El cas hongarès

Dramaturgs d'exportació

ENRIC GALLÉN

Pel que sé, la primera referència del teatre hongarès en l'escena barcelonina està relacionada amb el nom de Lóránd Orbók (1884-1924), un dramaturg menys rellevant des del punt de vista literari que Ferenc Molnár (1878-1952).[1] De fet, tots dos van precedir la recepció de Jenö Heltai (1871-1957), László Fodór (1896-1978) i Lajos Zilahy (1891-1974) en la confecció d'una producció teatral de consum, la qual cosa els convertia en «dramaturgs d'exportació»,[2] segons Ferenc Olivér Brachfeld, un altre escriptor hongarès establert a Barcelona. Com altres escriptors o artistes europeus, Orbók va aterrar a Barcelona arran de la Primera Guerra Mundial.[3] Així, al final de 1918 va publicar *La*

NOTA. Aquest article s'inscriu en el projecte HUM2005-03926/FILO, subvencionat pel Ministerio de Educación y Ciencia. En vaig presentar una primera versió en forma de comunicació en el marc del III Congrés de l' AIETI (*La traducció del futur. Mediació lingüística i cultural en el segle XXI)* organitzat pel Departament de Traducció i Filologia de la Universitat Pompeu Fabra entre el 22 i el 24 de març del 2007.

1. Sobre Molnár, vaig presentar una comunicació amb el títol «Ferenc Molnár i el teatre català d'entreguerres» en el XIVè Col·loqui de l' Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes que es va celebrar a Budapest entre el 5 i el 9 de setembre de 2006. En premsa.

2. «Com gran industrial d'obres teatrals, Molnár va fer escola entre els joves escriptors hongaresos, Melcior Lengyel –que *El Poble Català* va imprimir *Gengyel*, quan una obra seva es representà a Barcelona–, és de segon ordre entre els "dramaturgs d' exportació", tot essent un dels més vells. Recorda més la brillantor de Molnár, l'autor d'*El petó davant el mirall,* representat aquest any al Teatre Romea: Laszlo (Ladislas) Fodor (sic). (Els cartells de fa uns quants anys, quan una altra obra seva es representà amb la traducció de Révesz en castellà, l'anomenaven Ladislas *Fedor.*) Fodor va ésser una veritable prometença de la literatura "seriosa", quan per fortuna seva i desgràcia de la literatura, una comèdia seva, *La doctoressa Juci Szabó,* li procurà el seu gran èxit escènic. Des d'aquell moment fa obres d'èxit i... té auto"», Olivér BRACHFELD, «Literatura hongaresa», *Mirador*, núm. 233, 20-VII-1933, p. 6.

3. A diferència dels altres autors hongaresos estudiats en aquest paper, la trajectòria personal i literària de Lóránd Orbók és molt poc coneguda. Per aquest motiu, em sembla necessari oferir-ne una petita

mariposa[4] i va estrenar *Stevenson o l'hoste mil·lionari*[5] al Teatre Romea (9-XI-1918). L'escriptor Carles Capdevila, que el va ajudar a establir-se a Catalunya, va adaptar l'obra al català. La farsa va ser un èxit de crítica[6] i de públic[7] i això el va animar a escriure altres textos que van ser també traslladats al català per Capdevila i estrenats al Teatre Romea: *Casanova, el cavaller de Seingalt* (19-IV-1919)[8] i *El germà del mestre*[9] (24-I-1920). Després de la seva mort, el 20 de juny de 1924,[10] es va estrenar de nou al Teatre Romea *El desert que es venja*, segons una versió de Joaquim Montero.[11]

nota biogràfica. Orbók va néixer a Presburg, l'actual Bratislava (6-III-1884). Es va doctorar a la Universitat de Kolozsvár (Cluj, Romania) i va ampliar els seus estudis a la Universitat de la Sorbonne. El 1912 va formar el primer teatre de titelles d'Hongria amb el seu germà Attila i l'escriptor Dezsö Kosztólanyi, entre altres. Durant la primera guerra mundial, va ser fet presoner i gràcies a la intervenció d'un amic seu, el diplomàtic suec Karl Hjalmar Branting (Premi Nobel de la Pau 1921), va ser alliberat. Es va establir a Barcelona amb la seva companya francesa potser cap al final de la guerra. Orbók, que havia obtingut ja un èxit significatiu amb *A tünder/ La fada*, a Budapest (1914) i a Viena (1915), va adaptar-se aviat al nou context cultural i social que el va acollir: «aprendió la lengua y sus siguientes obras ya las escribió en español y en catalán, con el pseudónimo de Lorenzo Azértis», segons un treball inèdit de la professora hongaresa Eva Kemecsei sobre Orbók titulat *Lóránd Orbók. Lorenzo Azértis, un húngaro rebelde*. Pel que sé, *Stevenson* va ser escrita en francès, vegeu préface d'András Kanyádi, dins Lóránd Orbók: *Casanova, chevalier de Seingalt.* Paris: Ed. Caractères, 2001, ps. 7-13.

4. Lorand ORBÓK, *La mariposa.* Comedia dramàtica húngara en tres actos, vertida al español por Luis Almerich. Notas del traductor (IX-X). Barcelona: Biblioteca Insula, 1918.

5. Laureà D'ORBOK [sic], *Stevenson, l'hoste mil·lionari,* comèdia en tres actes, adaptada al català per Carles Capdevila, *La Escena Catalana*, núm. 23, 1-XII-1918. Estrenada per la companyia dirigida per Enric Giménez.

6. «Es una regocijada farsa, en la cual la nota cómica surge de las situaciones; que una tras otra tienden únicamente a promover la hilaridad del auditorio. Demuéstrase con ello que no es imprescindible acudir al cajón de los chistes para rellenar el diálogo y suscitar la risa», M(anuel). R(odríguez). C(odolá)., «Música y Teatros. Romea. *Stevenson, l'hoste mil·lionari.* Comedia en tres actos, de don L. d'Orbok [sic], adaptada a la escena catalana por don Carlos Capdevila», *La Vanguardia,* 10-XI-1918, p. 23. Vegeu també: «Teatros y Conciertos. Teatro Romea. *Stevenson, l'hoste mil·lionari,* comèdia en tres actes, de L. d'Orboc [sic] adaptada per Carles Capdevila», *El Correo Catalán,* 12-XI-1918, p. 4; J.: «Los estrenos. Romea.- *L'hoste mil·lionari*», *El Noticiero Universal*, 11-XI-1918, p. 2. *La Veu de Catalunya* va justificar no tractar de l'obra, atès que el traductor era redactor del diari. Amb tot, es va fer una valoració positiva de la interpretació «acuradíssima, sobretot per part de les senyores Maria Morera, Emília Baró, i senyoretes Fornés i Vivó. Pel que toca als actors, cal consignar els noms dels senyors Font, Aymeric, Mir, Torres, Sirvent i Parera.», «Els espectacles. Les estrenes», *La Veu de Catalunya*, 12-XI-1918, p. 5.

7. Així, diaris com *Diario de Barcelona, El Diluvio* i *La Publicidad* van publicar entre els dies 12 i 13 de setembre de 1918 la nota següent: «El éxito creciente de la divertida comedia *L'hoste mil·lionari* hace que la empresa la ponga a diario en el cartel, ya que entre la comicidad de la obra y la vía cómica de sus intérpretes, en especial las señoras María Morera y Emília Baró y los señores Pepe Font, Luis Mir y Domingo Aymerich, hacen reír continuamente al numeroso y distinguido público que acude al teatro Romea atraído por tan bonito programa. Como fin de fiesta se representa el famoso sainete de Burgas *Nuvis a Montserrat*, verdadero éxito del teatre catalá [sic] y que ha alcanzado su treinta representación.»

