

Ramon Vinyes i el discurs literari teatral a la primera meitat del segle xx

Jordi Lladó

UNA TRAJECTÒRIA DE MIG SEGLE

Pocs escriptors com Ramon Vinyes i Cluet (Berga, 1882 - Barcelona, 1952) ofereixen dins la seva dilatada i polifacètica trajectòria una preocupació tan pertinaç per la recerca del que convenim a anomenar modernitat teatral i, alhora, una constant cautela envers els perills que comporta aquesta cerca. El Vinyes que la memòria literària ha salvat com l'anecdòtic *sabio catalán* de *Cien años de soledad*, i darrerament com a notable periodista cultural i narrador, tingué sempre com a fita preferent l'art dramàtic. Des que a

la Berga de l'entorn de 1900 s'inicià amb adaptacions per als elencs comarcals i fins a l'estrena a Cerdanyola del Vallès, quinze dies abans de morir, de la comèdia *El bufanúvols*, produeix mig centenar de títols teatrals, relació més allargassada en la llista del seu biògraf Pere Elies i Busqueta. No sobta, doncs, que paral·lelament a aquesta activitat que Gabriel García Márquez evocà en la tinta violeta dels manuscrits del *savi*, l'autor desenvolupés un discurs teòric a l'entorn del fet dramàtic.

En efecte, des de 1907 fins a la seva mort, la pruïja per interpretar i assolir

la modernitat caracteritzà el seu discurs. Des del modernisme de la primera dècada de segle fins a l'existencialisme de postguerra, adaptà les pròpies constants a l'acord dels esdeveniments i els corrents històricoculturals. Vinyes emigrà a Colòmbia el 1913, desenganyat de l'entorn dramàtic català en veure que les seves propostes no obtenien el ressò esperat. A la ciutat de Barranquilla hi comandà la revista *Voces* (1917-1920), amb un notable ressò crític arreu de Llatinoamèrica i en connexió amb l'avantguarda europea i la cultura catalana del moment: fou el primer a traduir al castellà Guillaume Apollinaire i Pierre Reverdy, el 1917, abans que sorgís a la península la revista *Grecia*, però alhora donava veu a Eugeni d'Ors o Carles Riba i a promeses colombianes com José Eustasio Rivera, un dels narradors canònics del país al costat de Jorge Isaacs i García Márquez. Posteriorment, entre 1925 i 1939, Vinyes efectuà una llarga estada a Catalunya, on se significà com a polèmic dramaturg i crític teatral fins a estrenar *Fum sobre el teulat*, el 20 de gener de 1939, interrompuda per l'entrada dels franquistes a Barcelona.

Rere un any d'estada a Tolosa i a París, l'exili el dugué altre cop a Barranquilla, on de 1940 a 1950 emprengué una intensa activitat tan important per als diaris i cercles culturals de la seva ciutat adoptiva com pel que fa als contactes amb la diàspora catalana a Amèrica. El 1945 guanyà el premi Concepció Rabell pel seu aplec narratiu *A la boca dels núvols*. L'obra fou editada el 1946 a Mèxic, on el 1948 publicà una de les seves peces més significatives, *Pescadors d'anguiles*, dura i pirandelliana sàtira dels totalitarismes i la manipulació mediàtica. L'any 1950 retornà a Barcelona amb l'esperança d'estrenar un dels rars drames escrits en català que versen sobre l'exili: *Arran del mar Caribe*. Més que la censura, que tolerà la peça, les reticències dels programadors del teatre Romea, Xavier Regàs i els germans Joan i Claudi Fernández Castanyer, feren impossible la representació de l'obra, que en la primera lectura captivà el jove actor Pau Garsaball.

Barcelona i l'emblemàtic Teatre Romea es resistien novament als esforços actualitzadors de Vinyes, que de-

gué recordar el rebuig que en aquella sala havien suscitat *Al florir els pomers*, el 1910 (la seva primera estrena professional a les acaballes del modernisme), i *Llegenda de boires*, el 1926, la primera obra representada en retornar de Colòmbia. Davant l'entorn resclosit dels primers cinquantes a Catalunya, el berguedà optà per retornar a aquella provincial Barranquilla que l'havia acollit, aleshores convertida ja en un dels bressols del *realismo mágico*. Des dels seus articles i tertúlies, contribuiria de nou amb decisió a l'orientació de joves com ja l'aleshores admirat García Márquez. Sols la mort, sobtada, el 1952, impedí el viatge de retorn per al qual ja havia adquirit el passatge.

