

Ramon Vinyes, difusor y lector del teatro contemporáneo

Enric Gallén Miret [enric.gallen@upf.edu]

Resum

Gallén traça l'evolució de les concepcions teatrals de Ramon Vinyes des dels seus orígens literaris a Catalunya i Colòmbia fins als anys 20 i 30, quan destacà com a polemista i dramaturg a Catalunya. Del mateix mode, destaca la seva informació sobre el gènere, revelada en una àmplia obra periodística i crítica exercida fins als anys 40 a Barranquilla.

Resumen

Gallén traza la evolución de las concepciones teatrales de Ramón Vinyes des de sus orígenes literarios en Cataluña y Colombia hasta los años 20 y 30, cuando destacó como polemista y dramaturgo en Cataluña. De mismo modo, destaca su información sobre el género, revelada en una vasta obra periodística y crítica ejercida hasta los años 40 en Barranquilla.

Abstract

Gallén traces the evolution of Vinyes' theatrical thought from his origins in Catalonia and Colombia to the 20s and 30s, when he becomes a key playwright and polemist in Catalonia. In order to do this, he analyzes Vinyes' critical work and, specially, how through this critical work he introduces foreign playwrights in Catalonia and Colombia.

Difícilmente comprenderemos el papel intelectual desempeñado por Ramon Vinyes en Catalunya y Colombia sin aproximarnos a su historia literaria precedente, la más inmediata, la que relaciona y convierte a Ramon Vinyes en una de las figuras más combativas y genuinas del llamado *Modernisme* catalán. Un movimiento de regeneración y actualización de la cultura catalana, imprescindible para comprender y valorar el desarrollo posterior de la personalidad literaria e intelectual de nuestro autor. Efectivamente, mucho antes de su llegada a Colombia en 1913, y de su establecimiento en Barranquilla un año después, para Vinyes, como señala el profesor Jordi Castellanos:

El Modernisme li proporciona una literatura, una estètica, un espai, una concepció i uns referents que anirà ampliant al llarg de la seva vida bé que sense variar-los en allò que és essencial: el concepte de cultura i la funció que com a intel·lectual i artista intenta portar a terme. Amb D'Annunzio com a model, l'escriptor aristocràtic, atrevit, renovador que el porta a la recerca d'un llenguatge poètic artificiosos en el vers, en la prosa i en el teatre i li proporciona el lema del seu primer llibre, *L'ardenta cavalcada* (1909): "L'aspro vin di giovinezza brilla ed arde ne le arterie humane...". (El Modernisme li proporciona una literatura, una estética, un espacio, una concepción y unos referents que irá ampliando a lo largo de su vida aunque sin variarlos en lo que es esencial: el concepto de cultura y la función que como intelectual y artista intenta llevar a término. Con D'Annunzio como modelo, el escritor aristocrático, atrevido, renovador que le lleva a la búsqueda de un lenguaje poético artificioso en el verso, en la prosa y en el teatro y le proporciona el lema

de su primer libro, *L'ardenta cavalcada* (1909). “L'aspro vin di giovenezza brilla ed arde ne le arterie humane...”).¹

Así pues, en el marco del *Modernisme* catalán, y de la activa participación de Vinyes en él, hay que asentar las raíces de su trayectoria personal, literaria e intelectual. La figura de Vinyes es en ese contexto deudora, sin duda alguna, de la de D'Annunzio- como ha sido ya puesta de manifiesto en los estudios de Jacques Gilard, Jaume Huch, Jordi Lladó y Assumpta Camps, como también lo es, según las confesadas lecturas de adolescente de escritores rusos como Gorki o Tolstoi, o del *maudit* francés Pierre Louys, entre otros tantos.² Una serie de autores que, en definitiva, tendían a aunar la preocupación y renovación estilística, formal y temática de sus obras respectivas con la de un determinado compromiso intelectual de carácter mesiánico.

En el ámbito estricto del teatro, el joven Vinyes convirtió, por un lado, – e hizo todos los posibles por difundirlo- a Àngel Guimerà en el puntal imprescindible de la modernización del teatro catalán contemporáneo. Por el otro, en el seno de un amplio debate intelectual sobre el teatro poético en 1908, Ramon Vinyes apostó en su conferencia *De la tragèdia*, por una renovación del género considerado más elevado de la literatura dramática.³ En primer lugar, reconoció el papel de los dramaturgos griegos y de Shakespeare como bases esenciales, y defendió un modelo de teatro poético cuya concepción partía esencialmente de la visión de los románticos alemanes, sin despreciar la aportación de Victor Hugo o de Guimerà. Se trata de un modelo, cuyas principales aportaciones –énfasis, dialéctica, lirismo, identificación del héroe con un colectivo social o restauración del coro, entre otras- removieron la rigidez de la tragedia necoclásica francesa.⁴ En segundo lugar, Vinyes fijó los *quatre pilans* (cuatro pilares) de la tragedia moderna: Ibsen, como “columna forta (columna fuerte)”; Hauptmann, “segon puntal (segundo puntal)” con personajes que *tenen d'humanitat, l'etern deix romàntic que la força de les idees treu a les concepcions grandioses del primer –Ibsen-)* (tienen de humanidad, el eterno deje romántico que la fuerza de las ideas saca a las concepciones grandiosas del primero –Ibsen-), Maeterlinck, “tercer puntal”, que aporta *l'ambient com a fondàries (el ambiente como fondo)*, y, evidentemente, D'Annunzio, “música del parlar” (“música del habla”), de quien Vinyes señalaba: *per mi, avui, com he dit, el primer poeta mundial, canta en les seves obres, canta. Sobre les discutibles accions tràgiques, hi ha un mantell de sumptuositat que riu dintre dels ulls, hi ha una riquesa d'imatges admirables. (para mi, hoy, como he dicho, el primer poeta mundial, canta en sus obras, canta. Sobre las discutibles acciones trágicas, hay un*

¹ “Ramon Vinyes, el nostre contemporani” en *Àlbum Vinyes*. Ajuntament de Berga – Institut Municipal de Cultura de Berga: Edicions de l'Albí, 2003, p. 4

² Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*. Tesis doctoral dirigida por el doctor Jordi Castellanos. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 69-74.

³ Íbidem, pp. 132-134; Assumpta Camps: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 50), 1996, pp. 208-229.

⁴ Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*, op. cit., pp. 137-138.

manto de suntuosidad que ríe en el interior de los ojos, hay una riqueza de imágenes admirables).⁵

De hecho, en los años modernistas, la influencia de Ibsen en la obra dramática de Vinyes fue más bien discreta, porque sus intereses literarios se identificaron mucho más con los de Maeterlinck, Hauptmann y D'Annunzio. En cualquier caso, los nombres de estos autores y lo que sus obras representaban como apuestas singulares por un teatro de gran ambición literaria, y no de entretenimiento, de carácter regenerador y contrapuesto a la rígida tradición dramática realista–naturalista, permanecieron como referentes canónicos del modelo teatral que Ramon Vinyes empezó a diseñar en la revista “Voces”.

Como es sabido, ante un panorama literario catalán que no le era nada favorable, Ramon Vinyes decidió abandonar la literatura y Catalunya y trasladarse a América para dedicarse inicialmente al comercio. Estamos en 1913, cuando las características estéticas y sobre todo ideológicas del *Noucentisme*, el nuevo y contundente movimiento cultural catalán, así como la crisis generalizada del teatro catalán profesional, condicionaron extraordinariamente la posición y la decisión que al final adoptó Vinyes.

Una vez en Colombia, y tras fundar con Xavier Auqué una librería en Barranquilla, Vinyes se convirtió en el principal promotor y director factual de la revista *Voces*, una publicación que, además de ser una plataforma de difusión de los jóvenes escritores colombianos y de otros latinoamericanos, Vinyes convirtió en un vehículo de divulgación y promoción de autores, obras, revistas y manifestaciones diversas de la cultura europea de la época.⁶

Así, en lo que concierne a sus reflexiones sobre la materia teatral, Vinyes retrotrajo en sus escritos en “Voces” el reconocimiento de figuras como Gerhart Hauptmann (el de orientación más simbolista) y, sobre todo, como Ibsen. En el caso del primero, Vinyes analizó *Der arme Heinrich*, el poema medieval de Hartmann von Aue, como base de la leyenda trágica del mismo título de Gerhart Hauptmann, que había sido traducida y estrenada en Barcelona en 1909. De hecho, Vinyes valoró positivamente la versión personal que Hauptmann llevó a cabo a partir del poema antiguo para convertirla en una encendida defensa del modelo teatral que él defendía:

Con ser la misma leyenda y los mismos personajes media un mundo entre *El Pobre Enrique* de Hartmann von Aue y el de Gerhart Hauptmann. Toda la complicada psicología moderna, todo el espíritu de análisis, de revuelta, de

⁵*De la tragedia*. Conferencias populares organizadas per la Nova Empresa de Teatre Catalá. Revista “Teatralia”. 22 Novembre 1908, p. 57.

