

MIRANT CAP A PARÍS: JOAN OLIVER, EL TEATRE DE BULEVARD I ALGUNA COSA MÉS

Miquel M. Gibert

Documenta Teatral, 10

Punctum & Màster Universitari en Estudis Teatral

MIRANT CAP A PARÍS:
JOAN OLIVER,
EL TEATRE DE BULEVARD
I ALGUNA COSA MÉS

MIQUEL M. GIBERT

Professor de literatura i escriptor

Documenta Teatral, 10

PUNCTUM & MÀSTER
UNIVERSITARI EN ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2021

Aquesta publicació és una iniciativa
del Màster Universitari en Estudis Teatral:
Universitat Autònoma de Barcelona
Institut del Teatre de Barcelona
Universitat Pompeu Fabra
Universitat Politècnica de Catalunya

Primera edició: setembre de 2021

© 2021 del text, els autors
© 2021 d'aquesta edició, Punctum & Màster Universitari
en Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per DC PLUS

ISBN: 978-84-123303-2-8

DIPÒSIT LEGAL: L 679-2021

A començaments dels anys vint del segle passat, el teatre català disposava d'una tradició notable de comèdies de costums, però, en canvi, hi eren molt escasses les mostres de comèdia burgesa, tant si prenem com a referència l'*alta comèdia* del teatre espanyol, com el *Well-Made Play* del teatre anglès o el *théâtre de boulevard* dels escenaris francesos.¹ La introducció sistemàtica de la comèdia burgesa s'hi va produir mitjançant l'obra de Carles Soldevila, al llarg dels anys vint i trenta, amb el suport fonamental de l'empresari Josep Canals des del Teatre Romea, primer, i després des del Teatre Novetats.² En els anys de la Segona República, diversos autors van intentar de continuar la labor de

1 En aquesta exposició serà referència fonamental per al teatre de Joan Oliver els volums següents: Joan Oliver, *Teatre Original*. Pròleg de Xavier Fàbregas (Barcelona: Proa, 1977, Obres Completes de Joan Oliver, 2); *Versions de Teatre*. Pròleg de Joan Casas (Barcelona: Proa, 1989, Obres Completes de Joan Oliver, 3). Aquest volum últim recull les nombroses traduccions i versions dramàtiques de l'autor, entre les quals destaquen l'esplèndida versió de *Le Misanthrope*, de Molière, les d'unes quantes peces breus de Txèkhov i de *La gavina*, *Les tres germanes* i *L'hort dels cirerers* i la de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, entre altres. Volem fer constar, altrament, que l'exposició no intenta de ser, ni de lluny, una aproximació de conjunt al teatre original de Joan Oliver, sinó a les peces més vinculades a la tradició teatral francesa, amb l'afegit del teatre txekhovian, que a partir de traduccions francès dels anys vint del segle xx, va integrar en el seu pensament i en una part de la posterior producció escènica. Per tant, no tractarem la possible influència del expressionisme teatral alemany a *La fam* (1938), la peça més important del teatre català de la Guerra Civil, ni tampoc altres qüestions, que en conjunt, depassarien de molt les possibilitats d'aquesta sessió inaugural del Màster Universitari d'Estudis Teatral 2021-2022.

2 Josep Canals va impulsar una altre model teatral de gran èxit, destinat preferentment a un públic menestral i petitburgès: els poemes dramàtics, de Josep M. de Sagarra, molt allunyats, com és natural, dels plantejaments de Carles Soldevila.

Soldevila, tot eixamplant-ne els límits: el més destacat, sens dubte, va ser Joan Oliver.³ Fill d'una família de l'alta burgesia industrial i terratinent de Sabadell, la primera formació teatral li va arribar, segons declaracions seves, de la revista *L'Illustration*, a la qual estava subscrit el seu pare, i sobretot, del suplement mensual de la revista, titulat *La Petite Illustration*, que publicava mensualment una obra ben rebuda pel públic de la capital de França. Aquestes obres, sovint, eren típicament *boulevardières*, i van esdevenir essencials en el conjunt de la posterior obra teatral d'Oliver, fins al punt que, d'una manera o altra, les hem de tenir sempre presents a l'hora d'analitzar qualsevol peça de l'autor, encara que, en aparença, se n'allunyi clarament.⁴