LA «MÚSICA TRIOMFAL DE LES PARAULES», O DE LA DIFÍCIL DIALÈCTICA ENTRE LÍRICA I TEATRE (1908-1913)

Tot i no considerar-se modernista (el terme havia caigut en desprestigi al tombant de segle), és innegable que l'influx d'aquest moviment filtrador

de diversos corrents europeus fou essencial en la formació de l'autor. D'aquí que els seus pressupòsits (fixats en el seu text-conferència *De la tragèdia*, el 1908) traeixin el reflex d'autors catalans i forans de referència dins aquell moviment: Gabriel Alomar, Manuel de Montoliu, Adrià Gual, Richard Wagner, Gerart Hauptmann, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck i, sobretot, Gabriele D'Annunzio romanen en el rerefons teòric de l'autor. Advoca, així, per una nova tragèdia sostinguda en un actualitzat sentiment del concepte del *tràgic* delimitat de la tradició, singularment de la francesa.

L'autor italià és emblemàtic per a Vinyes. En primer lloc perquè efectua el pas de la lírica al teatre: el mateix camí del poeta berguedà, que havia destacat en les composicions i proses poètiques influïdes pels maletis francesos i publicades en periòdics com *El Cim d'Estela*, *Joventut* o *El Poble Català*. En aquesta translació hi ha el reflex del futurisme teoritzat per Alomar: el teatre era l'avenir, la literatura que necessitava la nova ciutat. Justament aquest terme

(*ciutat*) és un dels més repetits en el comentari que Vinyes efectuà arran del projecte del nou teatre municipal de Barcelona, el 1907. Per altra banda, hi havia la necessitat, abonada per noucentistes com Eugeni d'Ors o Josep Carner, de bastir l'alta escena que Catalunya no tenia. I a les taules serien els joves poetes els qui, infofos de l'«entusiasme apostòlic» que Gual els reclamava i amb llur paraula sacerdotal, elevarien la ciutadania amb llur competència cultural. En suma, pujaria a l'escena el que Vinyes admira de D'Annunzio: «la música triomfant de les paraules». Esteticisme i regeneracionisme fosos en un mateix àmbit, a la llum dels experiments d'art total duts a terme per Wagner.

En aquest context, el gènere escollit és el sublim: la tragèdia. Hi havia el precedent —vist com a preàmbul— d'Àngel Guimerà i Victor Hugo, però sobretot de Friedrich Schiller, l'autor que aportà al drama unes línies dialèctiques i la força de la multitud (singularment a *Els lladres*). En la seva conferència, Vinyes abonà el concepte de Friedrich Nietzsche, en

el sentit que el modern heroi tràgic —el superhome amb qui les multituds s'identifiquen— obté el determini que la tragèdia grega determinista o el drama de William Shakespeare li negaven. En aquest context admira el *Märchendrama* de Hauptmann, la «rondalla dramatitzada» tràgica i/o fantàstica que practicà en peces com *Al florir els pomers* o *Rondalla al clar de lluna*, i la tragèdia culturalista al mode de D'Annunzio o Oscar Wilde. La seva gran decepció fou, sens dubte, no representar *L'arca i la serp*, poema escènic que poa en D'Annunzio i en la *Salomé* de Wilde que havia sotragat la Barcelona operística i teatral de 1910.

I aquí arribem al fons de la qüestió: podem considerar com a moderna la proposta de Vinyes el 1908? És innegable que, vist el relatiu descrèdit que en aquest camp obtingué D'Annunzio, podríem deduir-ne el contrari. I, tanmateix, cal apuntar amb cura els matisos d'aquesta aposta. Teòrics com George Steiner a *The death of tragedy* han subratllat la dificultat de conciliar lirisme i tragèdia (Ibsen, el gran renovador també admirat per

Vinyes, amb prou feines tingué continuadors en aquesta tasca). La dificultat innovadora del gènere davant l'impuls racionalista i marxista que s'ensenyorí del medi intel·lectual del segle, provocà, segons Steiner, que fos bescantat o relegat al repertori operístic. Amb les objeccions que podríem adduir a aquesta tesi, no hi ha dubte que Steiner l'encerta en ubicar l'essència tràgica en el teatre musical *strictu sensu*, amb les dosis de manierisme assumides. És el que féu literalment Wagner i no reeixí a culminar D'Annunzio. No ens sorprèn, doncs, que la recreació cinematogràfica que el fill de D'Annunzio efectuà de l'obra *La nave* ens corpengui més actualment que la lectura o la representació nua de l'obra, desproveïda de la plasticitat del film. O que crítics coetanis d'obres de Vinyes com *Rondalla al clar de lluna* o *Llegenda de boires*, el poema escènic estrenat el 1926 amb impressionants decoracions de Josep Batlle, hi detectessin un potencial operístic o musical important.