⁶ Véase Ramón Illán Bacca: “Presencia en *Voces*” en *Escrito en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005, 2ª ed., pp. 85-116; Véase también el dossier dedicado a la revista con artículos de Ramón Illa Bacca, Graciela Gliemmo, Jordi Lladó, Eduardo Bermúdez Barrera, y Rodolfo Insignares del Castillo, publicados en “Huellas”, núm. 69-70, 2003, pp. 60-84. Finalmente, los artículos de Alvaro Medina, Germán Vargas, Ernesto Volkening, Jacques Gilard, Amparo Lotero Botero, y Gilberto Loaiza Cano, publicados en *Voces 1917-1920*. Edición íntegra. Volumen I. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2003, pp. 504-560.

inconformidad, de egoísmo, de deseos ocultos anida en el alma del Enrique hauptmanniano. Ottegebe, que en el poema primitivo es una virgen sencilla, que sabe que es deber suyo salvar al noble feudal, en la leyenda moderna es de una exagerada complicación mística. Visionaria, ardiente, ve una mano de fuego que le señala el camino de sacrificio. Verterá su sangre y sentirá en sus labios todas las espinas de los besos que nunca ha de otorgar, sentirá la angustia de las caricias en sus manos. En las viejas tragedias no había deseos, había pasiones. En la mística antigua la materia era un pesado fardo para llegar a Dios; en nuestra moderna mística, desascetizada, el cuerpo no es obstáculo para orar y el rocío de la plegaria reconforta el espíritu y la carne. A pesar de ser la leyenda de *El Pobre Enrique* leyenda antigua, al pasar por Hauptmann, nuestra modernidad se oculta en ella y la hace viva representación de nuestros días.⁷

En cuanto a Ibsen, Vinyes estableció una clara diferenciación:

De las obras de Ibsen podría decirse que en unas está Ibsen y en otras el genio de Ibsen. Cuando fueron lanzadas al mundo, las obras más visibles fueron las que traducían el instante; las que hablaban *inmediatamente* en nosotros. Cuando la distancia nos ha permitido establecer proporciones, hemos ido no a las que eran todo ardor, todo lucha, toda pasión, sino a las que habían absorbido el fuego y conservado una extremidad de mármol.⁸

Así pues, para Vinyes, las obras que ayudaron a divulgar y promocionar el nombre de Ibsen en Europa en la última década del siglo XIX como *Espectros*, *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo* o *Hedda Gabler*, se situaban en un segundo plano si las relacionábamos con textos como *Rosmerholm*, *El constructor Solness*, *La dama del mar*, *Peer Gynt*, *Brand* o *Cuando despertaremos entre los muertos*. Cualquiera de éstas tenía el mismo valor literario para nuestro autor, *titubeando ante cualquiera de ellas, como tituberíamos para escoger la mejor tragedia de Esquilo entre sus siete tragedias*. De forma especial, podemos destacar la primera, cuya influencia pudo pesar en su obra posterior *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 dejar caer su agua.⁹

Vinyes trazaba después un apunte sobre la influencia de Ibsen en su compatriota Gunnar Heiberg, o en Hermann Sudermann, a los que identificaba con la línea más “actual” del autor nórdico, mientras que la deuda literaria en Johann Sigurjonson, un *poeta*

⁷ *Tres poemas primitivos*, “Voces”, 24, 31-V-1918, p. 146.

⁸ *Hombres del Norte*, Henrik Ibsen; Gunnhar Heiberg y Johan Sijunjonsonn, “Voces”, 10, 10-XI-1917, p. 280.

⁹ *Íbidem*, p. 279.

dramático irlandés, o en el Hauptmann marcadamente simbolista, se aproximaba más a la vertiente intemporal del dramaturgo noruego, por la que Vinyes apostaba precisamente en ese momento. Al final, concluía el artículo con una vívida declaración de sus principios teatrales:

Sí; 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 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!¹⁰

Al comparar, por otro lado, Ibsen con Friedrich Hebbel, de quien le atraía tanto el sentido romántico e histórico como la vertiente bíblica y la mitología alemana, presentes en su obra, Vinyes anotó que el escritor alemán *representa el espíritu que, a fuerza de nacionalizarse, llega a la universalidad; mientras que Ibsen cuanto más universal menos noruego*.¹¹

La fidelidad a los principios estéticos asumidos en su etapa modernista catalana se puso aun más de manifiesto al cuestionar en otro artículo la personalidad del dramaturgo italiano Sam Benelli. Para Vinyes el modelo ideal de tragedia poética, que representaba D'Annunzio, no había perdido todavía completamente su vigencia. De manera que ante la fuerza y el poderío dramático de textos como *La città morta*, *Francesca da Rimini* o *La fiaccola sotto il moggio*, poco podía ofrecer Benelli, autor, según Vinyes, de un único texto, *La cena delle beffe* (*La cena de las burlas*). Más aun: nuestro autor equiparaba el teatro poético de Benelli al que en Francia había representado Edmond Rostand, y en España encarnaba Eduardo Marquina. En suma, un modelo que *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 verbalísimo diferencia este teatro del teatro llamado realista. Nada más!*¹²

De ahí, el embite final que lanzaba:

Nosotros pondríamos estos *caracteres* (los 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. En el santoral del arte Sam Benelli quedará como uno de esos oscuros hombres justos que han llegado a la beatificación... pero que no hacen milagros.¹³

¹⁰Íbidem, p. 285.

¹¹Friedrich Hebbel, "Voces", 5, 20-IX-1917, p. 122.

¹²Varia, "Voces", 33, 30-8-1918, p. 422.

¹³Íbidem, pp. 423-424.

Poco antes de la finalización de la guerra mundial, empezaron a vislumbrarse algunas de las grandes transformaciones que la cultura de la inmediata postguerra desarrolló de forma inmediata con gran intensidad. Efectivamente, en Europa corrían ya nuevos aires, se hablaba de nuevos cánones de belleza artística y literaria, y de otorgar al teatro un papel más relevante en el ámbito de lo espectacular. Un hombre de la sensibilidad y de la gran curiosidad intelectual de Vinyes no podía desconocer lo que sucedía en el viejo continente. Ni podía dejar de sincerarse sobre ello, y manifestar su opinión sin tapujos. A su manera, pues, Vinyes se vio en la necesidad de afrontar las peculiares *palpitaciones del tiempo* en materia de teatro en el último artículo publicado en “Voces”, *Divagaciones sobre el teatro de futuro*, como respuesta a *Il Teatro del Colore*, d’Acchille Ricciardi; *un teatro di fantasia, no soltanto nel testo poetico, ma nell’attuazione*.¹⁴

Como siempre, y en un gesto que le caracterizó y le honró a lo largo de toda su trayectoria intelectual, Vinyes defendió con una encomiable independencia de criterio, y matizadamente, el valor “literario” del texto dramático en detrimento del presunto carácter espectacular del mismo. Se mostró reticente a aceptar sin más las aportaciones escenográficas y de dirección escénica surgidas en los últimos años, porque éstas suponían una subordinación absoluta de la “visión del poeta”, de la palabra dramática. De ahí, por ejemplo, el comentario que le merecían los Ballets rusos: *tiene una sensualidad enervante de visualidad. Es gozo completo para los ojos y nada más. Por eso su campo se limita a la teatralidad cegadora del oriente y al color decorativo y externo de las pomposas épocas pasadas*. O la observación sobre el director Max Reinhardt: *con su infantilismo ingenuo, sugiere, apunta, atenúa las perspectivas, llena de misterios la escena*. Y añadía: *Cada pintor trabaja por su cuenta, arbitrariamente. Y así las obras de los grandes autores pasan a ser obras de los grandes escenógrafos que mezclan imperturbables en los carteles, el Romeo y Julieta y las danzas de Florent Schmitt*.¹⁵

Porque para Vinyes, el teatro de texto de futuro podía ser encarnado esencialmente, en ese momento, por cinco autores, cuyas *teorías y maneras nos parecen específicas y definidas*: John M. Synge, Hans Ganz, Leonid Andrejev, Paul Claudel y también Gabriele D’Annunzio. Un universo referencial diverso dentro del lirismo común a todos ellos. Así, se pasa de las *fantasías tenebrosas* de Andreiev a los *anárquicos clasicismos* de Ganz, y de éste a los *brocados* de D’Annunzio, mientras Synge tiende a poetizar la realidad de los *labriegos y marineros* en su obra teatral. En cuanto a Claudel, Vinyes admiraba su estilo y el paisaje lírico: *la natura la porten amb ell els personatges, amb ells va el paisatge. Parlen, après d’haver-se amarat com una esponja de tot lo que els és extern, per a amb lo extern enfortir l’ànima. (la naturaleza la llevan con él los personajes, con ellos va el paisaje. Hablan, después de haberse empapado como una esponja de todo lo que les es externo, para con lo externo fortalecer el alma.)*¹⁶

¹⁴ *Divagaciones sobre el teatro de futuro*, “Voces”, 54, 30-I-1920, pp. 415-419.

¹⁵ *Íbidem*, pp. 415-416.

¹⁶ *Paul Claudel*, “Página literaria”, “El Correo Catalán”, 2-VIII-1917.

Sin embargo, de este teatro de futuro *excluiríamos como tendencia artística las obras que han nacido pensando en el espectáculo. De D'Annunzio aceptaríamos Il 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.*¹⁷

La defensa que Vinyes realizaba de la poeticidad del teatro de texto era absoluta, hasta el punto de llegar a “reñir” a Jacques Copeau, uno de los jóvenes - y posteriormente uno de los grandes-, directores franceses de escena del momento:

Jacques Copeau acaba de hablarnos de *desteatralizar* el teatro. Obras *no* teatrales? Obras teatrales? Por qué no poder decir obras bellas? Por qué aceptar un molde de *teatralidad* conforme a las exigencias de los que nunca han tenido nada que ver con el arte? Primero la obra del poeta. La colaboración después, la colaboración sabiamente artística y estudiadamente complementaria.¹⁸

En el fondo, como podemos apreciar, Vinyes continuaba fiel al pasado modernista, su valoración no estaba en definitiva demasiado lejos de lo formulado en *De la tragèdia*, que le había proporcionado las bases de su pensamiento teatral, siempre alineado con una buena dosis de personal vehemencia verbal, con la que concluía su artículo:

Teatro del mañana? Teatro firme y decisivo? Todo lo que no sea lo que por teatro se entiende hoy... y sea arte. Cuentos de hada. Luchas. Observaciones psicológicas. El tumulto de nuestros días: *Homo homini lynx*. Leyendas. Fantasías. Evocaciones épicas... Todo, todo, con realismo, con vida, con ensueños... pero con arte.¹⁹

Tras la desaparición de “Voces” en 1920, Vinyes realizó un breve viaje a Catalunya, y regresó de nuevo a Barranquilla. Al casarse con María Salazar en 1922, volvió con ella a Barcelona, pero regresaron a Colombia en junio de 1923, a causa del incendio que destruyó la librería.

