

L'IMPACTE DEL CINEMA SONOREN EL TEATRE CATALÀ: RAONS I CONTROVÈRSIES (1929-1931)

Innocents of Paris (*La cançó de París*), de Richard Wallace, fou el primer film que s'exhibí a Barcelona amb el so fotogràfic postsincronitzat imprès en la pel·lícula (Sistema Western Electric). S'estrenà al cinema Coliseum, el 19 de setembre de 1929, com a inauguració de la temporada. «Per fi ha arribat la presentació del veritable film sonor!», anunciava la cartellera de *La Publicitat*, el dia mateix de la *première*. Amb un ple absolut, tot i els preus elevats de les localitats, el Coliseum encetà «la nova era sonora» amb un film «sentimental», pensat per al lluïment de Maurice Chevalier, un cançonetista francès molt popular, que entusiasma el públic barceloní. Un cop estrenada, en un vermut roda de premsa organitzat per la Paramount el 21 de setembre per celebrar-ne l'èxit, María Luz Morales hi prengué la paraula, com a redactora de *La Vanguardia*, per aclarir que el cinema parlat no tenia res a veure amb el teatre: era un art distint i independent, nou, ple de possibilitats. No tothom, és clar, ho veia de la mateixa manera.

En opinió de Josep Palau (1929a), crític cinèfil de *Mirador*, l'èxit de *La cançó de París* feia palesa la gran expectació que hi hagué entre el públic barceloní per conèixer la nova modalitat cinematogràfica. Ara bé, la primera mostra del film sonor convidava, al seu entendre, a ser indulgents davant d'una temptativa «mediocre»: la dependència del micròfon tallava les ales al «cinema veritable», que no podia «explotar tots els immensos recursos, lentament adquirits»; un dèficit que evidenciava que, per assolir una certa dignitat artística, el sonor encara havia de perfeccionar-se molt tècnicament. El dramaturg Carles Soldevila (1929) coincidí amb Palau en la presentació que, a *D'Ací i d'Allà*, féu de Chevalier, destacant-ne l'honor que havia tingut «d'inaugurar en gairebé tots els cines del continent la nova era de la cinematografia» amb una pel·lícula que, tanmateix, representava «una reculada» en relació amb les darreres cintes mudes, tot i que «la intervenció de la veu i els sons» la convertís en «penyora de qui sap quines realitzacions futures».

A partir d'aleshores, en poc temps, la projecció de films sonors nord-americans de les *majors* es popularitzà i féu omplir les sales de cinema de Barcelo-

na. Els resultats que oferien les pel·lícules sonores no s'avenien, segons la crítica, amb l'expectació que havia generat el nou cinema. El triomf d'*Innocents of Paris* s'atribuí, com veurem, a la interpretació de Chevalier, molt conegut a Barcelona, però les deficiències tècniques del sistema de sincronització de la paraula i la imatge —d'acústica feixuga a causa de la sonoritat poc nítida— provocaren una certa confusió, que algunes empreses aprofitaven per oferir al públic pel·lícules mudes sincronitzades anunciant-les com a sonores, de manera equívoca, en una mena de «plagi sonor».

L'èxit assolit pel cinema sonor als països de parla anglesa amenaçava, d'altra banda, de limitar el mercat per raó de la llengua, fins al punt que immediatament les empreses nord-americanes s'afanyaren a buscar solucions tècniques i a produir films parlats en altres idiomes (en espanyol, en el cas de les pel·lícules sonores destinades al mercat hispanoamericà, com constata Rosa Maria Arquimbau [1930]). De fet, l'adveniment de «l'art del segle xx» havia trasbalsat tots els aspectes de la indústria. No tan sols per la qüestió lingüística que, a parer d'Àngel Ferran (1929b), crític de cinema de *La Publicitat*, podia acabar convertint l'anglès en «una mena d'esperanto», sinó per una raó més poderosa: l'invent obria les portes a una «nova cinematografia», amb unes condicions de producció, de realització i d'exhibició diferents que feren anar de bòlit les grans productores nord-americanes (Paramount, Fox, Warner Bros) o europees (Ufa), i també els artistes productors que, llevat de l'irreductible Charles Chaplin, s'havien apuntat al sonor (M. Pickford, D. Fairbanks, H. Lloyd o B. Keaton).

