1691</sup> P. BERTRANA *La Veu de Catalunya*, 10.403, 6-X-1929.

<sup>1692</sup> J.M. PLANAS, *Mirador*, art. cit.

El seminarista de *Qui no és amb mi.....* s'emporta altrament les simpaties que aquest muntanyenc qui, per amor a una dona que el traeix, s'ha convertit en amo de bar i ha esdevingut "Peter's", en lloc de Pere. El que troba l'angoixa i el dolor a causa d'interpretar l'evangeli d'una guisa humana, segons els dictats de la seva consciència austera de poeta, té una grandesa moral superior al pare utòpic.

Tal cura ambientalista, pesà negativament, segons l'escriptor de Tordera, en el desenrotllament de l'obra:

El mateix ambient, els mateixos personatges sempre en escena, la mateixa preocupació llur de cap a cap de l'obra, els comentaris adreçats a un fet únic, res impensat, tot previst i fatal, el diàleg reflectint sempre la malícia de la gent tavernària i la grolleria d'una sensibilitat exasperada (sensualitat llorda de mariner que es passa els mesos sobre les quatres fustes del seu vaixell de vela), tot això, ineludible un cop descobert l'assumpte, ha gravitat sobre el conjunt a despit del bell estil inquiet i concís característic de Vinyes.

Bertrana va transcriure els mots que Vinyes dirigí als espectadors:

Fou aplaudit amb entusiasme. Eixí al prosceni cada acte, i en l'últim, hagué de dir uns mots. Donà les gràcies tant als que l'aplaudien com als pocs que es mostraven disconformes amb l'obra. Digué que ell amava la sinceritat per sobre de tot, la qual cosa produí una nova ovació.

Molt proper a Bertrana es mostrà Guansé a *La Publicitat* amb una visió que en situà la modernitat dins l'ambient "d'un somni d'opi o d'una embriaguesa de whisky"<sup>1693</sup> que explica la "irrealitat de les figures i una incoherència voluntària d'argument", alhora que el diàleg, "descordat i poètic, més que un diàleg d'homes és un diàleg de fantasmes". En suma, opinà que el conflicte Peter/Bar sols era "contextura" per expressar la sensualitat de la "concepció estranya i torbadora" d'Alba:<sup>1694</sup>

La seva atmosfera de somni és, precisament, el que la salva. Una anàlisi realista dels seus elements l'esmicolaria. Potser per això mateix, l'obra ens sembla millor en la seva concepció, que en la realització escènica. Potser les discussions sobre la virginitat d'Alba s'allarguen excessivament; potser arriba a repugnar la repetició constant d'aquesta paraula en aquell ambient, sobretot en boca del pare. Però de totes maneres cal reconèixer que l'autor aconsegueix crear l'ambient bigarrat d'aquell cafè de barris baixos.

---

<sup>1693</sup> *La Publicitat*, 17.315, 6-X-1929. La seva insistència en el caràcter oníric de l'obra ens fan pensar en la citada *Le temps est un songe* de Lenormand.

<sup>1694</sup> Guansé lloa Borràs malgrat certa prevenció envers el final del segon acte, i ho fa amb més èmfasi respecte d'Enriqueta Torres, per expressar "amb justesa les il·lusions, la tendresa i l'estranya passió del personatge que encarnava". El crític contrasta la seva actuació amb la mala caracterització de Joan Cumelles [Eli]: "amb aquella perruca mal posada que duia no és pas la cabellera "xopa del sol" amb què l'autor feia somniar la protagonista: eren uns cabells lassos de vella."

Aquesta sensualitat no plagué a crítics com Josep Maria Junyent d'*El Correo Catalán*,<sup>1695</sup> que retreu el suïcidi i el llenguatge *tabernario* propi d'un *adocenado dramaturgo de bajo nivel*. També es remarcable el lligam amb Txèkhov i Andreiev, però en remarcà la qualitat 4 anys més tard ("*de un subido realismo, escalofriante, pero revelaba en su autor diestra mano de dramaturgo, adivinándose en ella un estimable intento de modernizar el estilo*").<sup>1696</sup> Bernat i Duran, a *El Noticiero Universal*,<sup>1697</sup> la relacionà amb el *teatro materialista de Zola* i esmenta *L'assomoir*, *Maya* i el teatre rus, tot acarant-la amb una crítica de dos dies abans a *Les indecises* d'Enric Lluelles<sup>1698</sup> que veu com a rèmorra d'una tendència morbosa sorgida de Bourdet, Gantillon i altres autors. La comparació degué irritar Vinyes i el seu entorn, d'on surt l'article de Borrell i Mas (Lluís Capdevila) a *L'Esquella* en contra de Bernat, qui afirmà que "*En Peter's Bar el bajo instinto campea a sus anchas*".<sup>1699</sup> També desfavorable fou *El Dia Gráfico*, que veu incongruent que "*marineros, gente del hampa hablan como si fueran académicos*"<sup>1700</sup> o Moragas Roger a *El Brusí*, que es queixà del pes de l'ambient i comparà a *Qui no és amb mi...*:

Todo ello se reduce a una serie de escenas análogas, en las que el protagonista expulsa violentamente de su habitación particular (símbolo del hogar amado y que desea mantener incorrupto) a los concurrentes del tugurio que en ella se han introducido (...) Solamente en la última escena momentos antes de su postrer arrebató suicida, Peter alude - (entonces, de un modo contraproducente al interés dramático de la acción, que exige más rapidez y energía en sus trazos)- a los sinsabores de su vida pasada.

En cambio, se acentúa la parte morbosa de "Alba", la cual trata de atenuar y disimular lo bajo de sus pasiones carnales con extensas parrafadas, impropias en sus labios. El diálogo que en ciertas escenas se inicia poemáticamente, no subsiste, y peca de crudo en algunos pasajes y en otros de arbitrario.<sup>1701</sup>

---

<sup>1695</sup> *El Correo Catalán*, 17.529, 6-X-1929. Junyent parla dels *apretujones* abans de començar l'obra i de la vistositat i acoloriment de la decoració.