Podemos considerar los años de 1920 a 1925 como una breve etapa de transición, que permitió a Vinyes conocer las transformaciones que se estaban produciendo en el ámbito de la cultura europea, y, de forma específica, en el teatral. Los cambios se produjeron también en la reorganización del teatro catalán profesional en Barcelona, con la implantación a partir de la temporada 1917-1918 de una nueva empresa teatral. A esta época pertenecen algunas de las reflexiones sobre el teatro, publicadas en las revistas “Universidad” y “Caminos”, de cuyas aportaciones, quiero destacar *El teatro ruso durante la revolución*,²⁰ que, por un lado, muestra la desconfianza creciente de

¹⁷ *Divagaciones sobre el teatro de futuro*, art. cit., p. 417.

¹⁸ *Íbidem*, p. 418.

¹⁹ *Íbidem*, p. 419.

²⁰ “Caminos”, 2, 15-II-1922 en Ramon Vinyes: *Selección de Textos*. Tomo I. Selección y prólogo: Jacques Gilard. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colección Autores Nacionales, 53), 1982, pp. 136-137.

Ramon Vinyes hacia el relieve que empezaban a adquirir determinadas experiencias vanguardistas en el campo escénico (como una reiteración de lo ya expuesto en las *Divagaciones sobre el teatro de futuro*), y, por otro lado, su contrapropuesta: la confianza absoluta en la palabra del autor. Si bien es cierto que, a pesar de las reticencias sobre el papel predominante de los elementos plásticos en la traslación del texto dramático, Vinyes ya intuía – según Jordi Lladó - *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.* (intuía – según Jordi Lladó- *que podían influir en la formulación de una nueva escena, alejada de concepciones arqueológicas y comprometida genéricamente con la nueva realidad de postguerra. Siempre, pero, como a menudo insistió, realizado desde una formalización exigente y alejada de un realismo servil. Y con una mirada hacia la leyenda americana y el estilizado Pirineu de sus producciones líricas de principios de siglo.*)²¹

Por lo que parece, en 1925, como consecuencia de unos escritos progresistas dirigidos contra el gobernador Eparquio González en el diario “La Nación”, Vinyes fue expulsado de Colombia y regresó a Barcelona, donde residió hasta finales de 1929. El teatro catalán vivía ya el desarrollo de una nueva situación, bajo la égida de Josep Canals. El papel de éste fue fundamental para modernizar, en un sentido tanto artístico como empresarial, la escena catalana de los años veinte. Entre 1917 y 1932, Canals diseñó una política teatral encaminada tanto a consolidar el público procedente de los sectores populares, soporte genérico del teatro autóctono, como a incorporar al mismo determinados sectores de la burguesía catalana que nunca se habían sentido identificados con la producción teatral autóctona. Los esfuerzos de Josep Canals por ofrecer una programación estable, completa y lo más variada posible -incluyendo las traducciones- en lengua catalana le llevaron a apostar, con desigual fortuna, y de forma preferente, por la comedia contemporánea de costumbres burguesas, que representaban Carles Soldevila y Josep Pous i Pagès-, y por el poema dramático, que encarnaba Josep M. de Sagarra.

No sin ciertas reticencias, Canals abonó también algunas de las iniciativas artísticas más ambiciosas, y más arriesgadas desde el punto de vista económico. Entre ellas, estaban las propuestas de Ramon Vinyes quien mantuvo en la época una pequeña pero significativa correspondencia con el empresario. En estos años, Vinyes consiguió estrenar cinco obras en distintos formatos empresariales, y con distinta reacción de público y sobre todo de crítica: *Llegenda de boires (Leyenda de brisas)* (1926), *Viatge (Viaje)* (1927), *Racó de xiprers (Rincón de cipreses)* (1927), *Qui no és amb mi.. (Quien no está conmigo...)*. (1929), y *Peter's Bar* (1929).

El primer texto, que reflejaba la influencia de los referentes ya señalados de D'Annunzio, Claudel y la tradición modernista catalana, fue mal acogida por un sector

²¹ Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*, op. cit., p. 235.

de la crítica, personalizada en Josep M. de Sagarra.²² Este era el autor favorecido por la empresa, gracias en parte a los buenos resultados económicos que le proporcionaban la buena respuesta del público a un modelo de teatro poético, distinto del de Vinyes, y próximo al que había representado Rostand y al que encarnaba en esos momentos Eduardo Marquina en el teatro español.

Así pues, Vinyes, acusado por Sagarra de ofrecer un texto de estilo y temática periclitadas –dannunziano, en una palabra-, reaccionó con una serie de escritos publicados en la prensa que le era afín como “La Nau” o “La Esquella de la Torratxa”. En ellos, Vinyes abonó la necesidad de modernización del teatro catalán, atendiendo a tres aspectos: a) el rechazo de la dramaturgia representada tanto por el modelo de teatro poético como por el de la comedia burguesa de ámbito contemporáneo, ambos géneros mimados de forma expresa –sobre todo, el poético- por el empresario Canals; b) la reivindicación de la tradición catalana representada por Guimerà, Iglésias o Rusiñol, ausentes de las programaciones y los repertorios de Canals; y c) la promoción de determinadas manifestaciones del nuevo teatro extranjero de postguerra. En la base de todas estas consideraciones, estaba la defensa y vindicación que Ramon Vinyes hacía de un modelo teatral genuino, antiburgués, trascendente y antievasivo. De ahí que, con motivo del fallecimiento de Ignasi Iglésias, uno de los dramaturgos modernistas valedores de un teatro de preocupación social, Vinyes, a la par de reivindicar su ejemplar trayectoria, anotara:

Volem que el Teatre Català es desburgesi i s’arrenqui el malentès seny que degota feblesa, decrepitud, fred, reumatisme. Portem-hi ànimes, al teatre català, i no anècdota; poesia i no xerrameca; drames de coneixença i no conflictes de *bastidors*; braó de problema i no habilitats de comediògrafs. Que parin d’una vegada les recensions elogioses d’estrenes d’obres que diuen: “L’autor complí, car féu riure molt al públic, que passà una estona distreta. (Queremos que el Teatro Catalán abandone la orientación burguesa y se quite el malentendido “seny” que gotea debilidad, decrepitud, frío, reumatismo. Llevémosle almas, al teatro catalán, y no anècdota; poesía y no cháchara; dramas de conocimiento y no conflictos de *bastidores*; nervio de problema y no habilidades de comediógrafos. Que cesen de una vez las recensiones elogiosas de estrenos de obras que dicen: “El autor cumplió, pues hizo reir mucho al público, que pasó un rato entretenido.)”²³

Tras el fracaso de *Llegenda de boires*, Vinyes ofreció sin éxito otros textos a Canals para ser representados: *Qui no és amb mi...*, *Peter’s Bar*, *L’adolescent dels ulls d’or* (*El adolescente de los ojos de oro*)- consciente que *no us convindrà* (*no os conviene*)²⁴ -, *Ball de titelles* (*Baile de títeres*), *El noble i l’hostalera* (*El noble y la posadera*), *Viatge*, *El recambró de les andrònimes transcendents* (*La recámara de las andróminas*

²² Íbidem, pp. 247-255.

²³ *Cicle Ignasi Iglésias*. Lectura feta al Teatre Romea de Barcelona en la nit del 16 de novembre de 1928, amb motiu d’una representació de *El Cor del Poble* per la Companyia Vila-Daví, 1928, p. 12.

²⁴ Carta de Ramon Vinyes a Josep Canals (26-8-1927). Fondo Josep Canals del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

transcendentales), *Racó de xiprers*, *Fornera*, *rossor de pa* (*Panadera*, *rubicundez de pan*)– consciente que ésta última era *una cosa que es podría estrenar, amb grans possibilitats de que agradi* (*una cosa que se podría estrenar, con grandes posibilidades que guste*).²⁵

Como vemos, Vinyes parecía conocer a la perfección cuáles podían ser los gustos mayoritarios de Canals- por eso, los comentarios sobre *Peter's Bar* y sobre *Fornera*, *rossor de pa*. Finalmente, consiguió que se estrenara *Qui no és amb mi...*, un producto, deudor de *Brand*, de aquel Ibsen universal que reivindicara años atrás en “Voces”, y que obtuvo, no sin polémica en los medios intelectuales, un notable éxito de público – el más significativo, al fin y al cabo de los que Vinyes consiguió nunca en los escenarios catalanes profesionales.²⁶

Por otro lado, y con anterioridad al estreno de *Qui no és amb mi...*, Vinyes propuso a Canals la organización de un ciclo de autores extranjeros, buen conocedor que el empresario ya había realizado una iniciativa parecida al inicio de su gestión en el Teatro Romea de Barcelona, eso sí sin demasiados buenos resultados. La intención de Vinyes era clara: *fer veure ço que fan els altres i orientar* (*que se viera lo que hacen los otros y orientar*)²⁷, y la relación que le ofreció, bastante representativa del teatro extranjero de postguerra, significaba una inevitable distancia con los modelos foráneos planteados con anterioridad a la guerra mundial. En pocas palabras, con el que había representado D'Annunzio. Veamos, pues, sin más dilaciones, la lista y los correspondientes comentarios de Vinyes:

De l'irlandès John M. Synge: *El farsant del món occidental* (*El farsante del mundo occidental*) (*The Playboy of the Western World*).

De l'alemany Ernst Toller: *El Poble* (*El Pueblo*) (*Masse Mensch*) (Donaria lloc a agrupacions de masses amb clars i fosc a la manera alemanya. (Daría lugar a agrupaciones de masas con claros y oscuridad a la manera alemana.)

De l'anglès M. Milne: *Mr. Pim acaba de passar* (*Mr. Pim acaba de pasar*). Ironia a l'anglesa, de cambra blanca a l'anglesa: específic. (Ironía a la inglesa, de habitación blanca a la inglesa: específico.)

Del nord-americà Eugene O'Neill: *El mico pelut* (*El mono peludo*) (*The Hairy Ape*) És d'una intensitat meravellosa. (Es de una intensidad maravillosa.) Del francès Simon Gantillon: *Maya*.

Del teatre italià: una obra de Luigi Antonelli o Enrico Cavacchioli.

Del teatre rus: O Urvancef o Cheicov (sic)...

²⁵ Carta de Ramon Vinyes a Josep Canals (23-8-1928). Fondo Josep Canals del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

²⁶ Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*, op. cit., pp. 419-435.

²⁷ Véase **supra** nota 23.