No cal dir que el nou cinema obligava a replantejar-se aspectes artístics, estètics, tècnics i econòmics insospitats fins aleshores: des del perfeccionament dels aparells enregistradors, l'adaptació dels estudis cinematogràfics o la millora del maquinari i de l'acústica de les sales fins als drets d'autoria, el «guionatge», la direcció, la interpretació dels actors o el muntatge de les escenes. Malgrat que, en realitat, ja des dels orígens l'espectacle cinematogràfic disposava d'un acompanyament sonor, la transició del silent al parlat exigí de trobar, com és lògic, «nouvelles façons de raconter une histoire et faire accepter de nouvelles conventions aux spectateurs» (Jullier 2006: 10).

I. CINEMA SILENT *VERSUS* SONOR

El debat que generà l'impacte del cinema sonor ultrapassava els arguments en pro o en contra esgrimits per la intel·lectualitat modernista, noucentista o avantguardista. Més enllà de les qüestions morals o estètiques, el 1929 es partia del fet consumat que el cinema encarnava la modernitat per antonomàsia i que la seva existència com a art independent era gairebé indiscutible. És cert que els precedents d'Adrià Gual, de Carles Soldevila o d'Alexandre Plana, tres plomes vinculades al teatre que es mostraren fermes partidàries del cinema,

n'abanderaren la decidida reivindicació artística i la integració progressiva en els mitjans intel·lectuals catalans. L'aparició del «cinema parlat», no obstant això, obligava a repensar el setè art de cap i de nou. Com en altres països i cultures europeus, els professionals —actors, directors, crítics— i els cinèfils es dividiren en dues posicions antagoniques: d'una banda, els qui defensaven amb tots els ets i uts la nova modalitat i, de l'altra, els qui enyoraven el temps daurat del cinema mut, amb el qual havien admirat artistes de tots els països, sense necessitat de comprendre cap llengua, atès que s'expressaven en l'idioma universal del gest i de la música.

Abans que arribés el cinema sonor a les sales de Barcelona, des de la revista especialitzada *Popular Film* s'expressaren les reticències que podia crear la nova modalitat: suposaria un endarreriment si s'assimilava al «teatre parlat», amb el qual no podria competir per més perfecta que fos la sincronització. A més, com que la universalitat del cinema es devia al fet que era silent, es temia que l'adaptació de les pel·lícules als idiomes més coneguts o als de més quota de mercat en reduís l'extensió com a espectacle i que les cinematografies més potents (la nord-americana, l'alemanya, la francesa o la russa) en sortissin perjudicades. En tot cas, *Popular Film* informà de la implantació abassegadora i de l'èxit de públic dels *talkies* en les grans ciutats nord-americanes (Nova York) i europees (Londres, París), i tampoc no s'estigué de manifestar el dinamisme extraordinari del cinema, que iniciava una nova era amb la pel·lícula parlada, en comparació amb l'estancament del teatre, atrapat en els motlles de sempre.

Després de l'estrena de *La cançó de París*, el director literari de *Popular Film*, Mateo Santos (1929a), féu una inequívoca defensa del cinema sonor com un «nuevo arte dramático», del tot independent del teatre tant en termes tècnics com artístics, i deixà testimoni de la rebuda que el públic del Coliseum dispensà al film de Wallace la nit «memorable» de l'estrena: a pesar del recel inicial, influït per les reticències cap al nou invent, els espectadors barcelonins quedaren enlluernats en veure aparèixer Maurice Chevalier a la pantalla, que els parlava i els cantava com ho havia fet en les seves actuacions d'anys enrere a Eldorado i al Principal Palace, i s'hi rendiren completament dedicant-li una llarga ovació en acabar el film.