<sup>1696</sup> José Maria JUNYENT. *ECC*, 18.714, 25-VIII-1933. Afegeixo una valoració retrospectiva de Domènec GUANSE ("El teatro catalán moderno", *Mundo Gráfico*, XXII, desembre de 1932), on mostra l'obra com a paradigma de la raresa de l'autor, "con su *Peter's Bar*, obra decadente y rara, que encarna todos los inconformismos."

<sup>1697</sup> J. BERNAT i DURAN: *Peter's Bar*, *El Noticiero Universal*, 13.786, 6-X-1929.

<sup>1698</sup> J. BERNAT i DURAN: *Les indecises*. *El Noticiero Universal*, 13.784, 3-X-1929. Afirmar Bernat: "Corren ahora por el mundo teatral tres o cuatro obras: *Maya*, *La prisionera*, *El eunuco* y *Los pervertidos* (...) que van a darnos mucho queahacer" i objecta les transcendències de prostíbul d'aquesta dramaturgia i la mala influència sobre Lluelles, que considera bon sainetista a qui "ahora le ha dado el naípe por ser trascendental". A *Peter's Bar*, reitera *Maya* com a mala influència, com *La prisionère* damunt *Les indecises*. i afirmà que l'obra no tenia vibració dramàtica i es podria considerar un drama llibresc a l'alemanya. Semblants consideracions havia mostrat feia un any a *Pirateria*, de Carrion, el qual li contestà en escrits a *La Nau* de novembre i desembre de 1928.

<sup>1699</sup> Aquest crític ja havia atacat excessos *immorals*: Vegeu la resposta de Carrion a Bernat arran de *Pirateria* (A. CARRION: "Una rectificació", *La Nau*, 357, 23-XI-1928), on retreu que hagi vist incest on no n'hi ha.

<sup>1700</sup> "La Compañía de Enrique Borrás, que hacía su presentación, estrenó anoche el drama *Peter's Bar*, original de Ramón Vinyes", "Última hora", *El Dia Gráfico*, 8073, 5-X-1929. El crític d'aquesta publicació és Diego Muntaner, i cal contrastar aquesta visió a una nota ditiràmica apareguda l'endemà mateix.

<sup>1701</sup> *Diario de Barcelona*, 240, 8-X-1929. Ja en article necrològic al mateix diari de 1952 la recordava Enrique Rodríguez Mijares ("Ha fallecido don Ramón Vinyes", art. cit.) pel "recio estilo escénico" i "vigor expresivo inquebrantable".

L'investida més dura la féu Planas a *Mirador*,<sup>1702</sup> que la considerà "una bella pensada literària servida per un mal dramaturg", sense arribar "d'una manera digerible i normal fins a l'espectador" i qüestionà l'estil amb desqualificacions com "plom", "llauna", "tabarra", "parlaments inacabables", etc. També objectà la barreja de registres i recorda *Qui no és amb mi..* en el sentit d'"una mateixa concepció de llenguatge escènic: una mena d'inflament retòric i transcendental que fan un so buit a les orelles. Els personatges de *Peter's Bar* tan aviat parlen com acadèmics de la llengua com desendeixen a expressions d'un realisme *mascle*, del pitjor gust." Centrat en la desqualificació d'un estil anacrònic i ajustat a la crítica sagarriana de *Llegenda de boires*, conclou: "Per escriure drames transcendental cal ésser un autor genial. Si no, val més posar-se entre els del rengle i callar". L'ús del terme *transcendentals* ens situa en els enfrontaments grupals al.ludits.

En un prisma oposat, Borrell i Mas a *L'Esquella* <sup>1703</sup> aplaudí la inquietud de l'autor i el llenguatge barroc, però el text rebut sobretot els contraris a l'obra, amb atenció a Bernat i Duran, en qui retreu la comparació amb Zola i denuncia la pudícia i certa tos de part del públic enmig dels aplaudiments. El propi Vinyes donà la seva visió al setmanari *Carteles*<sup>1704</sup> on es defensà de la presumpta ateatralitat, tot remarquant que volia mostrar una atmosfera interior ("Plasmar eso, escenificarlo, hacerlo "teatro", tiene más dificultades que ligar una acción buscando su teatralidad").<sup>1705</sup> Remarcà també que no volia agradar el públic sinó educar-li'n el gust, tal com era la tònica del teatre modern. Després de declarar que coneixia *cafetines de puerto* com els de l'obra ofereix una visió dolguda de l'acollida crítica de l'estrena:

Casi todos los críticos han reconocido la importancia de la obra. Naturalmente, paso por alto el histerismo de un crítico, el analfabetismo de otro, y la tristeza de la crítica de un tercero<sup>1706</sup>, obligado a hacer de "gauta maula" como si defendiera cosas de familia. Es lastimoso que antes del estreno tengas conocimiento de lo que ha de decir tal o cual crítico y te hayas enterado de quién te *reventará*.

Observem, doncs, com es desdibuixa l'apreciació com a èxit rotund que resta en el record dels familiars o en les valoracions de Curet en el mateix sentit quant a la seva gran teatralitat<sup>1707</sup>

---

<sup>1702</sup> Josep Maria PLANAS: *Peter's Bar*, art. cit., També hi ha notes negatives a la secció "Mirador indiscret": "L'incondicional decebut", "L'esbandiment d'en Vinyes", *Mirador*, 37, 10-X-1929, pags. 1 i 2, "L'actualitat teatral", *Mirador*, I, 39, 24-X-1929, p. 1, "Els homes conseqüents", *Mirador*, I, 41, 7-XI-1929, p. 2.

<sup>1703</sup>. Manuel BORRELL I MAS, [Lluís CAPDEVILA]: "Teló Enlaire", *LET*, 2624, 11-X-1929, pags. 643-644.

<sup>1704</sup>. *Carteles*, art. cit.