Del txec Karel Capek: *RUR*. Ha donat la volta al món. (Ha dado la vuelta al mundo.)

A pesar de estas nuevas propuestas dramáticas y directrices señaladas en la carta a Josep Canals, la defensa reiterada que Vinyes realizó tanto de los máximos referentes del teatro catalán inmediato –Guimerà, Iglésias Rusiñol–, como del Ibsen más universal, provocaron que la crítica en su conjunto asociara todavía a Vinyes con los referentes teatrales modernistas. ¡Qué contrasentido! Precisamente cuando buena parte de su producción, la que ofrecía sin éxito a Josep Canals, se podía inscribir o relacionar ya con determinados parámetros del teatro de postguerra, con una orientación decidida de Vinyes hacia lo grotesco en cierta sintonía con el expresionismo, con el teatro de Pirandello, o con los esperpentos de Valle-Inclán. En esta línea, podemos situar dos de los textos más representativos de Vinyes en esta etapa, estrenados ambos en 1929: *Viatge*, según la versión española ofrecida en el Teatro Talía, y *Peter's Bar*, representado en el Teatro Nou por Enric Borràs, donde Vinyes abordaba el tema de la homosexualidad en un marco escenográfico de signo vanguardista, que diseñó su amigo Àngel Fernàndez.²⁸

Fue también el 9 de agosto de 1929 cuando Vinyes pronunció una conferencia sobre *Teatre modern*, en el Ateneu Polytechnicum y en el marco de la Associació Obrera de Teatre, en la que defendió y sintetizó su visión del teatro de esos años. Por un lado, estableció una amplia relación de autores extranjeros de postguerra, susceptibles de ser identificados con su concepto de “teatro moderno” : los irlandeses Synge, Yeats y G. B. Shaw, éste a raíz de *Saint Joan*; los rusos Txèkhov, re-descubierto por Georges Pitoëff en París, o Bulgakov; Los alemanes expresionistas Georg Kayser, Carl Sternheim, Walter Hasenclever, Ernst Toller, de quien afirmaba: *el poeta comunista de Munich 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. (el poeta comunista de Munich ha colocado ante su obra de apóstol y de poeta el lema del teatro expresionsita: “Mejorar el mundo. El autor dramático equivale a los viejos profetas.)*²⁹ O Bert Brecht de quien citaba *Baal, Tambores en la noche y Lucifer*, en tanto que formulación de *un nou romanticisme expressionista (un nuevo romanticismo expresionista)*. Nombraba también a Wedekind, Heirinch Mann, Fritz von Unruh, como muestra de un *teatre de passió, d'esclat, de tribunisme, de paraula brillant, de frase, de fuet, de transcendentalisme. (teatro de pasión, de estallido, de tribuna, de palabra brillante, de frase, de látigo, de transcendentalismo.)* O al ya citado Capek, conocido en Europa por su obra *RUR*. Por primera vez, Vinyes dio también la bienvenida al teatro norteamericano que representaban O'Neill con *The Hairy Ape*, o Elmer Rice, *qui amplia el maquinisme amb agudes troballes (que amplia el maquinismo con agudos hallazgos)*, opuestos al modelo comercial del teatro norteamericano que podía representar *El procés de Mary Dugan*, de Bayard Veiller.

²⁸ Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*, op. cit., pp. 304-322, y 436-455, especialmente.

²⁹ *Teatre modern (Conferència)*. Barcelona: Associació Obrera de Teatre. Fundador: Adrià Gual, 1929, p. 11.

En otro orden de cosas, el escrito de Vinyes reforzaba su apuesta por un modelo de teatro trascendente, en el que de forma explícita no encajaban autores como Noel Coward, Somerset Maugham, Rudolph Lothar o Louis Verneuil, *encara que siguin els que cobren més drets d'autors (aunque sean los que cobran más derechos de autor)*.³⁰

Efectivamente, el modelo impulsado por Vinyes suponía una respuesta al teatro de aquellos autores extranjeros o catalanes, subordinados o dependientes de una concepción materialista o comercial del arte. De ahí, pues, el sincero y apasionado grito reivindicativo de Vinyes:

Entre nosaltres s'ha fet una gran croada contra el Teatre transcendental i 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, d'un teatre autènticament de poble, per a oposar-lo al teatre que entre nosaltres recapta la major part de la gent que ha de formar l'opinió. (Entre nosotros se ha llevado a cabo una gran cruzada contra el Teatro trascendente y se ha llamado teatro trascendente a todo teatro de inquietud y de problema. Contra esta cruzada levataremos nuestra contra-cruzada y gritaremos la necesidad de un teatro de problema, de intervención ciudadana, un teatro de sátira, de carácter, de psicología, en una palabra, gritaremos por el advenimiento de un teatro antiburgués, de un teatro auténticamente de pueblo, para oponerlo al teatro que entre nosotros recapta la mayor parte de la gente que tiene que formar la opinión.)³¹

Así las cosas, desengañado quizás por las dificultades de encajar o cuajar en el clima intelectual y literario que halló en Barcelona, Vinyes regresó a Colombia en noviembre de 1929. Al poco de llegar, realizó unas declaraciones en las que ratificó su idea de lo que debía ser un teatro contemporáneo, basado en el cultivo del *teatro de pensamiento en lucha contra el teatro de frivolidad*.³² La residencia esta vez en Barranquilla fue corta. Al proclamarse la II República Española el 14 de abril, Vinyes regresó a Barcelona en junio de 1931 en una estancia que fue interrumpida por la ocupación del ejército franquista del territorio de Catalunya, en enero de 1939. Lo que le llevaría, esta vez de forma forzosa, de nuevo al exilio.

La etapa republicana, contrariamente a lo que probablemente Vinyes debía esperar, no le llevó a ocupar ningún lugar destacado en la escena profesional catalana. De hecho, tras la renuncia de la empresa de Josep Canals en enero de 1932, las distintas plataformas del teatro amateur se convirtieron para la mayoría de los autores catalanes –

³⁰ Íbidem, p. 16.

³¹ Íbidem, p. 10.

³² Augusto Toledo: *D. Ramon Vinyes y su concepción de lo que debe ser el teatro contemporáneo*, "Diario de Comercio", 19-XII-12929, en Ramon Vinyes: *Selección de Textos*. Tomo II. Selección y prólogo: Jacques Gilard. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colección Autores Nacionales, núm. 54), 1982, pp. 365-369.

incluyendo al mismo Vinyes- en el vehículo imprescindible y necesario para ver representados sus textos dramáticos. En el caso de nuestro autor, sus producciones dramáticas se decantaron en mayor medida hacia el género cómico en un gesto pragmático de aceptar tanto la primacía del género en la escena profesional, como sobre todo la realidad y las necesidades – que no exigencias- del teatro de aficionados. En cualquier caso, la imagen de Vinyes en el período republicano como autor dramático distó mucho de la ofrecida en su anterior estancia barcelonesa.

En esta época, Vinyes colaboró en la prensa – en “L’Esquella de la Torratxa”, “La Humanitat”, “El Carrer”, “Teatre Català”-, y, en su condición de crítico, mostró una actitud muy dura contra la situación que atravesaba la escena catalana profesional, con acusaciones y descalificaciones significativas –de hecho reiteradas- hacia autores muy alejados de sus principios teatrales como Carles Soldevila o Josep M. Sagarra – *El teatre de Josep M. de Sagarra representa els moments més forts d’aquesta embriaguesa barroera i aconsonantada: bat el rècord de la facilitat (El teatro de Josep M. de Sagarra representa los momentos más fuertes de esta embriaguez zafia y aconsonantada: bate el record de la facilidad.)*³³ -. Sin embargo también supo mantener una dignísima actitud autocrítica, cuando al fallecer Josep Canals en 1935, puso de manifiesto el mal estado de la empresa comercial, y con él las dificultades de difusión del teatro dramático catalán de más envidia y ambición artística:

Quants foren els autors de Teatre Català que malparlaren de Josep Canals! Però com l’han fet esplèndid els qui l’han seguit en igual empresa. (¡Cuantos fueron los autores del Teatro Catalán que malhablaron de Josep Canals! Pero como lo han convertido en espléndido los que le han seguido en parecida empresa.)

Josep Canals manifestà predilecció per a determinats autors. Consti, però, que els autors de la predilecció de Josep Canals tingueren sempre un to: mai no foren autors adotzenats, mal tinguessin èxit. Canals mai no estrenà cap obra d’en Roure. Per torna, vèiem en les seves temporades, companyies estrangeres, vèiem bones traduccions; vèiem una competència d’empresari. A l’enyorat Josep Canals, àdhuc, enyorat pels qui no us foren gaire amics. (Josep Canals manifestó predilección por determinados autores. Conste, pero, que los autores de la predilección de Josep Canals tuvieron siempre un tono: nunca fueron autores adocenados, aunque tuvieran éxito. Canals nunca estrenó una obra de Roure. Por añadidura, veíamos en sus temporadas, compañías extranjeros, veíamos buenas traducciones, veíamos una competencia de empresario. Al añorado Josep Canals, incluso, añorado por los que noos fueron muy amigos.)

Em sembla que començarà a ésser hora de fer-vos un homenatge. (Me parece que empieza a ser hora de ofreceros un homenaje.)