1 *La pièce bien faite*: el cor del teatre de boulevard

L'obra dramàtica de J. Oliver, com a producció orientada per les formes del teatre de boulevard, té en la denominada *pièce bien faite* un punt de referència indubtable. I això tant perquè algunes de les comèdies oliverianes —especialment, *Ball robat* i *Cataclisme*,⁵ però també *Cambrera nova* pot

3 Ara com ara no disposem de cap biografia de Joan Oliver. N'és una aproximació notable: Ignasi Riera, *El meu oncle Pere Quart* (Barcelona: La Campana, 1992).

4 Vegeu «Sobre Teatre», inèdit, p. 1: «També llegia molt teatre francès de l'època. El meu pare estava subscrit a la revista *L'Illustration*, que cada mes publicava un suplement, *La Petite Illustration*, que donava les millors estrenes de París. Recordo que m'agradava molt Tristan Bernard, un comediògraf que tenia molt enginy.»

5 *Cataclisme* (1935) va ser revisada per l'autor durant els anys seixanta. Aquesta nova versió, titulada *El papà de Romeo i Julieta*, és la que figura al volum *Teatre Original*.

representar-ne una temptativa— s'adeqüen a aquest tipus de construcció teatral, com perquè la *pièce bien faite* és la formalització més prestigiosa, i per tant model superior, del conjunt de la dramaturgia de boulevard.⁶

L'origen de la *pièce bien faite* es troba en l'anomenada peça de conversa, que ha estat vista com un intent, paral·lel al teatre naturalista, de preservar la integritat del drama en la crisi de la segona meitat del segle XIX. En la peça de conversa, l'assaig de conservació del drama es produeix mitjançant la consideració del diàleg com a realitat autònoma respecte a les relacions teatrals interhumanes, que passen a un segon terme. I això, segons P. Szondi, és conseqüència de creure que el diàleg és la pedra de toc del bon dramaturg i que, per tant, en una situació de crisi, «cal separar-lo de la subjectivitat, les formes històriques de la qual el posen en perill».⁷

Així doncs, el diàleg deixa de ser l'espai comú on les experiències dels personatges queden objectivades, i esdevé un element hipertrofiat que no se sotmet al conjunt dramàtic sinó que s'hi imposa. En realitat, les peces de conversa són la concreció d'un buidatge de l'espai de diàleg i del seu posterior ompliment amb temes que hom considera d'actualitat —el dret de vot femení, el divorci, l'amor lliure, el casament desigual, la industrialització, el socialisme;

6 Naturalment, no tot el teatre de boulevard pot ser considerat, ni ho pretén, una *pièce bien faite*. Però gairebé sempre n'incorpora alguns dels elements característics i la té com a model de referència. Malgrat els anys transcorreguts de la publicació, continuem considerant la millor introducció al teatre de boulevard: Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard* (París: PUF, 1989).

7 Peter Szondi, *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Traducció de Mercè Figueras (Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988), p. 66.

uns temes que donen sovint a l'obra un to de modernitat, però que no tradueixen dramàticament les personalitats en conflicte i que no les interrelacionen.

El diàleg dramàtic —escriu P. Szondi— «és irrevocable i ple de conseqüències en cadascuna de les seves rèpliques. Constitueix la seva temporalitat com una cadena causal i es distancia així del transcurs del temps. D'aquí el caràcter absolut del drama. En la conversa és diferent. No té cap origen subjectiu ni cap finalitat objectiva: no condueix enlloc ni es prolonga en cap acte. (...) La conversa no pot conduir a l'acció».⁸ Malgrat tot, reconeix que el gènere ofereix una gamma notable de recursos —i per tant, amplia l'expressió teatral: «es fan evidents quan la conversa es mira en un mirall, quan es desvia d'una condició purament formal a una condició temàtica».⁹

Precisament, les *pièces bien faites* resoltes més satisfactòriament, un cop fixat el gènere, sovint són obres que tematitzen la conversa, amb la qual cosa el diàleg recupera el sentit dramàtic i, al mateix temps, recull i projecta noves possibilitats expressives.