<sup>1705</sup> A *Mirador* ("Els homes conseqüents", art. cit.) parodiaren les declaracions: "En parlar del que ell creu el deure dels autors, diu, textualment:

-*Creo es el más grave error querer hacer obras que agraden al público.*

Perfectament, senyor Vinyes. Vós, almenys, sou un home fidel a les vostres teories".

<sup>1706</sup> Probablement l'històric fos Planas, l'analfabet Bernat i Duran i el gata maula Junyent o algú altre que mostrés objeccions moralistes. Quan anys més tard, Vinyes constata que al Teatre Novetats hi representen *Las Corsarias*, *La Corte de Faraón* i *Las Bribonas* es lamenta que les tertúlies catalanistes no se'n lamentin com temps enere "quan feien escarafalls per qualsevuga gosadia i demanaven teatre blanc i honest amb esgargallaments ruboritzants" (WORK: "Teló enlaire", *LET*, 2744, 5-II-1932, p. 77).

<sup>1707</sup> *Història del teatre català*, op. cit., p. 580.

o de Gilard quan afirma que constituí l'ingrés exitós en la maduresa teatral.<sup>1708</sup> Més veraç sembla la deferència general consignada a *Carteles* i l'aurèola polèmica atida per protestes moralistes.<sup>1709</sup> Carrion saludà una *nova* dramaturgia que enfrontava personatges i ambient fins a l'exasperació,<sup>1710</sup> però l'autor havia escrit *Ball de titelles* -peça tant o més moderna ambientalment però amb major riquesa i estructuració dels seus components, exactament com *Viaje*. La considerem, en tot cas, moderna en els temes o l'escenografia,<sup>1711</sup> i en l'adopció de l'entorn mariner: pensem en *Pirateria*<sup>1712</sup> o *El paquebot Tenacity* de Vildrac<sup>1713</sup> i subratllem coincidències amb *Maya*, com el bovarisme d'Alba i el desdoblament de Bella ("Des moments, il me semble que je suis -ailleurs...une autre femme"),<sup>1714</sup> malgrat que la peça de Vinyes és més descarnada, i remet al cinema coetani de Josef Von Sternberg.<sup>1715</sup> Pensem també en *Anna Christie*, d'O'Neill, on la noia, no obstant, es prostitueix a la granja i, l'alliberament li arriba del fogoner de vaixell amb qui es casa (com Elí vol fer a *Peter's Bar*). A més, Alba relega tot a l'ideal i Anna Christie arriba a plantejaments parafeministes. També recorda *El mico pelut* del mateix autor, on el protagonista és derrotat per la ciutat fins al paral·lel suïcidi final, però amb diferent punt de partida en tant que ésser bestial allunyat del Peter rousseunià. En aquest sentit, el personatge de Vinyes s'assembla més a Paddy en la mateixa obra, procedent d'una època anterior al progrés degradant. L'èmfasi en l'*instint* a *Peter's Bar* coincideix amb altres obres d'O'Neill com *El desig sota els oms* o *Estrany interludi*, i amb autors *sexualistes* comentats com Bronnen, Lenormand, Wedekind o Sternheim, ultra la tradició *maleïda* de l'autor des dels inicis de segle.

Dins el conjunt de la producció dramàtica de Vinyes i entenent *Peter's Bar* com una experiència dramàtica més enllà de la literatura, no hi ha dubte que aquesta obra destaca per les

---

<sup>1708</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., p. 100. Pròleg a *Teatre*, op. cit., p. 14.

<sup>1709</sup> Així ho explicà Vinyes el final de 1929 en la citada entrevista concedida a Fuenmayor (*Selección de textos*, II, p. 372): "En una escena" (...) "los buenos burgueses de Barcelona abandonaron una noche la sala del teatro. Ya se permitía demasiado ese Ramón Vinyes: en una mesa, una muchacha y un bailarín ruso -en quien la brújula del sexo marcaba un polo opuesto- soñaban, ambos, al amparo de un rudo y tierno recuerdo masculino, las delicias que a ambos proporcionó un tosco marinero".

<sup>1710</sup> Totes dues característiques (estatisme ambiental i despullament) són associats a l'expressionisme alemany i també usats pel propi Vinyes a propòsit de *Pirateria* de Carrion.

<sup>1711</sup> Sobre l'ambient al teatre del segle XX, vegeu, Michel CORVIN: "Contribución al análisis del espacio en el teatro contemporáneo", *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general: María del Carmen Bobes Naves, Arco Libros, Madrid, 1997, pags. 201-228. L'autor hi destaca com a constant des d'aquests inicis de segle on podem situar els influxos dins *Peter's Bar*, la "individualidad y personalidad" amb què cada escriptor insereix l'espai dins el text, amb un relleu inusual, concretat en els ambients "invisibles" adjacents (presentes ja a peces com *Rondalla al clar de lluna* o *Qui no és amb mi.*), i sobretot a l'espai del passat i el somni, essencial de la tradició dannunziana i finisecular en Vinyes, que des d'*El calvari de la vida*, projecta elegiacament espais-èpoques perdudes.

<sup>1712</sup> *Pirateria* (estrenada al teatre Romea el 17-XI-1928) conté ingredients similars a l'obra de Vinyes, com el melodrama i l'ambient de raval, que Carrion tractà sense elements mariners a *La verge de la nit* (1926), de ressò obrerista. A *Pirateria* trobem l'amor impossible en les dones enamorades del protagonista [Tristany, pirata o negrer semblant a don Joan o Serrallonga], qui malgrat compartir bellesa d'*arcàngel maleït* amb l'Eli vinyesià, contrasta amb la seva inconsciència.

<sup>1713</sup> La importància de l'ambient en aquesta peça és fonamental: Sagarra conceptuà l'obra de "simple exposició dramàtica" i recull uns mots de l'autor on afirma voler "que els personatges per mitjà del diàleg creïn l'ambient, l'atmosfera interna del drama" (*Crítiques de teatre...*, op. cit, pags. 318-320).