Quan se us compara amb els altres Josep Canals! Que no hauríeu fet vós, subvencionat per la Generalitat de Catalunya!! (Cuando se os compara con los

³³ Andreu Ferrer (Ramon Vinyes): *Guia d’autors catalans*, 2, 4-VIII-1932, p. 3.

otros Josep Canals! Que no habríais hecho vós, si os hubiera subvencionado la Generalitat de Catalunya!!)³⁴

Así, Vinyes extendía su crítica a la empresa profesional del Teatro Romea, que prefería primar textos extranjeros de carácter comercial, que no dar cabida en su programación a la autoría catalana, la más ambiciosa del momento desde el punto de vista literario. Fijémonos, por ejemplo, en la crítica a *El setè cel*, de Austin Strong, una obra que el público catalán ya conocía por la adaptación cinematográfico de Franz Borzage:

Per què el teatre català s'ha d'enriquir d'obres com *El setè cel*? Senzillament: perquè uns coempresaris de Romea tenen la traducció de l'obra comprada i l'exploten. L'actual temporada de teatre de casa no té altra finalitat que aquesta: emplenar amb autors que sembla que han de donar diners, els buits que deixen les obres més o menys nordamericanes que es tenen en cartera. El primer buit fou farcit per Màntua. El segon sembla que l'emplenarà Lambert Escaler. Nosaltres, justiciers, volem treure encara de semblants contactes el poeta Josep M. de Sagarra. Pobre teatre català! L'empresa diu que *El setè cel* és l'obra que entusiasma, l'èxit de més ressonància. A l'estranger que ens visiti, i ens demani pel nostre teatre, ¿l'hem de portar a veure *El setè cel*, malgrat la cobertura interessada del nom del traductor C. A. Jordana? (¿Por qué el teatro catalán se ha enriquecido con obras como *El setè cel*? Sencillamente: porque unos coempresarios de Romea tienen la traducción de la obra comprada y la explotan. La actual temporada de teatro de casa no tiene otra finalidad que ésta: llenar con autores que parece que tienen que dar dinero, los vacíos que dejan las obras más o menos norteamericanas que tienen en cartera. El primer vacío fue rellenado por Màntua. El segundo parece que lo llenará Lambert Escaler. Nosotros, justicieros, queremos sacar aún de parecidos contactos al poeta Josep M. de Sagarra. ¡Pobre Teatro Catalán! La empresa dice que *El setè cel* es la obra que entusiasma, el éxito de mayor resonancia. Al extranjero que nos visite, y nos pregunte por nuestro teatro, ¿debemos llevarle a ver *El setè cel*, pese a la cobertura interesada del traductor C. A. Jordana?)³⁵

En el fondo, y en lo que concierne a las reflexiones sobre el teatro extranjero, Vinyes adoptó, en líneas generales, una posición parecida a la de los años veinte. Por encima de todo, su defensa de un modelo de teatro antiburgués, que, a raíz de la formulación de un teatro del proletariado en Catalunya, marcado por la influencia de Piscator, le llevó a discrepar de ella en estos términos:

³⁴ *Noves i comentaris, Teló enlaire*, "L'Esquella de la Torratxa", 11-I-1935, p. 921. Vinyes se refiere a Alfons Roure (1889-1963), un autor de sainetes y melodramas que le proporcionaron un notable éxito en el teatro catalán de preguerra. De una calidad literaria, por lo tanto, inferior a la que sin duda alguna representaban Josep M. de Sagarra o Carles Soldevila, a quienes parece aludir en el texto.

³⁵ WORK (Ramon Vinyes): *Teló enlaire*, "L'Esquella de la Torratxa", 15-I-1932, pp. 27-28. Gastó A. Màntua (Gastó Alonso Manaut) (1878?-1947) y Lambert Escaler (1874-1957) fueron autores de piezas cómicas y melodramáticas; en el caso de Màntua, de un importante calado popular. En clara oposición a estos escritores, Cèsar-August Jordana (1893-1958) fue reconocido como un reputado novelista y traductor del inglés, entre otros autores, de Shakespeare y Virginia Woolf.

El nostre concepte de teatre burgès és ben bé un altre; és el teatre de pasatemps, de plasenteria esfulladissa, d'instint, de sexe, de faramalla, de teatre comercialitzat. Stalin ha dit que del seu teatre n'espera, fora del tecnicisme de Meyerhold: "cultura nacional per a la seva forma, internacional per a l'esperit. Ha de servir per a l'educació socialista de les masses i per a apuntalar la dictadura del proletariat." La definició de Stalin ja és més nostra, però encara la nostra no és ben bé aquesta... Teatre del proletariat és el que ha de servir per a educar el poble, per a lluitar al costat del poble, per a culturitzar el poble. Fent política? Utilitzant el teatre com a instrument de partit? No! (Nuestro concepto de teatro burgués es otro: es el teatro de pasatiempo, de placer deshojado, de instinto, de sexo, de faramalla, de teatro comercializado. Stalin ha dicho lo que espera de su teatro, fuera del tecnicismo de Meyerhold: "cultura nacional para su forma, internacional para el espíritu. Tiene que servir para la educación socialista de las masas y para apuntalar la dictadura del proletariado." La definición de Stalin ya es más nuestra, aunque la nuestra no se corresponde exactamente con ella... Teatro del proletariado es lo que tiene que servir para educar el pueblo, para luchar al lado del pueblo, para culturalizar el pueblo. ¿Haciendo política? ¿Utilizando el teatro como un instrumento de partido? ¡No!)

³⁶

El rechazo, pues, a la formulación de un modelo de teatro político, que había ya señalado a propósito de *El capità de Höpenick*, de Zuchmayer, y de *El jardiner de Samos*, de Charles Vildrac:

Teatre social i polític, sàtira i fantasia. El teatre d'idees es pot fer, però no es pot fer el teatre de propaganda d'una idea determinada. (Teatro social y político, sátira y fantasía. El teatro de ideas se puede hacer, pero no se puede hacer teatro de propaganda de una idea determinada.)³⁷

Por otro lado, Vinyes amplió la nómina de su curiosidad intelectual, con breves y positivas anotaciones al teatro de Lenormand, de Crommelynck³⁸, y al de Hjalmar Bergman, Kaj Munk, o Michel de Ghelderode.³⁹ Quiero destacar también la lectura

³⁶ *Guixeta teatral*, "La Humanitat", 140, 21-IV-1932. Véase también el artículo *Teatre del proletariat*, "El Carrer", 7, 10-IX-1932, p. 4.

³⁷ *Guixeta teatral*, "La Humanitat", 111, 17-III-1932.

³⁸ "Les grans revolucions literàries, i les grans controvèrsies, vénen gairebé sempre de forma expressiva. Precisarem, i ens ajudaran a precisar dues obres de dos autors ben moderns: *Les trois chambres*, de H. R. Lenormand i *Le cocu magnifique*, de Ferdinand Crommelynck." ("Las grandes revoluciones literarias, y las grandes controversias vien casi siempre de forma expresiva. Precisaremos, y nos ayudarán a precisar dos obras de dos autores bien modernos: *Les trois chambres*, de H. R. Lenormand y *Le cocu magnifique*, de Ferdinand Crommelynck". *Dietari en Zig-Zag. Maurice Maeterlinck*, "La Humanitat", 158, 12-V-1932.

³⁹ *Dietari en Zig-Zag. Paraules d'angle*, "La Humanitat", 187, 16-VI-1932. Sobre Kaj Munk, véase también *Dietari en Zig-Zag. Kaj Munk*, "La Humanitat", 193, 23-VI-1932. Como señala Jordi Lladó: "L'atenció a aquest autor, que ha transcendit per inspirar el film *Ordet* de Carl Dreyer, és exemplar de l'olfacte crític de Vinyes, i una mostra de fidelitat a un teatre líric cristià d'ambientació rural, admirat en Claudel de feia anys." ("La atención a este autor, que ha transcendido por inspirar el film *Ordet* de Carl Dreyer, es ejemplar del olfato crítico de Vinyes, y una muestra de fidelidad a un teatro lírico cristiano de

interesada del manifiesto ultrarealista del *Teatro de la crueldad*, de Antonin Artaud, que en cierta medida se puede relacionar con los postulados del dramaturgo catalán más cercanos al expresionismo:

El “Teatre de la Crueltat” vol servir la vera il·lusió fent arribar a l’espectador somnis verídics amb gust de crim, amb obsessions eròtiques, amb salvatgeria, amb quitre social. (El “Teatre de la Crueltat” quiere servir la verdadera ilusión haciendo llegar al espectador sueños verídicos con gusto de crimen, con obsesiones eróticas, con salvajería, con quitre social.)⁴⁰

Aunque, de los autores franceses de preguerra, Vinyes avaló sobre todo la personalidad teatral de Jean Giraudoux, *perquè aplega voluntat creativa (poesia) i el recurs a la farsa, des d’un distanciament allunyat de les audàcies escèniques i psicològiques de Pirandello, més d’acord amb la tradició dramàtica. (porque agrupa voluntad creativa (poesía) y el recurso a la farsa, desde un distanciamiento alejado de las audacias escénicas y psicológicas de Pirandello, más acorde con la tradición dramática.)*⁴¹ Así pues, la admiración reiterada de la obra de Giraudoux, la confirmó Vinyes al asumir, en 1932, el *espesseïment literari (espesamiento literario)* de su obra:

Es plansonen, ondulen, s’afeixuguen, us fan sentir la presó d’unes malles de paraules, però, quantes de suggestions us porten, quantes d’idees us insinuen, quantes de sensacions us innoven. Sense l’espesseïment literari de Jean Giraudoux mai no hauríeu entrat dins el món complexe dels matisos, de les imatges. (Rebrotan, ondulan, se apretujan, os hacen sentir la prisión de unas mallas de palabras, pero, cuantas sugestiones os traen, cuantas ideas os insinuan, cuantas sensaciones os innovan. Sin el espesamiento literario de Jean Giraudoux nunca habríais entrado en el mundo complejo de los matices, de las imágenes.)⁴²

En otro orden de cosas, Vinyes estableció por difícil que fuera estrechos lazos de comunicación entre Friedrich Hebbel, un viejo conocido de “Voces”, y Luigi Pirandello:

Les grans obres del teatre dels segles ens han presentat sempre l’home amb vida interior i amb vida exterior, l’home d’instints indòmits lluitant amb l’home social, l’home egoista colpejant-se amb l’home del desinterès. El trobem així en la diversitat de tons i modulacions que mitjancen entre l’Agnès Bernnanuer i *Herodes i Mariene*, de Hebbel, i *Bellavista* i *Sis personatgse cerquen autor*, de Pirandello. El trobaríem també així des dels autors grecs de tragèdia i comèdia als autors de les obres més agosarades de l’art nou. (Las grandes obras del teatro de los siglos nos han presentado siempre al hombre con vida interior y

ambientación rural, admirado en Claudel hacía años.”, en *Ramon Vinyes i el Teatre (1904-1939)*, op. cit., p. 874.