Sembla que l'origen del concepte i de l'expressió *pièce bien faite* es troba en Eugène Scribe, però autors com Eugène Labiche, Victorien Sardou, Georges Feydeau —i la veritable legió d'escriptors que van seguir els seus passos, els *fournisseurs*— i, en part, fins i tot, el mateix Henrik Ibsen, bastien les seves obres entorn dels dos elements essencials del model: la intriga i l'estructura perfectament lògica de l'acció. Per tant, podem dir que l'expressió fa referència a una veritable *escola de composició* i que, alhora, descriu un

⁸ Ibid., p. 66-67.

⁹ Ibid., p. 67.

prototipus dramàtic d'origen aristotèlic que ens fa recordar el drama d'estructura tancada i que arriba a definir una tècnica d'escriptura que posa en evidència els fils creatius i permet de diferenciar-los clarament.

La primera exigència de la *pièce bien faite*, —i la producció d'Scribe ho manifesta amb una claredat absoluta— és un desenvolupament progressiu i rigorós de l'acció, del qual l'enjòlit és un auxiliar indispensable. La trajectòria de l'acció presenta sinuositats i, generalment, un seguit de *quidproquos* i de cops de teatre amb l'objectiu de mantenir l'atenció de l'espectador a través de la manipulació del miratge naturalista, tal com demostren, per exemple, les millors peces de Feydeau.

L'articulació de la matèria dramàtica es fa recurrent a unes normes molt precises. I així, veiem com l'exposició prepara amb discreció el desenvolupament de l'obra i la conclusió. Per altra part, en cada acte hi ha un ascens de l'acció marcada pel corresponent punt culminant. I cal que la trama es resolgui en una escena central en què els fils diversos de l'acció conflueixin per tal de revelar el sentit de l'obra. És freqüent que en aquesta escena l'autor, mitjançant el *raisonneur*, faci les reflexions més profundes que la trama demana o que se'n deriven, i que són utilitzades per concretar una veritat genèrica.¹⁰

Pel que fa a la temàtica, l'autor d'una *pièce bien faite* no ha d'oblidar que ha de ser eina d'un pensament en el qual el públic es reconegui d'una manera o altra: la identificació i la versemblança són dos principis que cal que el dramaturg

¹⁰ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología)*. Traducció de Fernando de Toro. Supervisió de Kim Vilar (Barcelona: Paidós, 1984), p. 365-366.

respecti escrupolosament. Són aspectes que demanen una cura extremada, perquè aquesta fórmula permet —contràriament al que sovint s'ha dit— totes les originalitats conceptuals sempre que l'espectador no se senti desconcertat pel missatge ideològic que li és transmès.

La qüestió és delicada, perquè si bé l'autor sap que té uns límits intel·lectuals que no ha de sobrepassar, de vegades resulta molt difícil saber exactament on se situen i, encara més, quin grau de tolerància tenen respecte a la transgressió. És obvi que l'excés de prudència pot conduir-lo a un refrenament ideològic i dramàtic que rebaixi l'interès potencial de l'obra i acabi difuminant l'atenció del públic, o bé que una gosadia desmesurada provoqui l'escàndol i la consegüent animadversió del tipus d'espectador al qual s'adreça preferentment.

Així doncs, és lògic que els autors més destacats en la configuració de les característiques d'aquest model dramàtic hagin tingut l'habilitat suficient per arribar fins a la frontera de l'escàndol sense, però, passar-la mai. És el cas de Labiche, per exemple, un dramaturg d'una crueltat indubtable —més o menys dissimulada per l'humor—, que sabia deturar la ploma en el moment just. Però, abans, ja havia deixat sobre el paper allò que el seu públic no solament tolerava sinó que desitjava vivament. I és que, tal com ha estat remarcat, «cette cruauté plaisait à tous ceux qui souffraient ou aussi à ceus qui profitaient de l'état de choses et des moeurs et qui, vaniteux et égoïstes, reconnaissaient leurs amis et leus voisins sans vouloir ou savoir se reconnaître eux-mêmes».¹¹

¹¹ Philippe Soupault, *Eugène Labiche. Sa vie, son oeuvre* (Paris: Sagittaire, 1945), p. 10.