<sup>1714</sup> Simon GANTILLON: *Maya*. (Masques. *Cahiers d'art dramatique*, cinquième cahier). Paris, 1928, I, 16.

<sup>1715</sup> Concretament a *Underworld* (1927) i *The docks of New York* (1928).

potencialitats plàstiques que comporta, plasmades en l'estrena. L'autèntic triomfador del drama fou Àngel Fernández, l'escenografia del qual fou lloada unànimement per la crítica. Literàriament, en canvi, mostra una estructura molt lineal, sense marcar –llevat del cas de Peter, molt lleument- el procés psicològic dels protagonistes i amb una trama sense una travada lògica en els fets. Malgrat els alleujants d'ambientalisme que els crítics benevolents hi veieren, l'obra quedà afectada dalt de les taules per l'estatisme dels personatges i el llenguatge vehement que constatem al text. Com en els dos primers actes de *L'adolescent dels ulls d'or*, però amb una voluntat més transcendentalista, l'autor ens ofereix un catàleg de caricatures amb marca d'època, susceptibles d'una lectura recreadora, i, a voltes dotades d'un interessant i revulsiu discurs amoralista que no acaba de despuntar. És un teatre de ninots sense la desesperació continguda dels "ninots desllorigats" de *Viatge*, on la perspectiva menys sublim oferiria una major credibilitat als personatges i llurs accions. L'hem de valorar, si més no, per aquesta voluntat emfàtica de modernitat, on l'ús del convencional drama en tres actes i el predomini quasi absolut del diàleg, contribueixen a l'estatisme comentat.

### 5.6.3. Notícia de L'empresari de monstres i altres peces entre la commedia dell'arte, el circ i l'expressionisme.

Dins el lligall "Teatre i apunts", conservat al fons Vinyes, hi ha un exemplar de *L'Esquella* amb l'anotació manuscrita de l'autor *L'empresari de Monstres*, al·lusió probable a l'obra citada el 1927.<sup>1716</sup> El biògraf situà la peça començada el 1926 a Berga i n'hi ha notícies el 1928 i el 1929 a *La Nau*, conjuntament amb la citada *De sang reial*.<sup>1717</sup> El 1929 l'esmentà com la seva peça preferida amb *Ball de titelles* i traduïda per Georg Glaeser a l'alemany amb possibilitats d'estrenar-se.<sup>1718</sup> L'obra figurà en el repertori de Borràs al Nou, però en interrompre's la temporada no es representà.<sup>1719</sup>

Al fons Vinyes es conserven 5 fulls mecanoscrits que són un apunt de l'obra.<sup>1720</sup> El comentari de Josep Vinyes (*còpia de retalls de quartilles recopilades*) suggereix que l'escriptor projectà reescriure-la tardanament. El diàleg iniciat es trenca amb una llarga acotació amb dos esbossos, i es reprenen els parlaments en el que sembla final d'obra. L'acte I del primer resum situa una "taverna de baixos fons" (com *Peter's Bar*) on l'empresari demana monstres i té com a secretari Arlequí i com a antagonista un personatge femení (Fandila). En el segon acte, "La colla de monstres actua...Tenda en una platja...Cafè d'estiu,..servits a fora,..Ell volia dar espectacle als altres, i és ell qui en dona "(...) "La gent riu amb ells...Escena de l'Empresari amb el públic,..els monstres es confonen"; en el tercer, l'apunt és breu: "Cara a cara FANDILA i l'EMPRESARI". El segon esbòs és similar<sup>1721</sup>, però amb més presència del circ i la *Commedia dell'arte*, cars a Vinyes<sup>1722</sup> i ens remet a l'admirat Andreiev d'*El qui rep les bufetades*,<sup>1723</sup> Block (*La petite baraque o La baraque de foire*),<sup>1724</sup> Toller (*Hinkemann*) o Rusiñol. El nostre dramaturg hi exagera els tons: el local és "el cafè del gat", amb "gent xapòtila",<sup>1725</sup> o "allunyada de la societat", geperuts o personatges com El Xinès de la trena, l'empassafoc, la dona canó, el

---

<sup>1716</sup> BOB: "Teló enlaire", 5-VIII-1927, art. cit., p. 510.

<sup>1717</sup> " Ramon Vinyes i la seva obra *Qui no és amb mi...*", art. cit.,

<sup>1718</sup> *Selección de textos, II*, op. cit., p. 367.

<sup>1719</sup> "Josep M. Tries...", art. cit.

<sup>1720</sup> *L'empresari de monstres*. (fragments i esbossos parcials). Fons Ramon Vinyes. El primer full conté l'esbòs i l'inici de notes i diàlegs conservats als fulls restants, numerats de l'1 al 4.

<sup>1721</sup> *L'empresari de monstres*, op. cit., p. 1.

<sup>1722</sup> Vinyes havia estat dels autors que rendiren "culte" a Pierrot ("Pierrot i la literatura catalana modernista", art. citat) Vegeu-ne: "Los pierrots de Albert Giraud", "Varia(II)", *Voces*, V, 38 20-X-1918), que mostra informació notable sobre el tractament del personatge en diferents escriptors, exposada en un tardà text de balanç i enyorament romàntic a les portes de l'exili: "Aquells temps", "Talaia", *Meridià*, II, 52, 7-I-1939, p. 5. Sobre el circ, vegeu: "El gran Guíñol", *El Herald*, 26-VI-1950, *Selección de Textos*, I, op. cit., p. 520.

<sup>1723</sup> El mateix any aparegué l'edició *Teatro grotesco ruso*. Prólogo y traducción de Cristóbal de Castro. M. Aguilar Ed., Madrid, 1929, amb relleu per part del prologuista del substrat popular titellelesc i cirquenc present a la literatura russa, singularment en Andreiev ("Prólogo...", op. cit., pags. 14-16). Un altre autor conegut per Vinyes, Rosso di San Secondo aborda l'ambient cirquenc a *Lazzarina tra i coltelli* (1923).