8. L'obra només va ser publicada en llengua espanyola. Traduïda per Francisco de Viu, va ser estrenada per la companyia de Camila Quiroga al Teatre Fontalba de Madrid (21-II-1930), i publicada a la col·lecció "La Farsa", número 151, 2-VIII-1930.

9. Loránd ORBOK [sic], *El germà del mestre,* farsa en tres actes, adaptada al català per Carles Capdevila, *La Escena Catalana*, núm. 50, 15-II-1920. Estrenada per la companyia dirigida per Enric Giménez.

10. Vegeu «Espectáculos. Varia. Ha muerto Lorand d'Orbok [sic]», *El Diluvio,* 22-VI-1924; «Ha mort Lorand Orbok [sic]», *La Publicidad,* 24-VI-1924, 4.

11. El manuscrit –Ms. MCLXXIX–, datat entre el 21 i el 30 de març de 1923, es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

El més significatiu de la presència teatral d'Orbók a l'escena barcelonina cal vincular-lo amb el conreu de la farsa i explicitat a *Stevenson* i a *El germà del mestre,* respectivament. Les dues peces van ser absolutament naturalitzades a la realitat social i cultural catalana del moment, la qual cosa explica sobretot la notable acollida que *Stevenson* va merèixer per part del públic habitual del Teatre Romea, tan identificat amb la tradició dramàtica costumista i còmica heretada del segle XIX. Que totes dues obres responien a un criteri estrictament comercial, queda palès al següent fragment d'una carta que Carles Capdevila va enviar a Josep Canals, gestor de l'empresa del Romea, a propòsit d'*El germà del mestre*: «aquí va la farsa de l'hongarès. Em confirmo en el que li vàreig dir: ho crec fet a mida per Innocents. Suposo que ho podrà llegir amb relativa comoditat i que es farà càrrec de la pressa amb què ho he hagut de fer. L'obra és per l'estil de *Stevenson,* una mica més forta, i el truc de les dues figures potser és més atrevit. Li prego que ho llegeixi i tinc la seguretat que estarà d'acord amb mi».[12] Així doncs, Orbók va utilitzar com a base argumental per a les dues peces el recurs de la suplantació de la personalitat[13] amb tot un seguit d'accions i de situacions equívoques, pròpies de la comèdia d'embolics, destinades a produir la fàcil i immediata hilaritat del públic. La manifesta intenció còmica dels dos textos va fer que un crític considerés que «puede muy bien figurar al lado de las 'astracanadas' que ahora se estilan entre nosotros»,[14] i que un altre titllés *Stevenson* «de una obra vodevilesca en que las situaciones dan la nota de comicidad».[15] Entre tots els crítics, va ser Emili Tintorer qui més va destacar les possibles qualitats literàries del text: «Escenas a lo Balzac, de la vida provinciana, con sus ridiculeces e ingenuidades, con sus tipos y sus costumbres pintorescos y divertidos. Aunque extremados los rasgos caricaturescos, la obra se desarrolla en un ambiente de sencillo humanismo y amable verosimilitud».[16] Fos com fos, la unanimitat crítica que va rebre *Stevenson* es va fer fonedissa un any després en estrenar-se *El cavaller de Seingalt*, una peça basada en un dels capítols de les

12. Pel contingut, podem situar la carta sense datar cap a 1919. Forma part del Fons Josep Canals (capsa número 2659) que és dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

13. A *Stevenson,* Albert Valldejuli força per motius econòmics August Camps, un amic seu, a suplantar la personalitat d'un milionari anglès de nom Stevenson; l'acció passa a L'Oriol d'Avall, que «és una vila catalana tallada amb el patró d'Igualada, el Vendrell, etc.» A *El germà del mestre* Marcel K., un honest professor de química, supleix el seu germà, un reconegut pianista, però alhora un pocavergonya, carregat de deutes i d'històries de faldilles.

14. I afegia: «¿Es que el señor d'Orbok es un genio excepcional en el portentoso arte de la astracanada? No; pero se ha de confesar que su obra tiene un cierto valor, que está sellada con humorismo de buena ley y que en ella abundan las situaciones cómicas de alguna originalidad, que entretienen al espectador, produciéndole una sana y franca hilaridad», S. M., «Teatros. Los estrenos. Romea: *Stevenson, l'hoste mil·lionari*, de Laureano de Orbok, comedia en tres actos adaptada a la escena catalana por Carlos Capdevila», *La Publicidad,* 11-XI-1918, p. 6.

15. Diego MONTANER, «Los Teatros. Estrenos cómico-lírico-dramáticos. *Stevenson, l'hoste mil·lionari*», *El Liberal,* 10-XI-1918, p. 3.

16. Emilio TINTORER, «Espectáculos. Semana teatral", *Las Noticias,* 11-XI-1918, ps. 2-3.

memòries de Casanova, els amors d'aquest amb Henriette, i va esdevenir el text d'Orbók amb una projecció internacional més significativa.[17] El fet que l'obra no fos sotmesa –com es podria haver fet, d'altra banda, en aquest cas?– a un mínim procés de naturalització, va definir el tèrbol posicionament del conjunt de la crítica. Els retrets a la representació d'*El cavaller de Seingalt* van incidir sobretot en tres aspectes: l'excessiva llargària, la mala interpretació[18] i una escenografia pobra.[19] Algun crític va qüestionar també el tractament banalitzat amb què Orbók va presentar el protagonista de la història: «El acto primero es difuso y el segundo, construído a la manera de Marivaux y de Goldoni, peca también del mismo defecto. Además, el tipo de protagonista, el de las tres célebres entrevistas con Voltaire, lo más notable de sus memorias, queda empequeñecido como un Tenorio vulgar.»[20] Una posició abonada i matisada pel crític de *La Veu de Catalunya*: «*El cavaller de Seingalt*, segons es desprèn de la comèdia sentimental escrita pel senyor d'Orbock [sic], és un jugador empedernit, un "homme à femmes", un espadatxí i un busca-raons. No negarem que Casanova tingués una certa complascència amb aquestes tares, però tots sabem que al costat del Casanova viciós, hi havia el Casanova de talent, el Casanova filosop, l'home refinat a qui Voltaire honorà amb la seva amistat. El Casanova del senyor d'Orbock [sic] és absolutament germànic. I, francament, el cavaller venecià no en tenia res absolutament.»[21]

Com ja he anotat, *El germà del mestre* no va aconseguir la unanimitat dispensada a *Stevenson,* i de cara a ponderar-ne la valoració per part de la crítica, cal que la

17. «Aquesta obra fa uns quants mesos que traduïda a l'anglès va estrenar-se amb èxit brillantíssim en un dels primers teatres de Nova York on encara es representa actualment», dins «Ha mort Lorand Orbok [sic]», *art. cit*. Efectivament, va ser traduïda a l'anglès per Sidney C. Howard (1891-1939) i es va representar a l'Empire Theatre de Nova York entre els mesos de setembre i el desembre de 1923 amb un total de setanta-set representacions. Vegeu "Victor Benoit", un dels intèrprets protagonistes de l'obra, dins www.imdb.com.

18. «La interpretación que por los cómicos del teatro Romea alcanza *El cavaller de Seingalt* deja mucho que desear, siendo tal vez el más censurable el señor Jiménez [sic], que por lo visto no ha comprendido ni poco ni mucho el interesante personaje», «Por los teatros. Otro estreno del sábado. *–El cavaller de Seingalt*», *La Tribuna,* 21-IV-1919, p. 9. O aquesta altra: «la interpretación incompleta y equivocada del personaje. Incompleta, porque a pesar de presentárnosla episódicamente, podía dar a grandes trazos una impresión más cabal del mismo, que dejase adivinar al público toda la gran variedad de sus aspectos. Equivocada, porque resumiendo el parecer en una sola frase, *El cavaller de Seingalt* se nos ofrece con una psicología poco menos que germanizada», «Teatros y Conciertos. Romea. *El cavaller de Seingalt.* Comedia en tres actes, de L. d' Orbok [sic], traduïda per Carles Capdevila», *El Correo Catalán,* 24-IV-1919, p. 2.