⁴⁰ *Teatre estranger*, “Teatre Català”, 5, 29-X-1932, pp. 70-71.

⁴¹ Jordi Lladó: *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, op. cit., p. 627.

⁴² *Dietari en Zig-Zag. Literatura-Antiliteratura*, “La Humanitat”, 181, 9-VI-1932.

con vida exterior, el hombre de instintos indómitos luchando con el hombre social, el hombre egoísta peleándose con el hombre del desinterés. Lo encontramos así en la diversidad de tonos y modulaciones que median entre *Agnès Bernnaue* y *Herodes y Mariene*, de Hebbel, y *Bellavista y Sis personatges cerquen autor*, de Pirandello. Lo encontraríamos también así desde los autores griegos de tragedia y comedia a los autores de las obras más atrevidas del arte nuevo.)⁴³

Lo que está claro una vez más es que una de las reflexiones –y obsesiones- constantes de Vinyes en los años treinta fue la crítica a cualquier propuesta teatral, que tuviera como objetivo la subordinación o supeditación a cualquier precio del dramaturgo a los gustos más adozenados del público. Una reflexión que, hay que decirlo, Vinyes realizó sin ser quizás del todo consciente que también él se había visto obligado a ceder en sus planteamientos artísticos al llevar a cabo su aproximación interesada al teatro de aficionados.

En cualquier caso, en sus valoraciones y notas aflora lo que podríamos llamar el espíritu de *Teatre modern* (1929). En este sentido, podemos entender el alcance de la crítica a Alessandro de Stefani, cuando éste en su obra *I caprici de Susana* fija como principal preocupación, según Vinyes, la *d'arribar al públic i plaure (llegar al público y gustar)*, en una orientación próxima al teatro de boulevard de Jacques Deval o de Sacha Guitry, lo cual Vinyes no podía compartir:

No sostenim la teoria d'anar contra la corrent. Sostenim la teoria de l'obra per l'obra. L'autor no ha d'anar al públic, ha de portar el públic a ell. Per voler anar al públic –inici de les concessions-, Alessandro de Stefani ha cercat crosses. S'ha despersonalitzat i comença la davallada. (No sostenemos la teoría de ir a contracorriente. Sostenemos la teoría de la obra por la obra. El autor no tiene que ir al público, tiene que llevar el público a él. Para querer ir al público –inicio de las concesiones- Alessandro de Stefani ha buscado un báculo. Se ha despersonalizado y empieza el descenso.)⁴⁴

Como contraste a un posicionamiento intelectual e ideológico digamos irreductible por parte de Vinyes, podemos atender a la otra cara de la moneda a propósito de Noel Coward. En efecto, Vinyes, que había cuestionado –y lo continuó haciéndolo, pues *no és sant del nostre altar (no es santo de nuestro altar)* - el carácter lucrativo del teatro de Coward, ante una presunta renovación de los planteamientos de su teatro, decidió concederle un pequeño margen de confianza:

Àdhuc l'autor que més drets cobra del món, es renova. La seva *Cavalcada* en fou una gran mostra. El seguiren autors com T. Chorán amb *Ever Green*, i Charell amb *White Horse Inn (La taverna del Cavall Blanc)*. Formaren l'escola dels creguts que s'han de portar al teatre els efectes del cinema. Ara,

⁴³ *Teatre estranger. De Hebbel a Pirandello*, "Teatre Català", 2, 8-X-1932, p. 27.

⁴⁴ *Dietari en Zig-Zag. De concessió en concessió*, "La Humanitat", 158, 12-V-1932.

Coward, avisa una altra transformació: dir la realitat per mitjà del lirisme. ¿Influència de Jean Giraudoux? ¿Tornem –malgrat molts crítics- a l'escola autèntica de l'autèntic teatre: a la de la frase brillant, a la del gran diàleg? (Incluso el autor que más derechos cobra del mundo, se renueva. Su *Cavalcada* fue un ejemplo. Le siguieron autores como T. Chorán con *Ever Green*, y Charell con *White Horse Inn (La taverna del cavall Blanc)*. Formaron la escuela de los convencidos que hay que llevar al teatro los efectos del cinema. Ahora, Coward, avisa de una nueva transformación: decir la realidad mediante el lirismo. ¿Influencia de Jean Giraudoux? ¿Volvemos – a pesar de los críticos- a la escuela autèntica del autèntico teatre: a la de la frase brillante, a la del gran diàleg?).⁴⁵

Durante la guerra, en una situació de mayor compromiso intelectual y político a causa de las excepcionales circunstancias que vivía el país, Ramon Vinyes centró su interés en el teatro norteamericano. De hecho, la concesión a Eugene O'Neill del Premio Nobel a finales de 1936, le llevó a ello. En un artículo publicado en la revista "Mirador", mostró su admiración por un autor, al que ya conocía de los años veinte a través de la lectura y de la representación – *Deseo bajo los olmos, Emperador Jones*-, y a través también de la lectura de sus últimas obras –*El duelo sienta bien a Electra* y *John Living*.

Al fin y al cabo, para Vinyes, O'Neill cumplía con la condición indispensable para ser valorado de forma positiva y sin contemplaciones, la de "poeta":

Per damunt de tot Eugeni O'Neill, premi Nobel enguany de literatura, és un poeta que ha escrit teatre amb la intuïció endevinadora del poeta. Consta que de Shakespeare diem el mateix, en aquest cas adjectivant: Shakespeare és un gran, un extraordinari poeta que, amb la intuïció endevinadora del poeta, ha escrit teatre. (Por encima de todo Eugeni O'Neill, premi Nobel de literatura de este año, es un poeta que ha escrito teatro con la intuición adivinadora del poeta. Conste que de Shakespeare decimos lo mismo, adjectivando: Shakespeare es un gran, un extraordinario poeta que, con la intuición adivinadora del poeta, ha escrito teatro.)⁴⁶

Finalmente, Vinyes, sufrió la decepción de ver como *Ball de titelles* no conseguía el premi Ignasi Iglésias. En un artículo publicado en el diario "Tribuna", reconoció implícitamente como una vez más su modelo de teatro poco tenía que ver con la orientación general y los intereses mayoritarios de un teatro catalán, inmerso en los avatares del conflicto :

Sabia que els nostres intel·lectuals cims en coses de teatre van dels grecs a Goethe. I que molts altres intel·lectuals, no tan cims, segueixen encara la teoria del teatre plaent, guiats per l'amabilitat correcta de les obres, dignament comercials, que publica *La Petite Illustration Française*. (Sabía que nuestros

⁴⁵ *Guixeta teatral*, "La Humanitat", 117, 24-III-1932.

⁴⁶ *Eugeni O'Neill, premi Nobel de literatura*, "Mirador", 398, 10-XII-1936, p. 2.

intelectuales más elevados en cosas de teatro van de los griegos a Goethe. Y que muchos otros intelectuales, no tan elevados, siguen todavía la teoría del teatro agradable, guiados por la amabilidad correcta de las obras, dignamente comerciales, que publica *La Petite Illustration Française*.)⁴⁷

Como contrapunto a esta situación, Vinyes elevaba la propuesta del teatro norteamericano como un modelo de renovación. De nuevo, el nombre de O'Neill era citado, ahora al lado del de Elmer Rice – el de *La calle* y *La máquina de sumar* –, de quien reconocía que *s'ha fet més dens, en les seves obres actuals (se ha hecho más denso en sus obras actuales)*: *Nosaltres, el poble (Nosotros, el pueblo)*, *Entre dos universos, El día del judici (El día del juicio)*. Y el del joven Clifford Odets, *tan extraordinari (extraordinario) com(o) O'Neill*, de quien destacaba *Fins el meu últim dia (Hasta mi último día)* y *Esperant Lefty (Esperando a Lefty)* con una comprometida postila: *Cap d'elles no s'hauria emportat el premi en els nostres concursos "Ignasi Iglésias"*. (*Ninguna de ellas se habría llevado el premio en nuestros concursos "Ignasi Iglésias"*).

El reconocimiento que le merecían las distintas muestras del teatro norteamericano llevaban a Vinyes a esta irónica conclusión ante un futuro que, como sabemos, no se correspondió con el de sus deseos:

Davant d'aquest programa, magníficament encoratjador, se'ns neguen els ulls quan els passem per la nostra passivitat teatral creadora i pels temes ròncs i estantissos que ens són imposats per uns oracles amb veu de soterrani i per unes inspiracions rànçies i tufoses com els que les patrocinen. Joves autors dramàtics de Catalunya: a lluitar per un teatre nou, per un teatre que consoni amb els temps que vivim! (Ante este programa, magníficamente alentador, los ojos se anegan cuando los pasamos por nuestra pasividad teatral creadora y por los temas cutres y estadizos que nos son impuestos por unos oráculos con voz de sótano y por unas inspiraciones rancias y con tufillo como los que las patrocinan. Jóvenes autores dramáticos de Catalunya: a luchar por un teatro nuevo, por un teatro que se corresponda con los tiempos que vivimos!)