<sup>1724</sup> Havia tingut molt ressò a París, el 1923 escenificada pels Pitoëff (Georges PITOËFF: *Notre théâtre*. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Ed. Messages. [París], 1948, pags. 70-72. Idem: *Georges Pitoëff, metteur en scène*, op. cit., pags. 276-280).

<sup>1725</sup> Mot car a Vinyes, l'hem vist usar, per exemple, a *Racó de xiprers*.

menjaespases, La dona serp, el Geperut o La Tifera que pesa cent quilos, el fantasista, la dona-serp, el lladre, etc. Hi perfila més Fandila: "serà la veritable monstre. No és dels catalogats. Fa mal per fer mal,..i té apariències de santa,..ella farà ballar els amics..Ella...aixecarà ires dels monstres,..i tot sota la seva bellesa tranquil.la de monstre amagat". L'escenari canvia: un cafè el primer acte, el segon mostra els "monstres en la seva vida íntima" i el tercer a la platja amb el circ i "gent vestida en trajo de bany." Un vernís costumista, doncs.

Pel que veiem, l'obra tenia una intenció grotesca: s'hi vol denunciar la monstruositat de l'empresari i el públic enfront de la dignitat dels fenòmens humans; tanmateix, denotem una voluntat d'estrafer els personatges que l'emparenta amb *Peter's Bar* i que no troba aturador per les possibilitats del marc: la marginalitat predomina per damunt de l'alè poètic i Pierrot mateix fa broma. En el context de 1926-29, representa una faceta expressionista de Vinyes i aquest mateix carès potser féu desestimar-ne la revisió durant els anys 40.

Encara remarco una nota de Vinyes el 1942 sobre una obra (*Salts de Trapezi*), aparentment acabada<sup>1726</sup> relacionable amb *L'empresari de monstres*, o amb la narració publicada el 1936 "Dietari a salts", on la protagonista és la trapezista Elsa.<sup>1727</sup> N'havia fet o projectat l'escriptor una versió teatral? Remarquem-hi, pel cap baix que el motiu del circ conjuga amb la voluntat de mostració dels marges que veiem en *Peter's Bar* i *L'empresari de monstres*.

---

<sup>1726</sup> *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo. *Quadern 16*, doc. cit., 12, 28, 13, 1: "Un títol semblant volia posar jo a la meua obra de circ *Salts de trapezi*."

<sup>1727</sup> *Mirador*, VIII, 40, 31-XII-1936. Ed. dins *Entre sambes i bananes*, op. cit., pags. 135-149.



## 5.7. El parèntesi colombià, una etapa discreta. (1929-1931).

El període colombià de 1929 a 1931, és dels més biogràficament desconeguts de Vinyes.<sup>1728</sup> Sabem de la reincorporació a *La Nación*,<sup>1729</sup> i la participació a publicacions com *La Novela Semanal*,<sup>1730</sup> o *Civilización*.<sup>1731</sup> Elies marca lligams amb el grup *Mundial* (1930)<sup>1732</sup> de José Félix Fuenmayor i una revista d'avantguarda. Als escrits de benvinguda es reconeix l'ànima de *Voces*;<sup>1733</sup> i el desig de no perdre contacte amb el país: "Fundó la revista más intelectual que haya habido en la Costa Atlántica. Su viaje a Europa fue un éxodo más que una repatriación" (...) "Se ha venido para Barranquilla, porque esto le hacía falta. Él escribe en catalán para Cataluña y en español para Colombia."<sup>1734</sup> I es destacà que "revolucionó la escena barcelonesa, imponiendo un arte que reúne toda la novedad del teatro moderno de vanguardia, sin el artificio exagerado de tantas celebridades parisinas"<sup>1735</sup> i "obras suyas, audaces, que rompen los clásicos moldes de la mogigatería teatral, que evocan temas realistas o de gran inquietud para las conciencias, el religioso, el sexual, han triunfado en España y han merecido los mejores elogios de la crítica." També es cità la versió de peces en altres idiomes..<sup>1736</sup>

L'entrevista citada a *Diario de Comercio*,<sup>1737</sup> situa les seves perspectives: hem remarcat el contacte amb Steinhof,<sup>1738</sup> possible nexa amb companyies forànies. De manera hiperbòlica, volgué mostrar que anava més enllà de ser un orientador cultural<sup>1739</sup> i exposà l'esperit de *Teatre modern*: "se le ha dado un ardite el gusto del público y la 'respetable' opinión de los empresarios, para crear personajes sobradamente reales, confrontados a la vida, y a sus

---

<sup>1728</sup> Vegeu *Un literat de gran volada*, op cit., pags 138-146. Gilard(pròleg a *A la boca dels núvols*, Ed. Bruguera, op. cit., p. 7) constata poca participació a la premsa. Del mateix autor: "Un catalan en Colombie": Ramon Vinyes", *Les Ameriques et l'Europe*, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Série B. ,Tome 08., 1985, p. 320.

<sup>1729</sup> DOCTOR ARGOS: "Otra vez Ramon Vinyes", Fons Ramon Vinyes. El text pertany a la secció *Letras* i al.ludeix a *La Nación* com a diari que l'acull i hi esmenta Pedro Pastor Consuegra, E. Rodríguez Triana, García Espinel, Tomás Márquez, etc.

<sup>1730</sup> "Ramon Vinyes" "*De La Novela Semanal*" Fons Ramon Vinyes.

<sup>1731</sup> "Ramon Vinyes", "Un escritor peninsular". *Civilización*, Fons Ramon Vinyes.

<sup>1732</sup> Aquest grup es considera continuador de *Caminos*, segons un retall d'un article colombià conservat ("Recortes Prensa sobre Ramón Vinyes", doc. cit.).

<sup>1733</sup> "Ramon Vinyes", "*De La Novela Semanal*", art. cit i "Ramon Vinyes, un escritor peninsular", art cit. o l'esmentat per Elies "El insigne literato Ramon Vinyes ha llegado a Colombia". (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 138).