19. «La traducción cuidada, digna de Capdevila. No así la interpretación y la presentación que contribuyeron a que la obra no recogiese el entusiasmo del público», «Los Teatros. Inauguraciones y estrenos», *El Diluvio,* 21-IV-1919, p. 10. I la crítica d'*El Correo Catalán* suara esmentada: «Ni la presentación ni el decorado –¡aquel decorado del primer acto! merecen el más piadoso elogio».

20. «Teatros y Cines. La temporada de primavera. En Romea. *El cavaller de Saintgalt* (sic)», *El Noticiero Universal,* 20-IV-1919, p. 3.

21. «Els Espectacles. Les estrenes. Romea. *El cavaller de Seingalt,* comèdia en tres actes de L. d'Orbock (sic), traducció de Carles Capdevila», *La Veu de Catalunya* (edició del vespre), 28-IV-1919, p. 3.

situem entre dos pols oposats. Mentre per al *Diario de Barcelona*: «aunque hizo reír al benévolo público, que llamó al autor a escena, no es ni literaria ni técnicamente considerada más que una obra inferior sin consistencia y como escrita a la fuerza. El papel que desempeñó el señor Giménez es impropio de su talento»,[22] per al crític d'*El Noticiero Universal*, es tractava d'una «obra de un verdadero comediógrafo, y está dotada además de una gracia sana, de un 'humour' delicioso. Es una farsa á la manera de los grandes maestros, bien distintas de esas obras cómicas y astracanadas a que nos tienen acostumbrados nuestros autores».[23]

Així les coses, la bona fortuna crítica de Lóránd Orbók en el teatre català està estrictament vinculada a un model de farsa que va obtenir una certa unanimitat amb *Stevenson*, i que va ser en part qüestionada en el cas d'*El germà del mestre.* Breu: al marge de la farsa, Orbók no va aconseguir cap altre ressò significatiu ni amb *Casanova* ni amb *El desert es venja.*[24] Pel que fa a aquest darrer, concebut com un drama amb ressons poemàtics i estrenat pòstumament (18-II-1925), Orbók va situar-hi l'acció principal a Bagdad en els prolegòmens de la Primera Guerra Mundial. Per a un sector de la crítica, surava, en el subjacent d'una història d'amor entre un enginyer europeu i una jove musulmana, un transcendental conflicte central entre civilitzacions, el que enfrontava el món occidental amb l'oriental, una temàtica força recurrent a la literatura de l'època.[25] En realitat, però, *El desert es venja*, representada per la companyia de Maria Vila i Pius Daví, tan sols exposava les dificultats d'una impossible i fatal relació sentimental entre dues persones d'orígens i pro-

22. «Revista de espectáculos», *Diario de Barcelona,* 27-I-1920, ps. 636-637. En una línia semblant, la crítica de Kind a *El Liberal:* «es excesivamente ingenua y en extremo convencional. No ignoramos que en el género para los públicos de determinados países que no sean el nuestro, toda puerilidad y toda extravagancia son admisibles, pero los meridionales, á pesar de ser tan dados a la fantasía, no gustamos de la simplicidad excesiva ni de los desquiciamientos infantiles. No puede negarse que *El germà del mestre* sea realmente una farsa; pero es una farsa bastante absurda, tanto en su estructura como en su desarrollo y su ambiente, y con el absurdo, quizá menos en el teatro que en la vida real, raras veces transigimos», *El Liberal,* 26-I-1920, p. 2.

23. J., «Teatros y Cines. Los estrenos. *El germà del mestre», El Noticiero Universal,* 26-I-1920, p. 5. O la del *Diario de Comercio*: «En su transcurso, de bastante movimiento, se adivina un gran conocimiento del teatro y se desprenden un sano humorismo y una amable comicidad, que mantuvieron al público en continua risa. El diálogo es ameno, y el lenguaje puro y fluido. La interpretación fue notable en conjunto», J. R., «Inauguraciones y estrenos. Romea. Victoria», 27-I-1920, p. 1.

24. En llengua espanyola, a més de *La mariposa* (vegeu supra nota 5) i *Casanova* (vegeu supra nota 9), un cop mort Orbók, es va publicar i representar una obra a nom d'Orbók, Natanson i «en colaboración con J. J. Cadenas y E. F. Gutiérrez-Roig», *El automóvil del rey,* comèdia en tres actes estrenada al Teatre Lara de Madrid (25-X-1928), que va ser publicada en el número 64 de *La Farsa* (24-XI-1928). Sobre la personalitat de Natanson, vegeu H.: «Jacques Natanson», *Mirador,* 15, 9-V-1929, p. 5. Més encara, la companyia López Alarcón va estrenar *El Rayo de sol* (24-I-1925), que no es va publicar, vegeu Dru DOUGHERTY; María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Anàlisis y documentación,* Madrid: Editorial Fundamentos (Colección Arte, serie Teatro, 109), 1990, p. 412.

25. «La contraposición de dos civilizaciones; mejor dicho, de dos espíritus: el europeo y el musulmán. Esto informa esa obra. Cuanto en ella ocurre cabría reducirlo a un solo acto, y entonces tal producción ganaría en intensidad, ya que tal como ahora se desarrolla peca de difusa, de muy difusa y de monótona», «Música y Teatros. Romea. *El desert es venja.* Obra dramàtica, en tres actos. Traducción catalana de don Joaquín Montero», *La Vanguardia,* 20-II-1925, p. 13.

cedències diferents, condicionades pel complex i contrastat marc històric de referència, sense gaires més transcendentalismes. Tot i la presumpta novetat argumental i temàtica en el si de l'escena catalana i de l'època, l'obra no va entusiasmar la crítica. Com en les produccions anteriors, la peça va pecar d'allargassada, i a més el caràcter difús i monòton d'*El desert es venja* no va permetre tampoc un seguiment atent del públic. Dues mostres de la resposta de la crítica. La primera, la d'Emili Tintorer que si bé valorava el caire poemàtic de l'obra en remarcar que «dice cosas bellas y maneja el látigo de la sàtira con soltura», també postil·lava: «nos enerva el cuadro dramático por confuso, por largo, por las repeticiones constantes, por las incongruencias sucesivas. El teatro exige otras claridades y otra viveza. Nos fastidiamos.»[26] En segon lloc, el rotund i dur comentari de Sagarra: «L'obra podria ésser interessant i entretinguda, si no pequés de monotonia, si el problema sentimental no fos sempre el mateix i si el tercer acte no resultés tant de melodrama de caixa de trons i piules.»[27]

* * *

Si no vaig errat, la incidència de László Fodór[28] en l'escena catalana va ser potser proporcionalment un pèl menys significativa que la que va aconseguir en els teatres de Madrid.[29] De fet, Fodór no deixa de ser un Molnár menor, quasi exclusivament circumscrit a un model teatral emparentat amb el del bulevard. A Catalunya es va donar a conèixer amb *Maria... no siguis tonta!*,[30] segons una adaptació de Rafael Riba i Llorenç Rodellas,[31] i amb *El petó davant del mirall,* traduïda per Josep Pous i Pagès.[32] De la primera, es va publicar una segona versió amb el nom d'*El cor m'ho*

26. «Últimas noticias de Barcelona. Los teatros. Romea.- *El desert es venja,* comedia en tres actos, de Azzertis(sic), traducción de Joaquín Montero», *Las Noticias,* 19-II-1925, p. 9.

27. «Els Teatres. Romea.- *El desert es venja,* de Laureà d'Orbeck (sic); traducció de Joaquim Montero», *La Publicitat,* 20-II-1925, p. 5.