Tot amb tot, el cinema sonor no deixava de trencar l'encís del silent i la convenció amb què s'interpretava, fins a l'extrem que Àngel Ferran (1929c) tenia la nova modalitat per inferior: no sols resultava «pobra» —era feta encara «d'esforços i provatures»—, sinó que la manca de domini del so podia ser un bon aprenentatge per als professionals, però tendia a fer adormir el públic. Si bé la projecció dels primers films sonors aspirava a perfeccionar la sincronització entre el so i la imatge, Josep Palau (1929b) creia que, en el fons, aquest objectiu era estèril, infecund i fins pueril, ja que per damunt de tot calia que, com havia passat amb l'època silent, el cinema sonor procurés fer «sentir el que no veiem i veure allò que no sentim, crear una irradiació sonora més enllà de la

pantalla que en un altre pla sensitiu fos com un complement, un enriquiment del seu contingut».

L'escriptor Armand Obiols (1930) aportava les xifres astronòmiques que les productores nord-americanes havien guanyat amb el sonor per confirmar «l'agonia del cinema mut». Des del seu naixement, el setè art havia lluitat per l'autonomia artística i les seves limitacions expressives respecte al teatre l'havien empès a la investigació de noves possibilitats tècniques i a la descoberta de procediments innovadors, com ara els primers plans i la tècnica complexa del muntatge. Amb la introducció del so i de la paraula, en canvi, es generava un «estat d'expectació i de desencís» que, a parer d'Obiols, podia abocar el cinema sonor al mínim esforç o a la involució, tot convertint-lo en «pur film parlat, teatre fotografiat», encara que confiava que sabria «esquivar totes les temptacions de la facilitat i àdhuc de l'èxit momentani».

Altres veus es manifestaren molt més reticents a l'adveniment del cinema sonor com a relleu del silent. En un to irònic, però amb un punt de nostàlgia, Guillem Díaz Plaja (1930b) atribuï al sonor haver comès «l'assassinat de la Universalitat de la imatge», atès que, com la pintura o la música, el cinema silent tenia «una valor universal» que el sonor qüestionava, bo i causant una sensació d'estranyesa davant de la pantalla: «ara notem que sota la parpella expressiva hi ha una boca que modula guturals inintel·ligibles, amb les quals *ells amb ells s'entenen*. Amb això ens omple una desoladora i tràgica angúnia; i ens sentim aliens i forans davant l'*écran*».

Sigui com vulgui, la crítica específicament cinematogràfica més solvent posà de seguida el seu argumentari a favor del sonor, tot reclamant una vegada i una altra que es desempallegués de qualsevol influència aliena. Josep Palau (1930a), posem per cas, apuntà que la paraula i el gest tenien el seu camp d'actuació específic, i interpretà el sonor no pas com la irrupció d'un nou gènere artístic, sinó com un fenomen de «digestió», segons el qual el cinema assumia la síntesi de les arts: incorporava el so, la paraula i la música —art superior per excel·lència— en el seu si i, d'aquesta manera, acomplia millor que no pas ho feia la dansa, «la síntesi de les arts plàstiques». Amb una fe absoluta en el nou cinema, el crític Jeroni Moragues (1930) també remarcà a la *Revista de Catalunya* que l'essència del setè art era la «fotogènia» i que la introducció del so només podia validar-se si no volia suprimir la imatge, és a dir, si el tàndem so i imatge anava a l'hora.

Ben mirat, els crítics cinèfils més entusiastes tenien la certesa de viure un moment de trànsit en què el sonor feia l'efecte d'obrir un món de possibilitats incipients i inèdites, però que encara no havien gaudit d'una exploració prou aprofundida, d'un costat, i de plantejar nombrosos problemes expressius que el film mut tenia resolts i que ara calia repensar, de l'altre. Apellant a la virtut de la paciència, Palau (1930c) pronosticava que el desenllaç de la «crisi de creixement» que vivia el cinema només podia ser satisfactori; calia concedir

tan sols el temps necessari per tal que els directors perfeccionessin la nova modalitat i, sobretot, l'alliberessin de la influència del teatre, tot potenciant els seus propis recursos expressius (en el cinema, molt més ric en mitjans, s'esqueia «artificiosa», per exemple, la convenció escènica segons la qual el diàleg determinava primer els fets i els explicava després).