De fet, Labiche va adonar-se molt aviat que el seu públic cercava en les peces que li oferia un veritable carnatge, còmodament observat des de la butaca de platea i embolcallat de rialles... Però el públic de cadascun dels autors que s'aproximen a aquesta dramaturgia presenta les seves exigències: a Sacha Guitry, quan intenta la *pièce bien faite*, l'espectador li sollicita una exhibició d'*esprit*, encara que, de vegades, l'acompliment d'aquesta demanda perjudiqui la coherència dels personatges.

Veiem que a Labiche li reclama un moviment dramàtic accelerat i ajustadíssim que provoqui una rialla continuada i gairebé ferotge i que *in crescendo* arribi fins a l'escena final, que l'autor acostuma a resoldre d'una manera molt convencional. En canvi, espera de Guitry un to més dramàtic —lluny de les rialles del vodevil—, una exposició intel·ligent d'un conflicte amorós resolt amb elegància —de vegades irònica, de vegades cínica. Dos autors que representen dues èpoques diferents, dues sensibilitats diverses, dues produccions dramàtiques distants. Però ambdós fan la seva aportació, tan distinta, a la creació o a la continuïtat d'un model teatral que en l'un i l'altre, malgrat tot, té uns elements comuns.

Al capdavant, la *pièce bien faite* és un motlle que s'omple diversament segons els esdeveniments que l'autor hi vulgui col·locar. Algú ha subratllat que la diàlectica entre el fons i la forma hi és inexistent i, per tant, no hi ha un desenvolupament orgànic d'ambdues realitats, sinó l'aplicació mecànica d'un model clàssic massa reiterat. L'objecció és, sovint, certa, però també ho és que, de vegades —segurament, més del que creiem—, aquesta dramaturgia ha demostrat, en mans d'autors d'una gran habilitat, això sí, una versatilitat notabilíssima que li ha permès no solament de

conformar-se, convincentment, a temàtiques molt diverses sinó també a conformar-les amb precisió.

Així doncs, aquest model dramàtic pot ser el final —paròdic sense saber-ho— de la ruta de la tragèdia clàssica i, fins i tot, esdevenir l'arquetipus d'una dramaturgia formalista completament superada. Sens dubte, té elements constitutius que, com l'exigència d'identificació o la manera més freqüent d'entendre la progressió, poden aconseguir amb facilitat —i han aconseguit— que el model constructiu quedi devaluat. Però també en té d'altres —l'estructuració en diverses unitats amb un punt àlgid en cadascuna i una culminació del conjunt dramàtic; el mateix principi de versemblança, o el quidproquo— que, reinterpretats, creiem que poden renovar i eixamplar la fórmula i obrir-li possibilitats de futur potser encara inexplorades.¹²

Un gènere amb una estructura i uns procediments tan definits com la *pièce bien faite* limita necessàriament allò que, modernament, entenem per originalitat en els autors que s'hi acullen. Per tant, el dramaturg que recorre a aquest gènere cal que parteixi de la idea clàssica que, en la composició, ha d'aspirar a introduir-hi variacions, però no alteracions estructurals que en comportin la dissolució com a expressió genèrica. Perquè, en definitiva, és obvi que optar per un gènere és apostar per una restricció —més o menys estricta, segons la precisió de les pautes que el fixen—, a canvi d'una seguretat bàsica en l'organització de la matèria creativa.

És lògic que la qüestió de l'originalitat ens dugui a una que hi té frontera —una frontera imprecisa i canviant— com

12 Sobre la *Well-Made Play*, forma anglesa paral·lela a la *pièce bien faite*, vegeu John Russell Taylor, *The Rise and Fall of the Well-Made Play* (London: Methuen, 1967).