Rere aquestes propostes s'aferma un dels cavalls de batalla del Vinyes crític en anys posteriors: l'escena com a

camp de la paraula poètica, creadora, superadora del llenguatge empobrit. Contra la temptació d'atorgar el protagonisme al ballari o a l'escenògraf, contra les comèdies per matar el temps i facilitar la digestió del burges, el teatre haurà de mantenir, en tota època, el vertigen creatiu a l'entorn del mot. Així ho palesa en un altre text de 1908, on vindica el «teatre musical, mots rítmics, ona harmònica» per sobre del «senzill teatre» i en forma de «supervida» amb «herois llegendaris, reis, noblesa, gent humil, poble, dient ses ires, dient sos goigs, mentres [*sic*] una font oculta riu o plora amb son caure etern a dintre ses paraules, mentres [*sic*] una cançó senzilla acompanya internament els seus senzills col·loquis o un himne triomfal vibra en l'esclat de les seves passions triomfals».

EL TEATRE MODERN: UNA PROPOSTA NACIONAL I ANTIBURGESA (1927-1929)

En el primer retorn perllongat de Vinyes a Catalunya, entre 1925 i 1929, fixà clarament els seus postu-

lats. El crític que a *Voces* i altres publicacions colombianes s'havia pronunciat a favor del tempteig i l'agitació permanents que sotraguessin tot academicisme, arribà a Barcelona amb discreció. El panorama dramàtic havia canviat des de 1913. L'empresa de Josep Canals, ubicada al Teatre Romea i posteriorment al Novetats, consolidava un públic menestral o burgès, amant de la comèdia ciutadana *digestiva* (en mot de Vinyes) cultivada per autors com Josep Pous i Pagès, Pompeu Crehuet o Avel·lí Artís i Balaguer. En els darrers anys, dos noms hi havien triomfat: Carles Soldevila, després d'un intent prometedor amb *Civilitzats tanmateix*, es refugià en l'alta comèdia; per la seva banda, Josep Maria de Sagarra, rere uns inicis exigents amb l'impuls d'*El foc de les ginesteres* o *Marçal Prior*, es decantà pel poema dramàtic que tendia a la facilitat declamatori i al sentimentalisme. El fet, però, és que les seves propostes plaïen al públic del Teatre Romea, en tant que se cenyien a un imaginari rural i costumista molt casolà i adient als gustos més conservadors.

Fou Sagarra qui com a crític atacà ferotgement des del diari *La Publicitat* l'estrena de *Llegenda de boires*. A les dures acusacions d'anacronisme d'annunzià, Vinyes respongué amb una llarga i insistent campanya per demostrar el contrari; podríem dir que no cessà fins al mateix 1939, però la seva iniciativa tingué especial incidència en les conferències i els textos publicats entre 1927 i 1929. *Teatre modern*, un parlament pronunciat a l'Ateneu Polytecnicum l'agost de 1929, conté els elements essencials d'aquest discurs teoricocrític alineable, salvant distàncies, amb postulats de l'expressionisme teatral europeu. Podem resumir aquests punts en els quatre següents:

A) Defensa de l'originalitat creadora de l'autor, tret rousseunià que també amara les seves posicions polítiques: «Serà obra de teatre modern tota obra nova reveladora d'una personalitat. Una personalitat revelada ara no pot ésser una personalitat d'ahir».

B) Vindicació d'una 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, cauteri i ironia, amb efectes directes».

C) Defensa d'una base literària: «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 afranquir-se de la literatura. Entenem-nos! En el cas del teatre, en dir literatura es volia dir paraula sobrerà, paraula morta. La pompa verbal no és literatura quan la paraula és viva i necessària».

D) Reivindicació de la tradició postergada en l'escena pròpia (Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol) en el context de rescat dels drames ideologicopassionals de principis de segle i de *contracroada* contra «temptatives de les que es diuen modernes per no dir-se comercials».