Palau (1930d) va emprendre una autèntica croada en contra del cinema «xerraire» al qual calia resguardar, com en l'època silent, de «tota infecció literària» i dotar-lo dels límits precisos per marcar la diferència amb la literatura i el teatre, dos «espectres» que, a parer seu, havien retornat de manera amenaçadora amb el film sonor: les paraules, talment «microbis», hi havien penetrat i n'amenaçaven seriosament l'existència. Encara que el cinema ja fos, per sort, «major d'edat» i fes gala de prou vitalitat per assimilar la paraula, Palau (1930e) aconsellava que, per guarir-lo de la «infecció», era ineludible de «ventilar»-lo, «tornar-lo a l'aire lliure», lluny dels *studios* on els micròfons l'havien confiscat i on l'aire esdevenia tan «enrarit» que el cinema resultant era «*baix de sostre*».

El crític titular de la secció de cinema de *Mirador* arribava fins i tot a proclamar la «defunció del cinema mut», justament en uns moments en què havia reeixit a «emancipar-se» de la resta de les arts. Alhora, afirmava la independència del cinema sonor, l'aparició del qual, tanmateix, no podia concebre's com «una superació» des del moment en què era lluny de poder omplir «decorosament el buit deixat» (Palau 1930f). No es reconcilià del tot amb el nou mitjà fins que no veié *Àleluia!* (*Alleluia*), de King Vidor, la millor cinta de la temporada 1930-1931 i una de les més ben rebudes per la intel·lectualitat catalana, envers la qual no estalvià els elogis, entre altres aspectes, per «l'admirable convergència dels elements sonors i visuals» (Palau 1930g).

L'aparició de nous films sonors, cada vegada més perfeccionats tècnicament i més elaborats artísticament, acredità la nova modalitat als ulls més exigents de la crítica cinematogràfica. El teatre continuava fent nosa, això sí, i es reclamava a tort i a dret que el cinema se'n distanciés per recuperar, en certa manera, la seva especificitat —la puresa corrompuda per la introducció del sonor— com a art independent. Una bona mostra d'aquesta mena de nostàlgia del silent és l'acollida entusiasta que Palau (1931a) féu de *City Lights* (*Les llums de la ciutat*): «en l'any de gràcia del cinema parlat, en ple despotisme de la paraula», Chaplín havia retornat a la cartellera amb un film «completament mut» que reafirmava una coherència i una fidelitat encomiables amb el seu art personal («apoteosi de la pantomima estilitzada fins a la màxima ductilitat, al servei de l'expressió moral»).

Comptes fets, la primavera de 1930, tot just acabat de néixer, el cinema sonor triomfava en tota la línia: era la prioritat de les grans empreses nord-americanes, franceses o alemanyes, acaparava els mercats i conqueria els públics més heterogenis. No hi havia punt de retorn. El debat sobre si el nou mitjà posaria

fi al cinema mut o al teatre, si esdevenia una novetat passatgera o perenne, resultava, per tant, endebades, en la mesura en què es podia certificar que les sales on es projectaven films sonors omplien l'aforament, mentre que en les de cinema mut l'assistència minvava sense aturador (Sagre 1930). Certament, com indicava Palau (1930b), la prodigiosa irrupció del sonor era l'esdeveniment més transcendent que havia experimentat el cinema des de la seva naixença. En una temporada, de *La cançó de París*, de Wellman, a *The Love Parade* (*La parada de l'amor*), d'Ernst Lubitsch, totes dues protagonitzades per Chevalier, la perfecció tècnica esdevenia tan notòria que havia fet emmudir les veus que li havien vaticinat el fracàs més estrepitos.

Amb una notable lucidesa, la periodista María Luz Morales (1931) congloué que tant era que les primeres cintes parlades haguessin entusiasmat el públic «innocent» i indignat la crítica «intelligent»: al capdavall, ni els uns ni els altres no aturarien el dinamisme d'un art doblat d'indústria que tendia a renovar-se contínuament i que, de seguida, faria evolucionar i perfeccionar el so, com a nou mitjà d'expressió, de manera irreversible; això no obstava, és clar, que les seves possibilitats de futur es limitessin a l'àmbit teatral, les operetes fotografiades o els diàlegs de xerraires impenitents, ans al contrari: «La oratoria pasó de moda en la vida real, y hasta en la política, y el cine es el menos llamado a admitirla. El sonido, la palabra, tomarán en el cine nuevos rumbos, siempre de acuerdo con la sobriedad y con el dinamismo propios del nuevo arte».