és la del plagi. Contemporàniament, el plagi ha estat considerat com una de les màximes expressions de la deshonestedat intel·lectual, perquè, realment, la seva concepció s'ha reduït a l'anomenat, per Michel Schneider, *plagi pervers*.¹³ Però és evident que el concepte de plagi és molt més ampli, i que fins i tot l'esmentat plagi pervers no tindria, en altres moments de la història cultural, la mateixa consideració que ara. Ni la mateixa denominació.

Per altra part, les diverses modalitats no són excloents, en combinacions de dues o de tres, en un plagi concret.¹⁴ És evident, doncs, que la qüestió és complexa i relliscosa. Tanmateix, creiem que un assagista com M. Schneider fa un plantejament exagerat quan considera que la crítica sempre està disposada a trobar els antecedents d'una obra i els precursors literaris de l'autor més per necessitat d'inventar-los i per fer creure que un escriptor i una obra són menys originals que no sembla que per conèixer els precedents reals. L'afirmació és subjectiva i generalitzadora sense prou base. Però a més, no sembla fer atenció a una realitat òbvia: una de les missions de la crítica —no l'única, naturalment—, més enllà de l'actitud de possibles crítics adelerats, és determinar els antecedents objectius —amb totes les limitacions que hom vulgui aplicar a l'objectivitat— d'una obra i d'un autor com a eines que són d'accés al seu coneixement.

13 Michel Schneider, *Voleurs de mots* (Paris: Gallimard, 1985), p. 55. L'autor hi presenta (p. 54-56) una tipologia del plagi: plagi burlesc, lúdic, de modèstia, pervers, condescendent, ornamental, humorístic, impostor i absolut.

14 Es tracta d'un aspecte que M. Schneider no té prou en compte en el seu estudi.

Això, malgrat tot, no contradiu sinó que complementa una observació molt interessant del mateix Schneider: «chaque *écrivain* crée ses précurseurs qui n'existeraient pas sans lui de cette façon-là. La relation d'un *écrivain* à ceux qui l'ont influencé est intelligible à l'envers. Son oeuvre donne du sens aux antérieurs, leur identité propre, *étaient* choses relatives, toujours modifiables (...) Par ses pastiches de l'affaire Lemoin, Proust nous fait entendre d'abord que le matériau de l'écriture est toujours d'emprunt et compte peu en lui-même; ensuite que la littérature est n'est pas imitation, mais transmutation».¹⁵ Així doncs, comprovem que l'assagista no veu l'escriptor ni com un imitador ni com un creador, sinó com un transmutador.¹⁶

L'enfocament es correspon amb la idea de la pràctica literària expressada per Oliver i traduïda en la seva obra teatral d'una manera clara: «els crítics s'ha inventat això de la creativitat. Falòrnies. L'escriptor pot modificar, retocar, desfigurar, però no pot inventar».¹⁷ Per tant, les *pièces bien faites* de l'autor i, en general, tot el teatre de l'autor, com hem vist, s'empara en diverses tradicions perfectament definides i recorre, quan ho considera convenient, al manlleu ideològic i argumental que, en els casos més reeixits, aconseguirà de transformar, segons la pròpia sensibilitat, i projectar en una obra convincent. Oliver converteix el plagi

¹⁵ M. Schneider, *Voleurs de mots*, p. 71.

¹⁶ Sobre el plagi, vegeu també, Gérard Genette, *Palimpsestes (La literatura en segundo grado)*. Traducció de Celia Fernández Prieto. (Madrid: Taurus, 1989), p. 9-11. L'autor hi presenta el plagi, juntament amb la citació i l'allusió com una de les formes de la intertextualitat, que, al seu torn, és un dels cinc tipus de relacions transtextuals.

¹⁷ Agustí Pons, «Joan Oliver: "Sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies"», *Avui*, 29-9-1979, p. 7.