En suma, a lo largo de veinte años, Vinyes consiguió ofrecer la imagen de un intelectual comprometido que, con una gran independencia de criterio y con una concepción determinada sobre el teatro, quiso renovar la escena catalana con algunos de sus textos dramáticos más ambiciosos, a la vez que se esforzó por explicar y difundir determinados autores y/o textos dramáticos extranjeros, próximos a un modelo absolutamente personal del teatro contemporáneo. Como él mismo reconocía en un artículo de “Talaia” publicado en “Meridià”:

Fa anys que meno una campanya a crit apitralat, contra el teatre burgesista i mercantil, i no l'he feta pas per una agressivitat que em fos habitual; l'he fet perquè calia que algú la fes i per la necessitat de fer-la. El temps m'ha donat la

⁴⁷ *El Teatre dels Estats Units (E.E. U.U)*, “Treball”, 461, 9-I-1938.

raó i avui són molts els que creuen que ens cal un altre teatre. En la meva campanya vaig tenir en contra la majoria absoluta dels crítics catalans i dels autors que estrenaven. En estrenar jo, tocava abundantament les conseqüències de la meva posició. Sóc –em plau dir-ho-, l'autor de Catalunya que ha rebut més dentellades. Se'm mossegava amb un gust! Els “no agressius” aprofitaven l'ocasió, i cada un d'ells escrivia com si em fes pols i amb l'esperança que, després de la seva crítica, no quedaria res de mi. M'enterraven. M'ha fet sobreviure la sort... i qui sap si la meva “manera”. (Hace años que llevo una campaña a grito apachugado, contra el teatro burgués y mercantil, y no la he realizado por una agresividad que me fuera habitual; la he hecho porque hacía falta que alguien la hiciera y por la necesidad de hacerla. El tiempo me ha dado la razón y hoy son muchos los que creen que nos hace falta otro teatro. En mi campaña, tuve en contra a la mayoría absoluta de los críticos catalanes y de los autores que se estrenaban, Cuando yo estrenaba, tocaba con abundancia las consecuencias de mi posición. Soy – me gusta decirlo- el autor de Catalunya que ha recibido más dentelladas. ¡Se me mordía con un gusto! Los “no agresivos” aprovechaban la ocasión, y cada uno de ellos escribía como si me hiciera polvo y con la esperanza que, después de su crítica, no quedaria nada de mí. Me enterraban. La suerte me ha hecho sobrevivir... y quien sabe si mi “manera”).⁴⁸

Tras el exilio de 1939, en su última estancia en Barranquilla, Vinyes recuperó algunos de los autores que habían orientado sus reflexiones teatrales, sin que se modificara de forma substancial la valoración de preguerra. Así, en sus colaboraciones periodísticas, animó la traducción de *Tête d'or*, *L'annonce faite à Marie* y *Le soulier de satin*, de Paul Claudel⁴⁹, a la vez que reiteró que Sam Benelli era autor de una sola obra – *La cena delle beffe*-, y que *no tuvo ni de mucho la potencia poética d'annunziana*.⁵⁰

Pero eso no es todo, la gran labor ejercida por Vinyes en el mundo intelectual colombiano de esos años, el reconocimiento hacia ese “viejo que había leído todos los libros”, se refleja - ¡y de qué modo!- en las notas de lecturas, recogidas en sus cuadernos personales.

⁴⁸ Talaia. *La meva acometivitat teatral*, “Meridià”, 35, 9-IX-1938, p. 5. Recopilado en Ramon Vinyes: *Talaia. Escolis publicats a “Meridià”, 1938-1939*. Introducció de Jordi Lladó. Berga: Edicions de l'Albí (Col·lecció Faig/ArtsMonogràfics, 7), 2005, pp. 90-91.

⁴⁹ Paul Claudel, *traducido*, “El Heraldo”, 12-IX-1941. A Vinyes no le agradó, en cambio, que se tradujera *Le livre de Christophe Colomb*: “¡Mal servicio le ha prestado a Paul Claudel, gran poeta francés –pese a sus callos políticos pronunciadíssimos y a sus tropiezos literarios snobs- la traducción que ha hecho Julio E. Payró de su anodina obra *Le livre de Christophe Colomb*!”. Recopilado en Ramon Vinyes: *Selección de Textos*. Tomo I, op. cit., pp. 361-362. En el caso de Claudel la discrepancia tenía, al margen de la valoración estética, un trasfondo claramente político. Véase, por ejemplo, la valoración de *L'otage*: “Que impresión de sectarismo primitivo me da esta vez la lectura de esta obra de Paul Claudel. Hasta la vez pasada –en plena guerra nuestra- que la releí, me pareció fuerte. Ahora encuentro que los diálogos de Coüfontaine y Sygne son farragosos y que los de Coüfontaine con el papa son de devota rica y tetona. *Obra escandalosamente política bajo su tono de antifonario*.”, en Ramon Vinyes: *Selección de textos*. Tomo II, op. cit., p. 293 (del cuaderno *Teatre* 21).

⁵⁰ *Sem Benelli. Sem Benelli en el cine*, “El Heraldo”, 7-II-1949. Recopilado en Ramon Vinyes: *Selección de textos*. Tomo I, op. cit., pp. 463-466.

La lectura de la selección de algunas de dichas notas, publicada por el profesor Gilard en 1982, nos muestra la imagen de un escritor, que en todo momento procuró ser fiel a sí mismo, estando a la altura de las circunstancias, no sin opinar con la máxima libertad intelectual sobre sus gustos literarios.

Efectivamente, en el apartado referente al teatro, recuperamos el espíritu crítico y la sensibilidad personal de Ramon Vinyes de los mejores años de preguerra. Si como he anotado, Vinyes revisó con matices su percepción de Claudel, en la notas de lectura reafirmó también su interpretación de otros referentes como Stefani⁵¹, Giraudoux⁵², o Pirandello⁵³, por ejemplo. Pese a la distancia física, sus comentarios tenían muchas veces el contrapunto interesado de la realidad de la escena catalana representada por autores populares de escasa ambición literaria como Gaston A. Màntua⁵⁴, o el mismo Josep M. de Sagarra, a quien llegó a identificar con el dramaturgo español José M. Pemán.⁵⁵

Por otro lado, Vinyes percibió en las lecturas de algunos de los autores más incisivos de los años treinta y cuarenta, una cierta derivación hacia un modelo de teatro, con una pátina de espiritualidad, próximo al que él reivindicaba. Así, a propósito de Max Aub, de quien reconocía no haberle gustado en los años treinta “una cosa de teatro”⁵⁶, al publicar *Morir por cerrar los ojos*, su valoración no podía ser más positiva y más cercana:

⁵¹ “Alessandro de Stefani. *Una sombra detrás de la puerta*. Comedia en tres actos. Sé hace tiempo, que este Alessandro de Stefani no es el de *Carsolaio de Messina*. (...) Stefani se dedica a la comedia policiaca y es inferior a muchos de los especializados con estas *vainas*. Leo la comedia porque sí. Tiene el interés que puede tener una novela de Invernizzió: saber como terminará.”, en Ramon Vinyes: *Selección de textos*. Tomo II, p. 274 (del cuaderno 14).

⁵² “Jean Giraudoux. *L'Apollon de Marsac*. Giraudoux tiene una idea y la escenifica. No le importa la inverosimilitud si tiene margen para hacer fantasía. Agnès va a registrar un invento. Allí se encuentra el señor de Marsac, el cual está allí para patentar la simiente única (ironía, ligereza de lucubración; no de la otra). El señor de Marsac da a Agnès una receta para ser recibida y triunfar. Decir a todos los hombres “Qué hermoso es usted”. Y todos los hombres se rinden. Así pasa sin pensar en la arbitrariedad de la situación, y desde el portero hasta el presidente de la sociedad de inventos, todos se oyen decir que son hermosos. Esto les da ilusión (La idea de *Intermezzo*). Y Giraudoux fantasea. La construcción se hace como oleaje. Se apaga y se enciende. Obra de poeta.”, íbidem, p. 287 (del cuaderno 18).

⁵³ Así, en el comentario sobre *Enrico IV*, Vinyes trata el último acto de “magnífico”, íbidem, pp. 283-285.

⁵⁴ Al comentar *En un burro tres baturros*, de Alberto Novión, Vinyes comenta: “He querido ver qué era este gran éxito. Teatro popular. Caracteres rectilíneos, argumento simple, diálogo vivo y simpatía sentimental. Hay más ingenio que en las obras del Gastón Mantua de allá, pero en el fondo: nada. Lo que no sea nada y tenga una facilidad simpática, es el éxito.”, íbidem, p. 281 (del cuaderno 14).

⁵⁵ De este autor, al tratar de *La Santa Virreina*, señala: “¡Qué drama más terrible! (Parece ser de esas cosas que pescaba –tomándolas aquí y allá– nuestro José María “Sagarrita”, otro José María como éste).”, íbidem, p. 280. Y, a propósito de *Noche de Levante en calma*, añade: “Pemán es el Sagarra castellano. Hace versos, y como el otro, tiene una preocupación por el público, lo que hace que enrede situaciones con versos y las sirva como si vendiera tajada de pescado frito o salsichas. La acción absurda, con un crimen que no se recuerda y madres buenas y padres estúpidos y celos impulsivos y situaciones traviatescas. La obra tiene una visualidad de fabricante de comedias con vitrinas para hacer escaparates. Es hábil: no está nada más que hábil.”, íbidem, p. 282.

⁵⁶ “Max Aub. *Campo cerrado*.”, íbidem, pp. 240-241 (del cuaderno 20).

En el fondo, Max Aub, como yo, trata de hacer un teatro antiburgués, que remueva y sea lucha, pero él lo hace por la vía que tiene facilidades de cámara fotográfica y yo por el camino que ha de llevar por compañía a la fantasía. *Morir por cerrar los ojos y Pescadors d'anguiles*, como después será *Ai, aquests fenicis!*, son documentos actualísimos con diferencias en los procedimientos.⁵⁷

En cambio mostró su desagrado con los *versos de imágenes rimbombantes* de *Bodas de sangre*, de García Lorca, *que hacen música pero no dicen nada. Antidramáticos, cuando no sea más que por la música y el colorido.*⁵⁸ Tampoco no fue menos duro con *El adefesio*, de Rafael Alberti, que Margarida Xirgu estrenó en Buenos Aires en 1944:

Hay una gran vaguedad en el proceso de los personajes. Eso tan lleno de superstición decorativa tiene una influencia – ya la había en *Bodas de sangre*, de García Lorca – de D'Annunzio, pero en la obra del autor italiano hay cuerpos, hay pasiones, hombres, mujeres. Aquí hay mascarada, peleles, decorado, yoísmo de aguafuerte sin carcajada. Obra de un violento dramatismo que no lo es de verdad, ni convence. Artificio de papel de color y juguete nipón y burbuja de lodo.⁵⁹

Y al tratar de Jacinto Grau, uno de los autores renovadores del teatro español de preguerra, Vinyes consideró que tenía *como dramaturgo la gran desventaja de no ser tan malo como hace falta para tener éxito, ni bastante bueno para gustar al público inteligente.*⁶⁰

Ciertamente, lo que suscitó el mayor interés de estos años de postguerra en Vinyes fue la lectura de determinados autores del teatro francés. Así, al valorar la acritud de *Le voyageur sans voyage*, de Jean Anouilh, supo hallar – como antes lo hiciera con Aub – un equivalente en su propia obra: *La obra es agria, pero ese es precisamente mi género. También es agria mi obra Hamlet dramaturg*⁶¹. De la misma manera que encontró también similitudes de procedimiento estilístico en *Les bonnes*, de Jean Genet:

Las sirvientas emplean un diálogo sonoro: la retórica forma parte del juego (como en mis obras. La única voz del teatro poética y la de la imagen: reconstrucción mítica de un universo partiendo de una situación desafortunada. (...)) La obra es antipática y violenta. Pero muestra una nueva fase del teatro moderno que yo también he tocado. La de la autoconfesión como base de la acción. Así estaba hecha *El noble i l'hostalera*.⁶²

⁵⁷ Íbidem, p. 291 (del cuaderno *Teatre 21*).