II. CINEMA SONOR I TEATRE

La febrada pel cinema sonor començà a alarmar els empresaris i directors de teatre d'arreu del món, preocupats pel fet que les pel·lícules «parlades» oferien l'atractiu de la novetat i un tipus de diversió difícil d'emular que, per a més inri, atreïa públics massius. De nou, al costat de les veus més apocalíptiques, n'hi hagueren d'altres més ponderades que confiaven que, com en l'etapa anterior, el sonor podia ser un bon revulsiu per a les arts escèniques i que recordaven que, en aparèixer el cinema, ja s'havia debatut, en termes molt semblants, sobre l'eventualitat que causés la supressió del teatre.

Amb l'adveniment del sonor es revifà, en tot cas, la vella polèmica sobre la filiació entre el teatre i el cinema. A parer de María Luz Morales (1929: 12-13), el primer es replegava sobre si mateix i contemplava amb menyspreu elitista el *parvenu*, mentre que el segon, al seu torn, prenia el teatre com un art envellit i decadent. Sens dubte, l'impacte del cinema sonor trasbalsava els prejudicis i els tòpics que s'havien anat congriant a l'entorn de totes dues arts i obligava a replantejar moltes de les idees rebudes. El canvi del silent al sonor era tan radical que Morales (1929: 18) ho considerava «una verdadera revolución en el campo de la Cinematografía. Podemos muy bien decir [...] que el cine nace mañana».

De bon començament, el debat s'entaulà entre els partidaris del cinema sonor com a espectacle nou, independent, sense lligams amb el teatre i els que, contràriament, creien que n'era una imitació defectuosa o falsa —una mena de «teatre filmat» o «fotografiat», «teatre mut» o «sense veu», «teatre en conserva»— que podia ferir-lo de mort. La introducció del sonor suposava, en principi, un pas més en les troballes tècniques que, d'ençà almenys de 1927, somniaven a sincronitzar el so i la imatge, però l'envergadura del canvi constituïa, fet i fet, un nou paradigma amb unes repercussions artístiques evidents: era —en aparença, si més no— una mena de retorn al teatre. La incorporació del so —en forma de diàlegs sobretot, perquè la música i el soroll ja hi eren superposats des dels orígens— implicava la identificació amb el teatre i era percebuda pels detractors del sonor com una regressió. Artísticament, en efecte, la presa de so directe obligà, en els primers assaigs, a retornar a una disposició escènica de signe teatral, atès que els actors havien de situar-se en posicions i distàncies aptes per tal que la seva veu pogués ser captada pels micròfons, però aquesta limitació fou, val a dir-ho, resolta de manera gradual per les millores tècniques.

Un sexenni abans, Josep M. de Sagarra (1923) ja advertí que era una equivocació «barrejar les coses del cinema» amb l'adaptació a la pantalla d'obres teatrals com ara *Hamlet* o *Otello*, perquè el seu valor naixia «exclusivament en la paraula»; en canvi, el cinema trencava les limitacions de l'escenari i desplegava solucions expressives més àmplies que entraven sobretot pels ulls. Amb la irrupció del sonor, tanmateix, tot feia un tomb inesperat. De poc servien les teoritzacions sobre la poètica del film mut, com la que havia articulat André Levinson, un dels més seguits per la crítica catalana, que identificava el cinema com «le langage même de l'imagination visuelle», mentre que el teatre s'assimilava a «l'éloquence» i «la dialectique» (Levinson 1927: 62-63). Així mateix, quedaven en part superades les anàlisis sobre l'estètica del film que Guillem Díaz Plaja feia en el seu assaig epigonal *Una cultura del cinema* (1930), per bé que continuava vigent, i fins prenia una nova significació, la seva manera de concebre encertadament la història del cinema com «un procés d'alliberació progressiva fins a arribar a una pura independència de les altres arts», segons el qual l'aparició del cinema sonor permetia de «cloure definitivament la Primera Època del cinema. El cinema, ja constituït, superada la seva prehistòria vacil·lant, art pura i despullada progressivament d'influències alienes» (Díaz Plaja 1930a: 111).