—una forma o altra del plagi, al qual no donem aquí un significat pejoratiu— en un element constitutiu de la producció pròpia i no pas en circumstancial. En fa, doncs, un ús conscient que va, objectivament, del plagi argumental de Benavente en un melodrama com *Una drecera* al plagi ideològic de Txèkhov a *Ball robat* passant per un altre manlleu argumental, d'Anouilh en aquest cas, a *Primera representació*. I encara hauríem de parlar de les coincidències —el concepte té uns límits, certament, imprecisos: amb G. B. Shaw i J. Supervielle —en *Allò que tal vegada s'esdevingué*—, potser amb Jules Romains —a *La fam...*¹⁸

De fet, la paròdia és també un plagi; una de les formes elaborades de plagi, que a més, ateny un sentit ple quan fa evident el text o gènere que plagia. La paròdia és, per tant, una forma irònica de plagi mitjançant recursos còmics que converteixen la referència en objecte de burla. D'altra banda, és un gènere conegut des de l'Antiguitat: Aristòtil n'atribueix la creació a Hegemon de Tassos, i Aristòfanes a *Les granotes* ja parodia les obres d'Èsquil i Eurípides.

Perquè pugui produir-se la paròdia cal que hi hagi un text parodiant i un text parodiat relacionats i, alhora, distanciat a través de la ironia. Al capdavant, la paròdia és, en part, un acte d'homenatge lliure del text parodiant respecte al parodiat, i es basa en una inversió de tots els signes de la creació original —de la qual és, també, una citació completa i una lectura: generalment, la paròdia substitueix la noblesa per la vulgaritat, el respecte per la irreverència i la correcció per la mofa. Per consegüent, la inversió s'efectua en un sentit degradant, però de vegades —poques— un

¹⁸ Sobre l'originalitat, des d'una perspectiva psicoanalítica, vegeu M. Schneider, *Voleurs de mots*, p. 103-113.

gènere considerat vulgar o una història pobra són substituïts per un estil enlairat o per una faula noble, amb la qual cosa el contrast còmic encara resta subratllat amb més força. Tanmateix, allò que no ha de permetre l'autor parodiant és que el receptor obliidi el text parodiat, perquè si això ocorre s'esfuma el poder de la paròdia com a tal.

Per als formalistes russos, la paròdia es l'essència de l'evolució literària, ja que els gèneres es transformen mitjançant paròdies successives, en les quals l'element parodiant tradueix una reacció contra els procediments estereotipats. Així doncs, podem concloure que la paròdia assoleix un objectiu doble: mecanitza un procediment definit del text parodiat i estructura una matèria literària nova que no és altra cosa que l'antic procediment mecanitzat. En realitat, l'escriptor parodiant s'obliga a mantenir una distància del text parodiat que sigui prou reveladora de la identitat de la segona creació i de la primera, perquè llegeix i escriu alhora.¹⁹

Per tant, veiem que la paròdia tendeix a la constitució d'una tècnica —descodificadora— que posi en evidència el procediment artístic i d'un gènere —recodificador— autònom. Pel que fa al teatre això té una repercussió clara: trenca la il·lusió dramàtica amb el recurs de posar en un primer pla els elements constitutius de la representació, com l'exageració elocutiva, la intensificació dels efectes escènics, l'èmfasi tràgic... Per altra part, cal tenir en compte que la representació teatral potser és, constitutivament, paròdica, perquè la posada en escena revela amb una claredat excessiva els fils que constitueixen l'obra dramàtica i subordina la comunicació interna de l'escenari a la comunicació externa entre aquest i la sala.

¹⁹ P. Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 348-350

DOCUMENTA TEATRAL

- 1 Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
- 2 Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*
- 3 Rodolf Sirera, *Tot travessant el desert: l'autor com a adaptador. Quatre casos*
- 4 Sharon G. Feldman, *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*
- 5 Pere Salabert, *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*
- 6 Manuel Molins, *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*
- 7 María Muñoz i Pep Ramis, *Quan arriba el silenci*
- 8 Jordi Coca, *Cal saber llegir per poder escriure. La transcendència de la dramaturgia: Èsquil i Shakespeare com a exemples*
- 9 Joan Maria Minguet Batllori, *Per acabar amb el consens de l'engany (Quan l'espectador ha de prendre mal!)*
- 10 Miquel Maria Gibert, *Mirant cap a París: Joan Oliver, el teatre de bulevard i alguna cosa més*