En efecte, Vinyes carrega contra la modernitat burgesa i superficial de les comèdies vulgars o mundanes i la planor del *boulevard* parisenc i l'astracanada madrilenya. Aquestes imitacions palesen el provincianisme de l'escena catalana, cautelosa davant d'innovacions i receptora exclusiva d'èxits comercials. Així, mentre Sagarra diu que escriu «comèdies, fetes amb recepta», Vinyes assevera que no li interessa «la mecànica de l'ofici» i denuncia: «Diem creador al que es 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».

El berguedà es revelà com una de les personalitats més ben informades quant a l'avantguarda teatral de l'època, sempre, ben entès, que donés primàcia al text. Bandejà, per un costat, l'atenció preferent que altres intel·lectuals paraven a l'escena francesa, d'on sols aplaudí amb atenció el gir irònic i preciosista de la dramaturgia de Jean Giraudoux i el suggeridor

«teatre del silenci» de Jean Jacques Bernard. El seu centre d'interès raïa més lluny: per exemple, en el torbador o compromès teatre postexpressionista de la República de Weimar, amb autors com Ernst Toller, Walter Hasenclever, l'Arnolt Bronnen del «teatre del crit» o el Bertolt Brecht de *Baal*. I amb ells, els germans Capek de Txèquia, el rus Mikail Bulgakhov, l'efervescència del nou teatre soviètic i els nord-americans Elmer Rice i Eugene O'Neill, entre d'altres. Models inquietants, socials, estèticament ambiciosos o tortuosament psicologistes, en suma, allunyats del teatre de passatemp. D'Itàlia no li interessà tant Pirandello com altres escriptors adscrits a un corrent farsesc poc conegut fora del país transalpí: Pier Maria Rosso di San Secondo o Massimo Bontempelli, l'influx del qual ha transcendit més en la narrativa. En tots els casos hi ha una actitud ètica de rerefons, la missió elevadora de l'aristarc de 1908 que va continuar vint anys després l'autor antiburgès: «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 da-

munent 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».

Capítol a banda mereix l'atenció a la dramaturgia de tres pobles amenaçats pels seus veïns o dominadors poderosos: Irlanda, Polònia i els jueus de la diàspora. Tot un paradigma de l'antítesi de l'escena catalana, amb el que representa de greu irresponsabilitat per als que la dirigeixen o no la tenen en compte. El discurs del crític és nítid:

«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 han desoït mai les veus imperatives de la terra pera fer de papallona miravolant d'ací i d'allà? [...] 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. [...] Us he volgut parlar d'un poble que vol arreplegar-se aprés 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.»

Vinyes tornà a Colòmbia a finals de 1929, poc després d'estrenar *Peter's Bar*, l'obra que en l'escena catalana traduï amb més fidelitat els postulats expressionistes, ben servida per la impactant escenografia d'Àngel Fernández. En ella, un Manelic madur —encarnat per l'emblemàtic Enric Borràs—, s'entesta endebades a mantenir la puresa de la filla en la taverna rònega on havia establert la llar. L'intent d'aquest Pere degradat en Peter és il·lusori, ben remarcat pels subratllats ambientals de la marginalitat que l'envolta: l'homosexualitat, el port, la marineria. L'ambient sembla un preludi de l'obra de Jean Genet, que Vinyes llegiria anys des-

prés amb interès. El desenllaç només pot ser fatal: l'individu pur acaba derrotat per l'amoralitat circumdant. L'obra no tingué l'èxit de crítica i públic que uns mesos abans obtingué l'apassionat drama *Qui no és amb mi...* Fou segurament una de les causes del breu retorn a Barranquilla, d'on tornà el 1931, decidit a incorporar-se com a «actor» de la jove República i del seu país.

DE LA REPÚBLICA A L'EXILI, O DEL DEBAT ENTRE LA LITERATURA I LA REALITAT (1931-1952)

Els darrers vint anys de la vida de Vinyes resten marcats per la constant dialèctica entre realitat i art, literatura i antiliteratura, cànon estètic i urgència política. Un combat intern i extern condicionat per la decepció davant les expectatives posades en la República, per les necessitats de compromís i continuïtat que demana la situació bèl·lica i revolucionària entre 1936 i 1939, i, finalment, per la dura lliçó del desterrament imposat per la derrota del seu país i del règim republicà.