<sup>1734</sup> "Ramon Vinyes" ,"*De La Novela Semanal*", art. cit.

<sup>1735</sup> Ibid.

<sup>1736</sup> A aquesta magnificació degué contribuir l'estima del cercle. Vegeu "Ramon Vinyes, Un escritor peninsular", art. cit., on s'afirma que "*Quien no está conmigo* y *Peter's Bar* han sido traducidas a varios idiomas y se representarán en breve en París y en Berlín". Igualment, la nota "Ramon Vinyes" a *La Novela Semanal*, es refereix a traduccions i indica que "Pitöeff lo recibe en su repertorio del Boulevard des Batignols, y otro tanto hacen varios directores europeos". Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 141) transcriu una notícia de *La Novela Semanal* en què s'informa d'una traducció de *Peter's Bar* destinada a països escandinaus.

<sup>1737</sup> "Don Ramon Vinyes y su concepción...", art. cit., es refereix a traduccions de *Ball de titelles*, *L'empresari de monstres* i *Peter's Bar*, de la qual afirma que s'estrenarà a París l'abril de 1930 a càrrec dels Pitöeff i amb decorats d'Eugene Steinhof.

<sup>1738</sup> SUPRA Cap. 5.

<sup>1739</sup> "Don Ramon Vinyes y su concepción...", art. cit.

múltiples problemas, que se expresan en un lenguaje crudísimo". Ara, però, gaudia d'èxit: "[el público] llena de bote en bote los teatros donde se representan sus obras". Quan se li pregunta per què escriu en català, respon: "Cuestión política. ¡No hablemos! Desertar de filas en los momentos actuales, de buenos gajes y de franca cotización, sería cobarde."<sup>1740</sup> L'antítesi es clara: els *gajes* són els impediments envers el seu teatre i el català: no pot, doncs, *desertar*. La *cotización* és el prestigi recentment adquirit. ¿Volia, però, establir-se al teatre colombià? N'hi ha algun indici:

Llegó a fundar una compañía y entre otras obras se representó con mucho éxito y aplauso una obra de un sobrino suyo, que se titulaba *La Rebelde*, en la que Vinyes tuvo el papel de galán joven.

Durante esta nueva etapa de su vida en la patria de su esposa, intentó formar una compañía teatral que representara obras escénicas de ambientes colombianos, y fué tanto su entusiasmo, que el mismo osó presentarse en la escena representando papeles que fueron muy aplaudidos. En este labro colaboró muy eficazmente Luis Enrique Osorio, que ha logrado gran fama como autor dramático y construido un Teatro en Bogotá, que goza actualmente [1952] de gran aceptación..<sup>1741</sup>

Sota els seus auspicis i el de companys com Fuenmayor o Osorio, es fundà la societat *Centro Cultura*,<sup>1742</sup> i s'anuncià un grup encapçalat pel nostre autor amb el propòsit de fundar "una compañía nacional para representar obras de teatro colombiano".<sup>1743</sup> Vinyes s'oferí a interpretar un paper a *La Suprema Razón* d'Augusto Toledo,<sup>1744</sup> component de la dita societat amb Pedro González Salazar, l'al.ludit nebot polític,<sup>1745</sup> de qui es representà *La rebelde* amb participació actoral del berguedà i l'autor.<sup>1746</sup> Germán Arciniegas al.ludí anys després a una peça de Vinyes: "¿Que se hizo del drama de Bolívar, en donde nunca salía a escena el

---

<sup>1740</sup> Ibid., p. 369.

<sup>1741</sup> Juan B. Fernández, doc. cit. Aquest autor (1896-1966), va oscil.lar entre el costumisme i el corrent *centenarista* del país, amb peces com *Tragedia íntima*, *Flor tardía* o *El iluminado* (*Teatro colombiano contemporáneo*, op. cit., pags. 21-23). Vegeu-ne també la visió de Bellini (*Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit., pags. 636-637), que en traça la trajectòria des d'uns inicis difícils amb obres no ben acollides a principis dels 20 fins a un vessant social i realista als anys 40, més aplaudit.

<sup>1742</sup> "La juventud intelectual barranquillera acuciada por el simpático dinamismo que posee el ilustre dramaturgo catalán don Ramón Vinyes, ha querido asociarse para laborar en el amplio campo de las artes y de las letras, y, al efecto, ha sido fundada en nuestra ciudad una sociedad cultural que lleva por nombre *Centro Cultura*, ("*Centro Cultura*". Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes).

<sup>1743</sup> "Compañía dramática nacional". Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes.

<sup>1744</sup> "Nace el teatro nacional de Barranquilla". Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes.

<sup>1745</sup> Alirio BERNAL M. Secretario de "Centro Cultura", Carta de 15-II-1930 al sr. Director de *Diario del Comercio*. Fotocòpia del *Diario de Comercio*, Fons Ramon Vinyes.

<sup>1746</sup> "Mañana en la noche, como se ha venido anunciando, subirá a escena la comedia dramática *La Rebelde* del autor barranquillero Pedro González Salazar" (...) "Dos de los principales papeles se hallan a cargo y del autor y de don Ramón Vinyes" (...) "uno de los intelectuales que más se han interesado por el desarrollo del teatro nativo" ("El estreno de mañana", Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes).