28. Sobre Fodór, vegeu T. BÉCSY, «Le répertoire des théâtres hongrois entre les deus guerres», dins A. LAKOS (dir.), *Théâtre hongrois d'une fin de siècle à l' autre: 1901-2001,* Montpeller: Climats, Les Cahiers Maison Antoine Vitez, 2001, ps. 15-21.

29. A Madrid es van estrenar en l'etapa pre-republicana: *Amo a una actriz* (7-III-1929), traduïda per Enrique de Rosas (1929) i publicada a *La Farsa,* núm. 103 (7-IX-1929); *¡Atrévete, Susana* (30-VIII-1929), en versió de Tomás Borràs y Andrés Revész, publicada també a *La Farsa*", núm. 110 (19-X-1929). Fodór va estrenar dues altres obres: *¡Cásate con mi mujer!* (4-II-1930), que no va ser editada, i *Un programa político* (12-III-1931), publicada a *El Teatro Moderno*, núm. 292. Extrec les dades de l'estudi de Dru DOUGHERTY; María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición,* Madrid: Editorial Fundamentos (Colección Arte, 116), 1997.

30. O la història d'una inevitable ascensió social amb el corresponent tractament sentimental del cas, que personalitza Maria (Cari a l'edició de 1937), una diligent i eficaç taquimecanògrafa de baixa extracció social, en el si del Banc Universal que dirigeix el Baró de Fontana (August Margineda a l'edició de 1937).

31. Ladislau FODOR (sic), *Maria... no siguis tonta!* Comèdia en tres actes, adaptació catalana de R. Riba (Athis) i Llorenç Rodellas, *La Escena Catalana*, núm. 342, 18-VII-1931.

32. Ladislau FODOR (sic), *El petó davant del mirall.* Obra en tres actes, traducció de Josep Pous i Pagès, *La Escena Catalana*, núm. 377, 6-V-1933.

deia, a càrrec d'Agustí Collado i Llorenç Rodellas, que es va representar durant la guerra.[33] De *Maria... no siguis tonta!,* protagonitzada per Elvira Jodre i estrenada en una sessió de les anomenades de matinée (4-X-1930)[34] al Teatre Novetats amb preus populars, la crítica no en va dir res. La peça va arribar a alternar en la programació amb *Mecenas,* de Carles Soldevila, estrenada tres dies abans, i posteriorment amb *La corona d'espines* (17-X-1930)*,* de Josep M. de Sagarra, l'altra producció de l'empresa Canals al Novetats que destacà en aquella temporada.

En canvi, l'estrena al Teatre Romea (15-IV-1933) d'*El petó davant del mirall,* traduïda per Josep Pous i Pagès,[35] venia ja precedida d'unes certes expectatives d'èxit a l'estranger i a Madrid, on va ser adaptada per Juan José Cadenas i E. F. Gutiérrez Roig.[36] D'entrada, l'obra responia a una moda teatral i cinematogràfica, de què *El procés de Mary Dugan,* de Bayard Veiller,[37] n'era una mostra; totes dues obres van ser estrenades per la companyia de Maria Vila i Pius Daví. La trama, prou convencional i recurrent, es basava en un cas d'adulteri: un advocat vienès descobreix de manera causal la infidelitat de la seva esposa en adonar-se de la singular manera amb què es contempla i s'arregla davant del mirall.[38] Res de nou, aparentment: una obra deutora de la tradició melodramàtica, que recorria a un format conegut, el judici popular a un professor amic de la parella que ha matat la dona a causa de la seva infidelitat; una situació que es converteix en el correlat objectiu de la de l'advocat, de «reminiscències cinematogràfiques tant en els continguts com en la forma».[39] Probablement, la

33. *El cor m'ho deia,* traducció d'Agustí Collado i Llorenç Rodellas, Barcelona: Llibreria Millà (Catalunya Teatral, 113), 1937. Va ser estrenada per la companyia dirigida per Joaquim Torrents en la seva gira per Catalunya el mateix any de la publicació. Sobre la personalitat de Llorenç Rodellas, vegeu Enric GALLÉN, «Història d'un presumpte autor hongarès traduït al català», dins *Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam.* Edició a cura de Francesc Codina, Ramon Pinyol, Antoni Tort i Miquel Tuneu, Vic: Eumo Editorial. Universitat de Vic. Eumogràfic, 2007, ps. 259-272.

34. «A les cinc.- A riure, la divertida comèdia MARIA NO SIGUIS TONTA. Preu popular: Butaques primera classe, 2 pessetes». Anunci publicat a *El Diluvio*, 4-X-1930, p. 3.

35. Sobre l'activitat traductora de Pous i Pagès, vegeu M. Àngels BOSCH, *Pous i Pagès. Vida i obra.* Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos, 1997, ps. 225-227.

36. Un exemplar mecanografiat amb el títol «*El beso ante el espejo.* Comedia dramàtica en tres actos, dividida en nueve cuadros de L. Fodor, versión castellana de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez Roig» es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

37. Bayard VEILLER, *El procés de Mary Dugan,* traducció d'Alfons Nadal i Domènec Juncadella, *La Escena Catalana*, núm. 299, 12-X-1929.

38. «La cara es el espejo del alma. Y la cara de la mujer del doctor Walter, vista ante el espejo en una mueca de contrariedad e ira, indujo a aquél a la sospecha de la infidelidad de su esposa. Walter, grandemente enamorado de ella, la besa mientras termina de peinarse. Y su gesto, su expresión, culminan en un reproche de desagrado, porque ha deshecho unos rizos que adornaban su rostro...», «Espectáculos. Los estrenos del sábado. Romea. *El petó davant del mirall*, de Ladislao Fodor, traducción de Pous y Pagès», *El Diluvio*, 18-IV-1933, p. 14.

39. J. PALAU, «Teatres i cinemes. *El petó davant del mirall»*, *El Matí,* 19-IV-1933. Vegem, però, una altra valoració més matisada: «Desconcertante es la personalidad de este escritor húngaro que ha sabido unir, a un sentido casi cinematográfico del teatro, la tradición escénica más auténtica. ¿Folletín? ¿Comedia moderna? Ni una cosa ni otra. Otra cosa, todo lo más, y nada menos. (...) Cuando hemos oído: "se trata de una comedia a la americana", se nos ha ocurrido pensar "si el teatro se ha de renovar en alguna parte ha de ser por ahí... o por allá". Y con el "allá" ése apuntábamos a un norte discutido: Rusia. A Fodor no se le ha ocurrido más que situarse en el medio justo», «En Romea. Estreno de la comedia en tres actos de Ladislao Fodor, traducida por Pous i Pages», *La Noche,* 17-IV-1933, p. 8.

base fulletonesca de la història i la seva formalització a la manera cinematogràfica van arrossegar el públic des de la primera escena fins a un final potser inesperat. Si més no per aquí es van generar bona part de les consideracions crítiques. Una crítica, potser no gaire entusiasmada amb el text, però atenta a valorar-ne els trets més genuïns. En primer lloc: «la rapidez de las escenas, como responde al ritmo acelerado de la vida de hoy, el trazado firme, seguro. Esto sí es nuevo, teatral y humano».[40] En segon lloc, que «el autor húngaro acierta a revestirla [l'obra] de cierto aire literario y de verosimilitud, aunque por mucho que se le imponga, no acaba de ocultar los factores que en él influyeron para el desarrollo de la obra: esto es el folletín y el cinematógrafo, con sus recursos de vario linaje».[41] En tercer lloc, la «finesa psicològica» de l'obra en «molts moments»[42] i la sàvia utilització de la intriga per mantenir l'atenció de l'espectador fins al final. Un cop més, dos crítics mostren els dos extrems quant a l'apreciació de l'obra. El de *La Noche* es va manifestar absolutament entregat «a una de las obras más originales que hemos presenciado estos últimos tiempos y son tantos los que tantas cosas podrían aprender...».[43] Perquè, tot i el rerefons sentimental de la història, Fodór oferia una resolució dura i valenta sense el potser anhelat final feliç convencional al conflicte plantejat: «Su obra es audaz por cuanto arremete con tanto prejuicio como se le presenta. Pero, sobre todo, es humana y, por lo mismo, cruel; porque, además, es objetiva. El autor quiere quedarse por encima y lo logra».[44] Tanmateix, l'altre sector de la crítica va reprovar el plantejament i la resolució del drama des d'una òptica conservadora: «No con el desenlace se redime, a nuestro juicio, el autor del pecado de malsano ejemplo que nos da en toda la obra, que no dudamos en calificar de melodrama de galería escrito por un autor que posee recursos de comediógrafo».[45]