En aquest combat, sembla que la vida i la realitat acabin imposant-se per damunt del parnàs sempre idealitzat per l'autor, format en els anys del modernisme. L'autor copsa, malgrat les inevitables reticències, els aires inquietants del temps. D'aquí el text «Literatura. Antiliteratura», amb data tan recent com 1932, que hem d'ubicar en un debat ampli en tota la literatura catalana. Si bé Vinyes s'hi decanta per Jean Giraudoux i el seu «espesseïment literari» que obre «el món complex [sic] dels matisos, de les imatges», també n'admira l'anti-model: l'André Malraux de *Les conquerants*. El crític la considera «obra d'art sense fer literatura» i «narració que porta, en ella mateixa, la seva força acomplerta». També ens sobta, aquest mateix any, la lectura i difusió del manifest del teatre de la crueltat, d'Antonin Artaud, que en la seva proposta sembla als antípodes del teatre literari de Vinyes: era un crític massa perspicaç, però, com per no advertir que en la proposta trencadora d'Artaud hi havia un desencotillament indispensable, la gènesi desempolsinadora de tanta literatura dramàtica envellida.

Hom hi nota la crisi de determinats models estètics i la introducció de noves coordenades sorgides dels canvis socials. La guerra feu encara més palesa la dialèctica. Amb la intuïció que tenia respecte del simbolisme de determinats fets, Vinyes compongué una oda evocant el tràgic bombardeig de Guernica pels nazis el 1937 i l'encapçalà amb la següent reflexió: «¡Amb quina intensitat de tragèdia sento present la llar heroica del país germà! Com s'esborren els meus desigs de teorització literària, les meves possibilitats de crític, els meus cànons estètics!».

D'aquí també les reticències envers una literatura o un teatre pamfletaris: el rebuig inicial envers *El teatre polític* d'Erwin Piscator prové no tant del rol que atorga als elements extratextuals com d'una visió massa partidista. Vinyes fou vist com un referent d'autor compromès i lliure per part dels escassos elements que a Barcelona intentaren bastir una escena revolucionària durant la República. L'autor els advertí, però, un cop i un altre, dels perills d'un teatre que caigués en el mer sectarisme i

advocà per una dramaturgia que conciliés el compromís i l'exigència formal. Ja en plena lluita, el crític berguedà tingué el valor de denunciar les contradiccions de l'escena de re- riguarda, que preferia la reposició de textos evasius o reaccionaris en detriment de les obres de qualitat o denúncia. En aquest període, la seva postura envers Piscator varià substancialment. Fruit de les *llicions d'urgència* que a Barcelona dictà el teatrológ alemany, sorgiren peces com *Comiats a trenc d'alba*, marcadament antifeixista, estrenada el 1938. El teatre més *literari* de Vinyes, el dels herois angèlics irredemptos com el Jafet de *Viatge* (1927) o el Jove de les Ales de *Ball de titelles* (1936), semblava iniciar un pacte amb la crua realitat.

Potser per això fou impossible la representació d'*Arran del mar Caribe* l'any 1950 en aquella Barcelona tenallada per la dictadura i tota mena de censures. Era massa cru el desarrelament de la família catalana que, en ple tròpic, dissolta en negocis tèrbols amb els nazis i en una societat classista i primitiva com la de la Guajira co-

lombiana, malda amb dificultats per preservar els orígens i la pròpia integritat moral. La família dividida és una metàfora del país esberlat pel destí històric, on la pau i la plena realització resten condemnades a l'ideal, sempre perenne en Vinyes. L'autor hi serví amb habilitat una gamma de recursos expressionistes que l'acosten al millor teatre de Valle-Inclán: l'ús de les màscares indígenes o la torbadora cúmbia i percussió de fons creen un ambient obsessiu com el de poques peces del teatre català. És una autèntica injustícia que aquesta obra, rescatada l'any 1972 per la revista *Estudios Escénicos* i sols representada el 1982 a Berga pel grup La Farsa, resti en complet anonimat dins la nostra memòria.

El Vinyes de l'exili no emmudí: ans al contrari, continuà manifestant-se en el periodisme de Barranquilla, on contemplà amb lucidesa el drama de Catalunya i Europa, la sort dels primers exiliats morts, com Alfons Maseras o Pere Coromines, l'únic delictes dels quals havia estat mantenir-se fidels a llur llengua i llur literatura. Per aquest motiu, no deixà de

mai d'escriure, de llegir, d'acabar-se a les noves llumeneres teatrals i intel·lectuals del moment —Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, J. B. Priestley— l'existencialisme i els debats de la postguerra passaren per les seves reflexions i escolis amb tinta violeta, la mateixa amb què seguí redactant noves peces fins al llindar de la mort, convençut sempre de l'alta missió cívica del teatre.

*Jordi Lladó és professor
del IES Sant Andreu i doctor en
Filologia Catalana. UAB.*