⁵⁸ Íbidem, pp. 280-281 (del cuaderno 14).

⁵⁹ Íbidem, pp. 289-290 (del cuaderno *Teatre 21*).

⁶⁰ Íbidem, pp. 282-283 (del cuaderno 14).

⁶¹ Íbidem, p. 299 (del cuaderno *Teatre 21*). Al hablar de *Le rendez-vous de Senlis*, señala: “Obra hábil. Forma parte del volumen *Pièces roses*. La obra no es nada del otro mundo: es más el hombre de teatro que el poeta. Yo no me sentiría contento con una obra así. En Barcelona habría que cambiar el último acto y la obra no tendría éxito. (Supongo que las otras obras de Jean Anouilh que me propongo leer serán mejores. En ésta, sólo aparece el hombre de teatro).”, íbidem, p. 300.

⁶² Íbidem., pp. 300-301 (del cuaderno *Teatre 21*).

La sinceridad de sus reflexiones le llevó, en cambio, a cuestionar en líneas generales el teatro de Jean Paul Sartre. En relación con *Les mouches*, pese a reconocer que *es la obra más trabajada de Sartre y la obra que le habrá hecho salvar más dificultades, pero le salen mejor las obras que le permiten trabajar sobre unos hechos presentes que las que lo obligan a lucubrar sobre hechos pasados*, no pudo dejar de contrastarla con la de O'Neill: *¿Qué habría hecho Sartre si se hubiera propuesto volver vivo y actual el tema de la Orestíada como lo ha hecho Eugene O' Neill en su obra Regreso de Electra?*⁶³ De hecho, Vinyes se sentía más cercano a las propuestas dramáticas de Albert Camus –*Le malentendu*, *Calígula*, y *L' état de siège*–, si bien reconoció que *El teatro político, tan solicitado por la época (otra anticipación mía con Pescadors d'anguiles), Parece que esté surgiendo con esta obra (L' état de siège) y las de Sartre.*⁶⁴

La gran atracción hacía el teatro francés de esos años⁶⁵, Vinyes lo confirmó al analizar *La muerte de un viajante*, de Miller, estrenada en 1949. Si, por un lado, consideró que *podría situarse este drama en lo que puede llamarse drama o melodrama, donde lo esencial es el añadido y el relleno modernizante*, por el otro, señaló:

Presentación en espacios que se iluminan, como en *Los criminales* (Bruckner), como en *Codicia bajo los olmos* (O'Neill). Una obra fuerte, pero que no vale ni la mitad de lo que valen las obras logradas del teatro francés, muy superior al norteamericano. Boxean, juegan fútbol. Música, como en las obras de Saroyan.⁶⁶

Su pasión irrefrenable hacia el teatro le devolvió con cierta nostalgia a los años de su juventud barcelonesa, cuando el nombre de Àngel Guimerà se convirtió en el cánón indiscutible del teatro catalán para sus aspiraciones como dramaturgo. Cuarenta años después del homenaje que el pueblo de Cataluña, con una activa participación de Vinyes, brindó al autor de *Terra baixa* (*Tierra baja*), la relectura de otro de sus grandes textos, *Maria Rosa*, continuaba emocionando al ya “sabio catalán”:

Una obra magnífica hecha con muy poca cosa, pero lo poco que hay tiene una fuerza y una contundencia bien digna de la garra del maestro. Era en los tiempos felices en que se podían escribir dramas y en que había intérpretes lo

⁶³ Íbidem., pp. 301-303.

⁶⁴ Íbidem., pp. 305-306. Tampoco *Le Diable et le Bon Dieu* es del agrado de Vinyes: “A punto que la simplicidad argumental de Sartre (*Les mains sales*, *Morts sans sépulture*, y la misma *La putain respectueuse*), ha desaparecido aquí, para ceder el paso a una acumulación de cosas que no tienen la claridad ni el aliento dramático de las otras obras.”, íbidem, p. 307.

⁶⁵ Así comenta *Le mal court*, de Audiberti (“La obra es bastante aburrida, pese a las cosas que se dicen”),

⁶⁶ Íbidem., p. 309. (del cuaderno *Teatre*. 14 de octubre de 1949), íbidem, p. 300. Al hablar de *Le Maître de Santiago*, señala que “la obra tiene un tono que no se encuentra en *L'aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau, y escenas y diálogos de una bien sentida poesía. Sin que me haya entusiasmado, tengo que escribir que la obra me parece buena. Mejor que *Tobacco Road* (Erskine Caldwell).”, íbidem, p. 305. Finalmente, al encararse a *L'inconnue d' Arras*, de Armand Salacrou, sentencia: “Debilidad en un sentido total de obra de teatro, no en un sentido de obra original y bien pensada, porque a cada obra nueva que leo de Salacrou, se me aleja el Salacrou titubeante de *Atlas-Hotel* para darle paso a uno de los dramaturgos más interesantes del actual movimiento dramático francés.”, íbidem, pp. 306-307. Sobre William Saroyan, véase el comentario de *The Human Comedy*, íbidem, pp. 235-237.

suficientemente actores para poder cargar sobre sus hombros un gran papel. Leyéndolos, uno compara lo que va de ayer a hoy y, ¡ay!, tan en contra nuestra. Habrá que releer más obras del señor Guimerá.⁶⁷

De hecho, la lectura de los textos dramáticos de otras literaturas en los años cuarenta no fue óbice, más bien todo lo contrario, para relacionarlos con autores y obras del teatro catalán, por dispar que pueda parecer la comparación, a veces. En efecto, la lectura de *Crainqueville*, de Anatole France, le recuerda las buenas cosas de nuestro Vilanova, con referencia a lo pintoresco, no al sentido de la sátira.⁶⁸ Uno de sus rivales en el teatro de preguerra, Carles Soldevila, merece, por un lado, su comparación con los argentinos Darthés y Damel, autores de *Mi felicidad y tus amigas: Mucha psicología de señoras, un diálogo medio refinado, entretenido y hábil. Saben más de teatro que el otro (Soldevila)*.⁶⁹ Y, por otro lado, la referencia de *Civilitzats, tanmateix (Civilizados, sin duda)*, una pequeña obra maestra de Soldevila, viene al cabo de otros textos extranjeros. En primer lugar, *Esta mujer es mía*, del argentino Pablo Palant: *Recuerdo la obra de Carles Soldevila, Civilitzats, tanmateix, pero con mucha mayor gracia. Aquí uno de los amigos –el casado– mata al otro. Tan fácil hubiera sido entregarle la mujer*.⁷⁰ En segundo lugar, la lectura de *La petite hutte*, de André Roussin, le lleva a considerarla un plagio sin discusión de la de Soldevila: *La obra no está mal. Ya se ha representado más de 500 veces en Italia. Pero en el fondo es insignificante y todo lo que podría tener de trascendencia satírica se agota en el primer acto que, para mí, carece de valor al firmarlo André Roussin, sabiendo yo que lo firmó primero Carles Soldevila. La obra: un éxito*.⁷¹

Como se ve, en los últimos años de su vida, Vinyes mantenía el espíritu crítico, independiente, y el interés entusiasta y vívido por el teatro, que fue tan determinante en su trayectoria personal, literaria e intelectual hasta los primeros años treinta. Hasta el punto que la lectura de *Réflexions du comédien*, de Louis Jouvet, le sirvió una vez más para ratificar y reivindicar, con confianza de futuro, su personal modelo de teatro transcendente y antirealista:

Las características del llamado teatro realista son el empequeñecimiento de lo espiritual, la muerte de la imaginación y de lo maravilloso, el envilecimiento del lenguaje. Poder representar un drama como si su acción se desarrollara realmente y el espectador tuviera la impresión de que la presencia por indiscreción o sorpresa, era la ambición más cabal de ese arte dramático. El

⁶⁷ *Ibidem*, p. 308. (del cuaderno *Teatre*. 14 de octubre de 1949). Por otro lado, al comentar *L'aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau, anota: “se parece mucho, en el sentido de concepción, a *La reina joven*, de Angel Guimerá. En el sentido de ejecución ya es otra cosa. La obra de Guimerá es más espectáculo externo. Se grita: “¡Viva la República!”, pero en el fondo la reina anárquica y el poeta que quiere ingresar a la normalidad son iguales. Hasta la escena de agresividad contra el hombre, cuando ella quiere que la mate. Lo mejor de la obra es el acto II.”, *ibidem*, p. 303.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 271 (del cuaderno *Varia* 12). Emili Vilanova (1840-1905) fue el autor más destacado de la literatura costumbrista catalana del siglo XIX.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 293 (del cuaderno *Teatre* 21).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 303 (del cuaderno del 17 de febrero de 1946).

⁷¹ *Ibidem*, p. 304 (del cuaderno *Teatre*. 14 de octubre de 1949).

teatro perdía su verdad en provecho de una exactitud y de una verosimilitud. El teatro anunciado por la fotografía era el ángel anunciador del cine. **Si el teatro de hoy va hacia algún punto, va hacia una vida en la que lo espiritual parece que haya reconquistado sus derechos sobre el espectáculo. Época de reeducación. ¿Teatro de problemas? Todo lo que sea vida es problema.**⁷²
(Los destacados son míos.)

⁷² *Íbidem*, p. 272 (del cuaderno *Varia 2*).