Libertador?".<sup>1747</sup> Segons la visió de Jacques Gilard, aquesta peça sembla haver estat un simple projecte o mite, que es pot entendre dins el context americanista mostrat a l'època de *Voces*.<sup>1748</sup>

Aquests intents no transcendiren, tot i l'alegria del reencontre: "Allí [*a Barcelona*], seguía siendo tan colombiano como cuando aquí ganaba el cotidiano sustento. De ahí que al embarcarme para esta tierra, no escuchara la voz de los obreros catalanes, ni la de los intelectuales de Barcelona, los cuales en manera alguna querían que me viniera. Y crea usted que sentía una inefable alegría, porque venía para esta querida Colombia".<sup>1749</sup> Al cap de poc temps, però, volia tornar: "Ara fa deu anys [1930] que també em passejava així, però aleshores molt més enyorat que ara".<sup>1750</sup> Aquest pessimisme revela un divorci amb els quefers quotidians, palès en cartes al seu amic Fornaguera on recalca la duplicitat lingüísticocultural: "Al matí me'l passo fent comèdia catalana..., Visc dintre meu" (...) "i a la tarda faig editorial".<sup>1751</sup> En un altre fragment, recalca que l'activitat creadora íntima esdevé l'únic recer de pau.<sup>1752</sup> Recordem que cità a Toledo peces noves o revisades com *De sang reial* o *Un vestit que camina*,<sup>1753</sup> i la premsa barcelonina recollí com a escrites aquests anys, *La Terra on no es canta*, *Un amo*, *Mr. Gold*, *És un cap boig* i *Trio en bemoll*.<sup>1754</sup> Això mostra una voluntat de reincorporació catalana en temps proper.

Per aquest temps l'autor féu nombroses anotacions de caràcter crític o literari en els quaderns *Llibres I* (30 de març a novembre de 1930), *Llibres II* (1-XII-1930 a 1-V-1931) i *Apunts, 1930-1938* (iniciat cap a març de 1930, i acabat el 9-VI-1938 a Barcelona).<sup>1755</sup> Aquests

---

<sup>1747</sup> Germán ARCINIEGAS: "El caso de Ramón Vinyes". *Tiempo*, 7-VI-1985. Fons Ramon Vinyes. El berguedà manifestà interès per la història de Llatinoamèrica, i d'aquest període és la conferència *Cabalgata sobre la historia. Conquista, independencia y hora actual colombiana*, que segons Elies (*Un literat de gran volada*, op. cit., pags. 140-141) fou organitzada per *Civilización* el 8-II-1931 al Teatre Municipal de Barranquilla. Un anunci reproduït al Fons Ramon Vinyes mostra que l'autor anà més enllà del patriotisme i exposà "novísimas teorías sobre este asunto".

<sup>1748</sup> *Entre los Andes y el Caribe*, op. cit., pags. 22 i 25 Gilard al.ludeix a una posterior al.lusió a l'obra sobre Bolívar per part de Javier Auqué Lara el 30-VIII-1987 a *Lecturas Dominicales de el Tiempo* ("Dos catalanes en Barranquilla. Una librería que hizo escuela"). El títol de l'article, que no he llegit, sembla evocador dels inicis de l'establiment, transmès pel pare d'Auqué.

<sup>1749</sup> "Don Ramón Vinyes y su concepción...", art. cit., p. 366. Subratlla els dos actes de comiat destacats al capítol 5.

<sup>1750</sup> *Dietari* 25-VII-1940. Barranquilla. En aquests primers mesos de Colòmbia en plena postguerra, compara la situació a deu anys abans.

<sup>1751</sup> Fragment de carta de Ramon Vinyes a Miquel Fornaguera, 26-IV-1930, Còpia mecanoscrita d'una carta de Miquel Fornaguera, 8-III-1958, "Notes biogràfiques de Ramon Vinyes i Cluet", Doc. 5388. Centre de Documentació. Institut del Teatre.

<sup>1752</sup> *Un literat de gran volada*, op. cit., p. 139. No he localitzat aquesta carta a la documentació de l'Institut del Teatre ni al Fons Ramon Vinyes, però per la semblança amb l'anterior i la ubicació del biògraf, pertany sens dubte al període.

<sup>1753</sup> "Don Ramón Vinyes y su concepción...", art. cit., p. 369.

<sup>1754</sup> "Ramon Vinyes", *LET*, 2713, 3-VII-1931, p. 435. "El que preparen els autors", *La Nau*, 21-VIII-1931, art. cit.

<sup>1755</sup> Vegeu-ne la descripció i datació de Gilard a *Selección de Textos, I*, op. cit. pags. 63-64, on utilitza la nomenclatura de l'autor a les portades i afageix al tercer la datació "1930-1938" per distingir-lo d'un quadern homònim de postguerra (Ibid., p. 73). Com adverteix Gilard (Ibid. 64, n. 1) els quaderns no estan paginats i recorre a una numeració pròpia, com jo mateix amb tots els quaderns. Els dos *Llibres* tenen 100 pàgines i segons Gilard foren redactats de forma consecutiva: el primer no duu datació final, però n'hi ha una a la p. 77 (5-X-1930). També observà Gilard que Vinyes efectuà un recompte de llibres llegits amb el n° 133 a la pag. 1 de *Llibres II* i el 225 quatre planes després, a només 4 lectures del final (p. 96): la primera xifra s'aproxima a les 125 obres ressenyades a *Llibres-I*, a la

documents són testimoni de la seva gran activitat lectora, amb títols significatius com *El Teatro Político* d'Erwin Piscator,<sup>1756</sup> o valuoses consideracions sobre la cultura soviètica. La importància dels quaderns en aquest període i a la postguerra apel·la al caràcter substitutori en la impossibilitat de publicar en català. A Catalunya la seva memòria es mantenia, però potser no tant com Elies mostrà en destacar representacions en circuits *amateurs*<sup>1757</sup> o una caricatura de Jaume Passarell el 1930, que el qualifica de *tràgic* a qui "la literatura se l'emporta com un temporal".<sup>1758</sup> Retrobem un recordatori a *L'Esquella* ("Ramon Vinyes no té sort") on s'insisteix en l'ajornament de l'estrena de *Fornera, rossor de pa* a Novetats el 1930 després de dos anys en carter,<sup>1759</sup> o una cita a *Contra el teatre català d'avui* (1931) de Joan Sallarés, on se'l recorda com a *recent* autor d'obres de tesi condemnat pels nous gustos.<sup>1760</sup> Però malgrat romangués el ressò de 1929, el cert és que anys polititzats com el 1930 i el 1931 diluïren la petja deixada: l'absència no afavorí els lligams amb l'escena professional, però s'editaren les citades versions de *Peter's Bar* el 1930 i 1931: l'autor no havia caigut en total oblit però fins i tot *L'Esquella* i *La Nau* li dediquen poca atenció i amb prou feines es publicaren textos seus.<sup>1761</sup>