40. «Romea. Lo que encuentra el público en *El petó davant del mirall»*, *El Día Gráfico,* 21-IV-1933, p. 11. Vegeu també la crítica de l'estrena: «Notas informativas. Romea. *El petó davant del mirall»*, *El Día Gráfico,* 19-IV-1933.

41. «Romea. *El petó davant el* (sic) *mirall», La Vanguardia*, 16-IV-1933.

42. Domènec GUANSÈ, «Teatre Romea: *El petó davant del mirall*, de Ladislao Fodor, trad. de J. Pous i Pagès», *La Publicitat,* 18-IV-1933.

43. «En Romea. Estreno de la comedia en tres actos de Ladislao Fodor, traducida por Pous y Pages», *La Noche,* 17-IV-1933, p. 8.

44. Finalment, l'absolució de l'acusat era assumida com a pròpia per l'advocat Pau Foerster: «Si l'haguessin condemnat a presidi, si el crim hagués tingut una explicació, potser t'hauria pogut matar ... Però t'han absolt i aquesta absolució ha obrat dins meu com un miracle!... Sóc lliure!... *(Amb els braços en creu, gairebé en èxtasi.)* En un moment he sentit tot el misteri de la redempció!... Absolt!... Comprens això, Maria? ... Milers i milers de vegades t'he assassinat en el meu pensament!... I m'han absolt!... El que hagis fet m' és indiferent... Ets lliure! Pots anar-te'n!...». Així doncs, un cop estroncada la confiança en el matrimoni, home i dona són lliures de refer el seu camí personal de manera independent.

45. MANEGAT, «La temporada de primavera. Romea: Estreno de *El petó davant del mirall*, comedia en tres actos, de Ladislao Fodor. - Traducción catalana de Pous y Pagés», *El Noticiero Universal*, 17-IV-1932, p. 7. I no cal dir pel que fa a *El Correo Catalán*: «Un argumento de película en el que danzan dos adúlteros, un asesinato, sorpresas y un juicio oral con un informe defensa completo, todo ello repartido en tres actos de varios cuadros cada uno de ellos, y para que nada faltara, alguna que otra lamentable escena propia del vodevil», A. de A., «Al cerrar. Anoche se inauguró la temporada teatral de primavera», *El Correo Catalán*, 16-IV-1933, p. 6.

En un altre estat de coses, el crític de *Mirador* responia amb fermesa a un aspecte colateral de l'estrena, el malestar creixent i generalitzat entre els autors catalans del moment davant de la presència indiscriminada a l'escena de textos traduïts en detriment de la producció autòctona. Per això, després de reconèixer que l'obra *mig sentimental mig psicologista, basada en un conflicte de consciència*, va trobar ressò entre el públic, remarcava: «Posats a traduir, en la producció actual estrangera altres coses hi ha de més gruix, més interessants, més substancioses i més exemplars per a ésser incorporades al nostre teatre que no aquesta peripècia que amb un llenguatge correcte i acurat ens ha presentat Josep Pous i Pagès. Però, és que, veritablement, cal recórrer a la traducció, perquè les companyies catalanes puguin treballar? És de pensar que abans de decidir-se per l'obra de Fodor, l'empresa de Romea haurà recercat entre la producció dels nostres autors alguna cosa que pogués servir per encetar la temporada d'una manera estimable; que haurà llegit i rellegit, haurà demanat, preguntat i inquirit per tots contorns, i que, cansada de la inutilitat de tots els seus esforços, ha estat impulsada per la penúria d'obres originals que se li oferien que han tingut de refugiar-se en *El petó davant del mirall.* Si és així, com diem en començar, no és pas una perspectiva gaire falaguera per a nosaltres.»[46]

* * *

El procés de naturalització que es va donar en els casos de *Stevenson, El germà del mestre* i *Maria... no siguis tonta!,* va arribar al seu paroxisme amb *Les mitges virtuts,*[47] presentada com una «comèdia galant barcelonina» i escrita per Amichatis,[48] com a resultat de l'adaptació lliure d'una obra d'Heltai.[49] De fet, la producció va ser presentada segons aquestes característiques. Si amb els textos esmentats d'Orbók i de Fodór es va crear un exercici d'identificació i d'aproximació amb la tradició vuitcentista del teatre de costums, filtrada pel Modernisme, el text de *Les mitges*

46. J. C(ortès) i V(idal), «Les estrenes. *El petó davant del mirall* (Teatre Romea)», *Mirador,* núm. 220, 20-IV-1933, p. 8.

47. *Les mitges virtuts.* «Comèdia galant barcelonina, en tres actes, escrita per Amichatis, adaptada d'una obra de E. Heltai», Barcelona: Editorial Esmeralda, 1926.

48. Sobre Amichatis, pseudònim de Josep Amich i Bert (1888-1965), vegeu «*Amichatis* i el teatre realista de baixos fons ciutadans», dins Just Arévalo i Cortés, *La cultura de masses a la Barcelona del Nou-Cents,* Barcelona: Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 91), 2002, ps. 173-230.

49. «Heltai, escritor y periodista, presenta unas figuras extraídas de la realidad, y con una irónica deformación, impuesta por esta realidad de sus sentimientos y su ética. Amichatis ha hecho de esos personajes unas figuras locales, unas "mitges virtuts" barcelonesas, íntimamente cándidas y bondadosas, sin desvaríos ni perversidades», M. A. G., «El Teatro. Español. Estreno de la comedia en tres actos *Les mitges virtuts* de E. Heltai, adaptada al ambiente barcelonés, por Amichatis», *El Día Gráfico,* 19-IX-1926, p. 8. Pel que sé, Heltai va ser conegut sobretot a l'Estat Espanyol com a un narrador de caràcter humorístic. Algunes de les seves novel·les *–Family- Hotel, Manuel VII y su época–,* i alguns reculls de contes *–La modistilla (cuento de verano), Escritores, cómicas y otros sinvergüenzas–* van ser traduïts en la seva majoria per Andrés Révész i publicats per Calpe i la Imprenta de Sáez Hermanos de Madrid entre 1921 i 1927.

virtuts va ser adaptat a les característiques de la creació literària autòctona centrada en el districte cinquè, molt de moda en aquells anys.[50] Amichatis ja havia fet semblantment amb un altre text francès, *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones del fang*, d' A. d'Ennery.[51] A *Les mitges virtuts,* exposava: «en clau d'humor la història –també recurrent– d'una família mantinguda amb el "sacrifici" de la pubilla, la Raquel, una cupletista que fa de dona de companyia des que va acceptar de donar el pas a la "mala vida" i esdevenir l'amiga d'un banquer ric per tal de treure la parentela de la misèria.»[52] Tot inaugurant la temporada, l'obra va ser estrenada al Teatre Espanyol (17-IX-1926), seu per excel·lència del teatre català més popular, el representat habitualment per la companyia de Josep Santpere. De la recepció crítica,[53] el que cal destacar sobretot és la previsió de l'èxit que es va fer de *Les mitges virtuts* entre el públic femení,[54] com així va ser,[55] perquè es tractava d'un sector ben predisposat a comprendre i a identificar-se amb la història sacrificada de la protagonista pel bé de la família, amb la consegüent moralitat final ben del gust del públic, de «convertir-la en una dona honesta» i de «redimir-la per mitjà del matrimoni.»[56] L'obra, «admirablemente dialogada»,[57] no oferia altres aspectes dignes de

50. Vegeu la valoració del crític anònim de *La Vanguardia,* «La última producción escénica de Amichatis, ha consistido en convertir en colaborador suyo a Heltai, no limitándose a verter al catalán una obra con sus características de ambiente ajeno, sino vertiendo el ambiente a una innegable realidad barcelonesa a la obra escogida, porque sin duda se prestaba a ello», «Música y Teatros. Español. *Les mitges virtuts,* comedia en tres actos de E. Heltai; adaptación de Amichatis», *La Vanguardia,* 22-IX-1926, p. 17. Sobre la literatura del 'districte cinquè', vegeu Jordi Castellanos, «El 'districte cinquè' i la novel·la», dins *Literatura, vides, ciutats,* Barcelona: Edicions 62 (Universitària, 6), 1997, ps. 169-185.

51. A. d' Ennery, *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones del fang,* «melodrama barceloní en quatre actes dividits en vuit quadros, inspirat en la cèlebre novel·la d' A. d' Ennery per Amichatis», *La Escena Catalana,* núm. 203, 24-IV-1926. L'obra va ser estrenada per la companyia de Josep Santpere al Teatre Espanyol el 3-IV-1926.

52. Just ARÉVALO, *La cultura de masses a la Barcelona del Nou-Cents,* op. cit., p. 222.

53. «Ha sido un verdadero acierto de "Amichatis" dar a conocer a nuestro público una comedia extranjera como la de anoche. Obras de tal mérito son las únicas que deben ser traducidas o adaptadas a la escena nacional, no las de valor tan menguado como las que traducen y adaptan algunos escritores castellanos. La comedia de anoche empezó anunciándose en los carteles como original de Molnar (sic), pero luego se ha hecho constar que era de E. Heltai. Suponemos que "Amichatis", que debe saber con toda seguridad quien es el autor, no habrá incurrido al hacer la adaptación en los pecados de que se lamentaron el propio Molnar y tambien Fulda en el congreso internacional de autores dramáticos, reunido en París, según consignamos en estas columnas oportunamente.», «Teatros y Cines. Español: *Les mitges virtuts,* comedia en tres actos de E. Heltai, adaptada al catalán por "Amichatis"», *El Noticiero Universal,* 18-IX-1926, p. 5.

54. «El problema de Raquel y sus tres hermanas planteado a tantas familias a las que la antigua educación dejaba en la miseria al desaparecer el padre, halla en la obra de "Amichatis" tan simpática como inesperada solución, que el público en especial las mujeres que han visto *Les mitges virtuts* son sus mejores propagandistas», «Comedias y comediantes», *La Noche,* 20-IX-1926, p. 4.

55. «Es digno de consignar especialmente el éxito que entre las mujeres está alcanzando *Les mitges virtuts*, estrenada en el teatro Español por la compañía de Santpere y Bergés. Esta nueva obra de Amichatis puede considerarse como uno de los mejores aciertos del popular escritor», «Crònica teatral. Español», *Diario Mercantil,* 25-IX-1926, p. 2.

56. Just ARÉVALO, *La cultura de masses a la Barcelona del Nou-Cents,* op. cit., p. 224.

57. «Comedias y comediantes», *La Noche,* 20-IX-1926.

ser esmentats per una crítica que, no deixa de ser significatiu, la va acollir globalment amb molts bons ulls. Encara que, com va assenyalar un altre crític: «acaso pueda tildarse a los autores, de halagar con su dominio del teatro y del diálogo, al público fácil.[58] La referència a un «público fácil», el comú dels espectadors del Paral·lel, assenyala tal vegada la mínima diferència qualitativa amb la presència social més heterogènia, la que assistia a les funcions professionals del teatre català als locals del Novetats i del Romea. Per altra banda, pel que sé, *Les mitges virtuts* no va ser l'únic cas de reescriptura radical d'un text d'origen hongarès en el teatre català.[59]

Finalment, el 20 de maig de 1936, la companyia d'Eugenia Zúffoli va presentar *Aquella noche,*[60] de Lajos Zilahy, arran de la reobertura del Teatre Romea amb un nou empresari Álvarez Güell, «muy conocido en el mundo de la publicidad.»[61] De l'autor de l'obra, sorgit després de la Primera Guerra Mundial, s'havia publicat ja la traducció catalana de la seva novel·la *Primavera mortal.*[62] La «figura més suggestiva del món literari de Budapest», segons Olivér Brachfeld, oferia a *Aquella noche,* representada amb èxit a Itàlia i a França, una comèdia de gènere policíac, força corrent en el teatre estranger de postguerra representat a Barcelona, de què eren mostres significatives la ja esmentada *El procés de Mary Dugan* de Veiller o *El crim de Vera Mirzeva,* d'Urbancev,[63] que van ser estrenades per la companyia de Maria Vila i Pius Daví en el mateix local. En línies generals, un sector de la crítica, tant Guansè, com París, com Morales van valo-

58. «Música y Teatros. Español. *Les mitges virtuts,* comedia en tres actos de E. Heltai; adaptación de Amichatis», *La Vanguardia,* 22-IX-1926, p. 17.

59. El mateix Amichatis va adaptar amb el nom de *La Ventafocs del barri* una obra de Ferenc Molnár, amb una situació argumental, acció i personatges, ubicats, com en el cas de *Les mitges virtuts,* en el marc del Districte Cinquè barceloní, segons el text mecanografiat que es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (10515-N). D'altra banda, Francesc Oliva va adaptar una altra obra de Jenö Heltai amb el nom de *La meva dona vol marit,* segons el text mecanografiat que es conserva també a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (R. 11115-N).

60. «*Aquella noche,* comedia dramática en cuatro actos, el primero divido en dos cuadros, adaptada por Magda Donato», *La Farsa,* núm. 437, Madrid: Editorial Estampa, 1936.

61. París, «Teatro. Romea: *Aquella noche», Diario de Comercio,* 22-V-1936.

62. L. ZILAHY, *Primavera teatral.* Traducció directa de l'hongarès i pròleg per F. Olivér Brachfeld, Barcelona: Edicions Proa (Biblioteca A Tot Vent, 80), 1935. Olivér Brachfeld afirma en el pròleg a propòsit de Zilahy: «Avui dia potser és la figura més suggestiva del món literari de Budapest», p. 9.