L'entrada de la República determinà el retorn i comentaristes colombians el veuen com a *fuga* per "ponerse al frente de las filas republicanas, en el puesto de vanguardia que le corresponde",<sup>1762</sup> o "con el deseo de intervenir en la obra de la construcción de la república por la que siempre dió sus desvelos."<sup>1763</sup> Una altra referència recalca que s'incorpora a Catalunya on

---

qual cosa afegeixo que la suma de 133 més les 96 ressenyes de *Llibres-II* fa un total de 229, que coincideix amb el segon número apuntat per Vinyes més els 4 llibres de fi de quadern. Tot plegat mostra un frenètic ritme lector engrandit a *Apunts 1930-1938*, que ens acosta al ritme d'una obra diària. *Apunts 1930-1938* no duu data inicial i Gilard situa els inicis simultàniament a *Llibres-I* per la coincidència en la lectura de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. Consta de 100 pàgines però el seu format i contingut són diferents: hi alterna esborranys amb proverbis i frases enginyoses, un tipus d'escriptura que Vinyes practicà a la postguerra. La majoria del quadern fou redactat a Barcelona, perquè a poques planes de l'inici, es contrasta amb obres i articles de l'etapa republicana.

<sup>1756</sup> *Llibres-II*, 50-51. Per tant situem aquesta lectura pels volts de febrer de 1931.

<sup>1757</sup> Esmenta la representació de *Qui no és amb mi...* a la Societat Iris de Mataró i també *El calvari de la vida*, i *Peter's Bar*. (*Un literat de gran volada*, op. cit., p. 142), així com el seu retrat a càrrec d'A. Ribó dins les Galeries Dalmau en exposició al costat dels de Fabra, Nicolau d'Olwer, Carrion, Ruyra, Bertrana, López Picó, etc. Vegeu també: VIRAI: "Retrats", *LET*, 2639, 24-I-1930, p. 72.

<sup>1758</sup> Jaume PASSARELL, *Cent ninots i una mica de literatura*. Antoni López. Barcelona, 1930.

<sup>1759</sup> "Entreactes", "Ramon Vinyes no té sort", *LET*, 2658, 6-VI-1930, p. 384.

<sup>1760</sup> "(Dues obres de tesi una d'En Ramon Vinyes i altra de Mossèn Garriga, fa poc pot dir-se que moriren poc menys que ofegades). El lema ha estat: evitar l'escàndol i no deixar esbarriar la parròquia." (Joan SALLARÉS: *Contra el teatre català d'avui*, Impremta Sallent, Barcelona, 1931, p. 9.) N'hi ha un exemplar al fons familiar, i és un opuscle dins els cànons antiburgesos del nostre dramaturg. Vegeu-ne una recensió a càrrec d'ALPHA (L. Capdevila): "Contra el teatre català d'avui", *La Humanitat*, 140, 21-IV-1932. El 1930 l'Enciclopèdia Espasa revisà l'article sobre Vinyes i incidí en el teatre dels darrers anys, tot conceptuant *Leyenda de Boires*, com a "obra de madurez donde Vinyes hace gala de un dramatismo nuevo en las letras catalanas" i emetent un judici global: "Demuestra una vez más la rara sugestión de su estilo dramático y la penetración psicológica con que crea sus personajes".

<sup>1761</sup> Destaquem sols "Apunt al marge", art. cit. i un escrit sobre una polèmica del segle XIX: R. VINYES: "La polèmica sobre el cas Poe-Chivers", *Revista de Catalunya*, VIII, vol. XIV, 66, febrer 1931, pags. 146-150.

<sup>1762</sup> "La fuga de Ramon Vinyes", Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes. En el mateix sentit destaquen "El viaje de Ramon Vinyes" (Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes) on es destaca que "quiere ir a conocer a su España hecha República, a su España sin rey, sin dictador monárquico, con garantías constitucionales, libre, independiente y modernizada". Amb menys èmfasi en el retorn destaquem també els textos de publicacions no identificades dins el Fons de l'escriptor: "La cordial despedida de Vinyes", i "Despedida al señor don Ramón Vinyes".

<sup>1763</sup> "Ramon Vinyes hacia España", Fotocòpia de publicació no identificada. Fons Ramon Vinyes.

"al lado de Esterlich, Sagarra, Nicolás D'Olwer, Gaziél, figura de potencia a potencia".<sup>1764</sup> És significativa tal llista on no predominen els literats *strictu sensu*, i concorda amb la condició d'orientador coneguda al Carib. Són bon testimoni de la il·lusió que la situació suscitava en Vinyes i consideren la marxa com a *pèrdua*. Completem-ho amb la visió del costat català a càrrec de l'escrit citat d'Anguera,<sup>1765</sup> segons el qual havia oblidat els retrets crítics i es reincorporava amb obres portades *d'allà*, dins la condició de patriota que *estima Catalunya per damunt de tot*. Sembla evident, doncs, que s'encomanà de l'entusiasme pel nou règim, i hi va veure l'avinentsa per sortir de l'ostracisme colombià. Ja hem vist l'acostament al catalanisme d'esquerres i a l'obrerisme a finals dels 20, i cal pensar que la pujada al poder de persones afins a aquests ideals, li va fer créixer expectatives quant a la resituació com a dramaturg. El temps desmentí part d'aquestes esperances, però sempre durant l'estada de 1931 fins al 1939 maldà per dur-ho a terme.

---

<sup>1764</sup> "Ramon Vinyes", *La Nación*, Fons Ramon Vinyes.

<sup>1765</sup> "Ramon Vinyes" *L'Andreuenc*, art. cit.