63. L. M. URBANCEV, *El crim de Vera Mirzeva,* drama en quatre actes, reproducció catalana de Lluís Capdevila i Enric Lluelles, *La Escena Catalana*, núm. 319, 12-VII-1930. Tanmateix, l'autèntic cognom en rus deu ser Urvantsóv, vegeu Marc SLONIM, *El teatro ruso. Del Imperio a los soviets,* Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965, ps. 190 i 245. Va ser Lluís Capdevila qui va fer la crítica a *La Humanitat,* tot referint-se a la seva versió: «és una comèdia del tot vulgar, efectista i tronada sense la traducció de la qual ens hauríem pogut passar perfectament, ja que no ens diu res de nou i el que ens diu ho han dit altres autors, des de fa molt temps, molt millor que Lajos Zilahy, en un to més original, més personal: recordeu, com exemple, *El crim de Vera Mirzewa*, d'Urbancev. Sense parlar de Franz Molnar (sic) –primeríssima figura de la dramatúrgia europea– hi ha altres autors honagresos que ens semblen més dignes de traduir-se que Lajos Zilahy.», «El Teatre, *Aquella noche,* obra de Lajos Zilahy, traduïda per Magda Donato», *La Humanitat,* 22-V-1936, p. 2.

rar positivament d'*Aquella noche*, «que havia estat adaptada al cinema»,[64] l'acurat tractament literari dispensat per l'escriptor hongarès: «que va arribar a captar extraordinàriament l'atenció de l'espectador, que no arriba a sospitar el desenllaç». Així, per a Guansè: «la part sentimental –enamoraments, gelosies, rancors, sacrificis– que giren entorn del crim, que el provoquen, l'embrollen i l'expliquen, no tenen res de carrinclons, d'excessius, d'arbitraris, com esdevé habitualment en les obres d'aquest gènere. Són perfectament mesurats, versemblants, proporcionats a la natura i caràcter dels personatges»;[65] en termes semblants, Morales completava: «los atisbos psicológicos, son, precisamente, los que elevan un tanto esta comedia por encima de otra de su género, salvándola de ser un engendro policíaco más, y dándole estimable categoría».[66] Si de cas, l'única valoració negativa, Guansè la feia derivar cap a l'adaptació de Magda Donato, perquè: «comparada la versió francesa de Denis Amiel, és molt menys àgil, i fins una mica esporgada en escenes que, tot i no semblar-ho, són força essencials, a part de gracioses.»

* * *

En general, la incorporació del conjunt del teatre estranger contemporani a l'escena catalana dels anys vint i primers trenta va rebre una resposta prou matisada per part de la critica en funció tant del relleu i de la qualitat literària de les produccions representades com també dels auditoris que les van emparar. Així, en analitzar la recepció del teatre francès, la del teatre nord-americà o la de determinades propostes teatrals de caràcter més experimental d'entreguerres, s'han pogut distingir clarament dues plataformes de realització i de promoció i divulgació escènica: la comercial i la vinculada a uns petits grups "amateurs" interessats a oferir algunes de les mostres més renovadores de l'escena estrangera del primer terç del segle XX, com ara determinades actuacions del Teatre Íntim,[67] del Lyceum Club,[68] de Lluís Masrie-

64. P(ere) V(inyoles), «Teatrals. Romea: *Aquellas mujeres,* de Lajos Zilahy, en quatre actes, adaptació de Magda Donato. Reaparició d' Eugenia Zuffoli», *El Matí,* 22-V-1936, p. 35.

65. «Les estrenes. Romea. *Aquellas mujeres,* de Lajos Zilahy. Adaptació de Magda Donato», *La Publicitat,* 22-V-1936, p. 9.

66. «Teatros y Conciertos. Teatro Romea. *Aquella noche,* comedia policíaca, de Lajos Zilahy, adaptada por Magda Donato», *La Vanguardia,* 22-V-1936, p. 9.

67. Enric GALLÉN, «La represa del Teatre Íntim als anys vint», *Els Marges,* núm. 50, 1994, ps. 120-125.

68. Francesc FOGUET I BOREU, «Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un *teatre intel·ligent* (1934-1937)», *Serra d'Or,* setembre 1998, ps. 62-65. A Foguet es deu també l'estudi sobre «La recepció del teatre de Leonid Andreiev a l'escena catalana (1924-1936)», dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes,* Universitat de Paris IV – Sorbonne, 4-10 setembre de 2000, vol. I. A cura de Marie Claire Zimmermann i Anne Charlon, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 247), 2003, ps. 296-311.

ra al Teatre Studium,[69] o d' Artur Carbonell a Sitges.[70] En el cas del teatre hongarès de què tracto, tant si es tracta d'Orbók, com de Fodór, de Zilahy o de les reescriptures dels textos d'Heltai, ens encarem amb uns productes de factura comercial que van ser ben rebuts en virtut dels processos de naturalització i d'anostrament adoptats perquè fossin fàcilment recognoscibles i identificables amb determinades formes i gèneres de l'escena professional barcelonina. Em refereixo als textos d'Orbók, adaptats per Capdevila, als d' Heltai, reescrits per Amichatis o Oliva, o al de Fodór, anostrat per Rodellas. En canvi, quan els elements i ingredients essencials del text original –argument, acció, espai, temps, situacions i personatges– van ser en general respectats, la majoria d'aquests espectacles no van assolir la mateixa resposta –vegeu els casos de *Casanova* o d'*El desert es venja,* d'Orbók. Si *El petó davant del mirall* va reeixir-hi és perquè el que hi comptava, per damunt de tot, era la forma d'un gènere popular de llarg recorregut, el melodrama de rerefons policíac, que s'havia reciclat i actualitzat en el primer terç del segle XX amb noves propostes teatrals i amb les adaptacions del cinema nord-americà.

Així doncs, si aquest model de teatre hongarès de consum no va aportar res de nou a la renovació de l'escena catalana, per què va ser importat? D'entrada, potser perquè Molnár, un dels dramaturgs vius més representat a l'Europa d'entreguerres, va obrir un camí de difusió del teatre hongarès en determinats àmbits de l'escena occidental, que va ser seguit per altres col·legues, amb més o menys fortuna, si més no fins als anys trenta. En segon lloc, cal emmarcar la incorporació del teatre hongarès en un moment molt delicat d'estabilitat de l'escena catalana autoctona. Efectivament, s'ha de tenir en compte que tant per al sector empresarial com per a un sector de la crítica, la literatura dramàtica catalana de l'època no presentava –com oferia l'escena espanyola– un ventall tan ampli i divers de gèneres i de repertori teatral, ni tampoc probablement no disposava d'uns elencs tan reconeguts quant a la seva vàlua artística de cara a fidelitzar un auditori.[71] Un determinat públic espectador que

69. Enric GALLÉN, «La sessió d'avantguarda a l' Estudi Masriera (1929)», dins *Miscel·lània Joan Veny/7. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/LI,* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, ps. 109-151. Vegeu també Miquel M. GIBERT, «Charles Vildrac a Catalunya: aspectes de la recepció d'un autor intersticial» i Enric GALLÉN, «H.R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres», dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània.* A cura de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, ps. 131-143 i 145-167, respectivament.

70. Isabel ARTIGAS, «Artur Carbonell i Carbonell. Una vida dividida entre dues passions, el teatre i la pintura», *Assaig de Teatre,* 18-19-20, 1999.

71. Per a Eduard Nicol, aquest era l'estat de la qüestió: «A casa nostra tot és massa petit, i a més, tot es troba encara en període d'elaboració. El públic va a veure teatre castellà i no tria pas entre les companyies bones i les mediocres, les obres bones i les inacceptables. Hi va perquè creu trobar-hi un ambient més distingit i perquè hi troba realment més varietat d'obres i d'actors. Si Catalunya fos un país gran, els repertoris serien més variats, no hi hauria com ara tants actors notables sense plaça en les nostres companyies, els repartiments serien més variats, i això permetria als actors de treballar menys i cultivar-se més, i les *tournées* oferirien una base econòmica als autors i als empresaris. Aleshores, potser els crítics serien també especialitzats i competents», «El Teatre. Abans de començar», *Revista de Catalunya,* núm. 62, octubre 1930, p. 169.

donava mostres a més d'un cert cansament o avorriment davant la monotonia temàtica del teatre català i s'anava decantant gradualment cap a altres formes de lleure i d' espectacle més desenvolupades o "modernes", com era el cas del cinema. Fins a quin punt, però, el fet que es representessin determinats textos estrangers de consum podia servir per "vendre" i "eixamplar" una escena catalana més "diversa"? No ens enganyem sobre el tema. En el rerefons de la incorporació del teatre estranger dels anys vint i primers anys trenta, hi raïa una altra qüestió, el de la manca de confiança de les poques empreses professionals de teatre català cap a la tradició, cap al manteniment del repertori i cap al suport als autors vius i als més renovadors i joves del teatre català, especialment: «El que escriu aquestes ratlles seria més aviat partidari que les escenes locals prodiguessin les obres estrangeres, sempre que la producció del país no en surti perjudicada. Actualment, però, el nostre públic té una misteriosa antipatia per tot l'estranger. Mai cap producció estrangera no serà escoltada amb la passió, i si volen amb l' interès, com l'obra de l'autor local més modest. Tota la producció dramàtica de fronteres enllà ens arriba aquí amb un aire esbravat, qualsevol diria que una hàbil maniobra duanera li ha llevat tota la sal i el pebre i el valor emocional. Sols així es comprèn que les obres que comptin amb més possibilitats d'èxit siguin les que vénen excepcionalment carregades d'essències fortes, d'una truculència prou notable per a dominar i superar tot *naturalisme* possible. Aleshores l'obra dramàtica es converteix en un article exòtic que el públic celebra per unes virtuts extrateatrals.

Exemple: l'èxit de *Mary Dugan*; el fracàs de *Màrius.*

Per aquestes raons, no és gaire lícit de criticar les nostres empreses per la tendència més o menys irreprimible que tenen a donar-nos obres de poca qualitat literària. L'experiència ens ha demostrat que el nostre públic no està gens disposat, ara per ara, a trobar que Molnár, Pirandello, Pagnol, Kayser, Passeur, o Maugham –per citar-ne uns quants a l'atzar– són superiors als autors més modestament acreditats del país. I, seguint aquesta línia de conducta que marca el públic, les empreses s'encaparren ben poc a suplir amb la producció estrangera les llacunes dels autors del país. D'altra part, un públic que no ha estat capaç d'apreciar el *Màrius* de Pagnol*,* que l'any passat varen presentar-nos a Novetats, es mereix molt poques consideracions.[72]

72. P.M. (Josep M. Planes), «Traduccions», *Mirador*, núm. 142, 22-X-1931, p. 5. Divuit anys després, Josep M. de Sagarra confirmava aquesta valoració del redactor de *Mirador* i precisava: «Després del gran èxit de *La corona d'espines* vaig inaugurar la següent temporada de Pasqua amb la traducció de *Marius*, de Marcel Pagnol. Era aleshores el gran moment de Pagnol. *Topaze* havia triomfat a tot el món, i *Marius* arrossegava per París la seva perdurable simpatia. La companyia de Novetats era a propòsit per a un bon repartiment de la comèdia. Aymerich, Galceran i Gimbernat, no havien d'envejar res a ningú en els respectius papers; i el mateix els passava a la senyora Morera i a la senyora Fornés. Del perfum d'all i oli del cafè del *Vieux port,* els meus actors potser després dels propis marsellesos, eren els que podien donar-ne una sensació més aproximada. Malgrat tot, *Marius* no va ser cap èxit. La depriment escena final refredà el nostre públic que no estava, ni està acostumat a veure que les coses acabin en cua de peix, i prefereix els finals carregats i mastegats. És llàstima! (…) Al Romea (dirigit per l'empresari Climent Fernández Burgas) es defensa amb obres americanes com *El procés de Mary Dugan* i *El carrer* (d'Elmer L. Rice), que tingueren un gran èxit, i donaren guanys positius. En canvi, els autors locals que estrenaven en aquest teatre no aconseguien commoure el públic», pròleg dins Josep M. de Sagarra, *Obres Completes – II.*

En definitiva, la incorporació del teatre estranger contemporani en els anys d'entreguerres, i concretament la dels «dramaturgs d'exportació» d'origen hongarès, va posar sobretot al descobert dues coses. En primer lloc, la tirada del públic majoritari del teatre català per les propostes més comercials del teatre estranger en detriment de les propostes de més volada i gosadia literària.[73] I, en segon lloc, les deficiències i les dificultats de l'escena professional en llengua catalana per assegurar el manteniment estable d'una temporada regular només incorporant en la programació el repertori "clàssic" i les propostes més incisives dels dramaturgs catalans de l'època. Una situació que es va agreujar en els anys trenta en desaparèixer l'empresa de Josep Canals, el gener de 1932,[74] i que va abocar uns quants escriptors vius de cert renom –com Bertrana o Vinyes– a estrenar i representar els seus textos dins el marc del teatre amateur.[75]

Teatre, Barcelona: Editorial Selecta (Biblioteca Excelsa, 5), 1949, ps. XX-XXI. (Els destacats són meus). Paradoxalment o no, la segona part dec la trilogía de Pagnol, *Fanny* va obtenir una notable resposta de públic d'acord amb els referents de l'època. Va ser traduïda per Melcior Font i va ser estrenada el 20-IV-1935 per la companyia de Mercè Nicolau i Ramon Martori al Teatre Poliorama. Se'n van fer quaranta-una representacions, un mes després que Sagarra hi estrenés *La Rambla de les floristas* (22-III-1935) amb un total de quaranta-quatre representacions. Vegeu El Trio Consueta, «Resum de la temporada teatral 1934-1935», *El Consueta,* 119, 21-VII-1935, ps. 2-22.

73. «Un altre criteri seguit per les empreses és el de triar obres alegres del repertori francès i adaptarles a un català desvergonyit. Aquest procediment sembla que, de vegades, ha donat econòmicament bon resultat. Ha tingut, però, la virtut de crear un públic especial: un públic que va al teatre amb el mateix esperit que aniria a passar l'estona a un prostíbul. Entre aquests programes, se'n dibuixa, sobretot, un altre d'indecís i flotant. Cada teatre l'acarona una mica per abandonar-lo després. És el d'aclimatar la comèdia burgesa francesa. Portat a terme amb persistència, i alternant les traduccions amb obres del país que no desdiguessin de les estrangeres, és probable que a la fi el resultat fos econòmicament brillant. Artísticament no seria tampoc menyspreable. Els empresaris, no obstant, amb comèdies d'aquesta mena s'hi agafen moltes vegades els dits. El públic, conclouen, no està per fineses», Domènec GUANSÈ, «Traduccions», *Mirador,* núm. 95, 27-X-1930, p. 5.

74. «Poc a poc les nostres sales han quedat desertes. El teatre Novetats ha hagut de tancar les portes per absència del públic. Apressem-nos, però, a dir que l'absència era justificada, de la mateixa manera que seria justificada l'absència de públic al teatre Romea, si no són a temps a emprendre nous camins. I això és el que avui, amb satisfacció, volem consignar. L'empresa del teatre Romea, d'acord amb els intel·ligents artistes Maria Vila i Pius Daví, dos valors indiscutibles de l'escena catalana, tenen el propòsit, sembla que iniciat amb l'estrena d'avui, de portar aquell escenari pels veritables camins de l'art. Si avui, per les raons exposades, el públic es resisteix a anar al teatre català i en canvi omple els teatres en els quals es fa castellà, podem dir, amb seguretat absoluta, que és degut, no a què les obres siguin millors, sinó a què són més ben interpretades», «El Teatre Català», *La Nau,* 4-III-1932, p. 1.

75. Vegeu les imprescindibles aportacions de Francesc Foguet sobre el tema: «El teatre amateur durant la Segona República. Inici de la seua projecció pública (1932-1934)», *Dovella. Revista Cultural de la Catalunya Central,* núm. 63, primavera de 1999, ps. 9-13, «El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)», *Els Marges,* núm. 62, desembre 1998, ps. 7-40; «Teatre amateur a l' Orfeó Gracienc (1936-1939)», *Revista de Catalunya*, núm. 140, maig de 1999, ps. 87-109; «Teatre a l'Escola del Treball (1936-1939)», *Revista de Catalunya,* núm. 153, juliol-agost 2000, ps. 82-98, i núm. 154, setembre 2000, ps. 75-93.