Amb la introducció de la paraula en el film es plantejava un problema nou, insòlit, ja que, com feia veure Mateo Santos (1929b), obligava a millorar-ne el valor dramàtic i literari (la crítica lamentà reiteradament la manca de bons arguments en les cintes sonores), tot posant-lo a l'altura dels avenços tècnics: el nou cinema exigia un tipus d'escriptor, diferent del novel·lista i del dramaturg en voga; un escriptor, lliure de la influència teatral, que fos capaç de dominar el ritme cinematogràfic i d'adoptar una forma «concisa y ágil»; una nova es-

criptura, en fi, despresa de qualsevol retòrica, que sabés acompanyar el dinamisme i la velocitat de l'acció cinematogràfica.

Com a defensor a ultrança de la independència artística del sonor i de les seves possibilitats de futur, Santos (1929c) elogià la vivacitat i la sensació de realitat que ofería la pantalla, i la plasticitat i el moviment extraordinaris que transmetien a l'espectador. Però també fou conscient que no n'hi havia prou que les ombres parlessin amb nitidesa, sinó que havien de fer-ho amb una dramàtica peculiar en què els diàlegs no sonessin a «teatre dolent». Lluny de teatralitzar el cinema, la conquesta definitiva del sonor, cada vegada més perfeccionat, havia d'aconseguir justament de no assemblar-se en res al teatre; s'imposava de potenciar el seu propi valor (acció, ritme, sintetisme, emotivitat): ni parlaments llargs, ni frases retòriques, ni diàlegs banals, ni comentaris de reforç de l'acció; la pel·lícula parlada havia de basar-se en «el verbo emocional, la exclamación, la interjección, el grito de rabia, o de dolor, o de miedo; la frase sintética, ponderada, que enciende el amor, la ternura, el odio, los celos... Lo demás, la revelación de ciertos momentos psicológicos del personaje, hay que fiarlo al gesto, al ademán, a la actitud del artista, como en el cine mudo» (Santos 1930).

Des dels cenacles teatrals, la irrupció del cinema sonor despertava més aviat reticències o neguit en una bona part de la professió per raó de l'amenaça que s'inferia per a les arts escèniques, mentre que altres creien que no calia amoïnar-s'hi gaire, car el cinema mai no podria substituir-les. L'actriu Margarida Xirgu, per exemple, que havia tingut una relació insatisfactòria amb el cinema, opinà que, com a «invent», li semblava meravellós, però artísticament estava certa que li mancava sempre «l'emotivitat pròpia d'una representació teatral» (Llor 1930). Sebastià Gasch feia notar la paradoxa que es derivava de la constatació que, després de consolidar-se i triomfar, el cinema s'embranchava en una «*volte-face*», inesperada i incomprensible, amb la «detonant aparició» del sonor; sortit del teatre, retornava al teatre i donava naixença a un «nou gènere» que, com en el silent, coneixia «el seu balbuceig inicial, la seva lluita aferrissada per desempallegar-se de les velles fórmules teatrals, per evadir-se del teatre», i maldava per «desprendre's de tot l'enfarfec que arrossega» i, així, «descobrir les seves lleis intrínseques» (Gasch 1930: 22-24).

Bo i rectificat l'escepticisme de dos anys enrere sobre el «cinema parlat», Carles Soldevila (1930) defensà la pervivència del teatre davant dels qui creien que desapareixeria sota l'amenaça aclaparadora del cinema i, en clau catalana, mirà d'argumentar per quines raons els teatres nacionals no quedarien sepultats per l'onada dels *talkies* nord-americans: en primer lloc, passada la fallera per la novetat, el públic reclamaria pel·lícules parlades en la seva llengua; en segon lloc, la perfecció tècnica permetria, si s'hi estava a l'aguait, de crear una indústria de producció cinematogràfica parlada en català (Soldevila encetà un debat interessantíssim sobre la viabilitat de crear una indústria catalana de cinematografia que, durant la tardor de 1930, tingué continuïtat en les pàgines

de *La Publicitat* amb la intervenció, entre d'altres, de Francesc Trabal, Joan Sacs i Àngel Ferran), i, en tercer lloc —el punt més feble del raonament—, el cinema brindava al teatre una difusió immensa que no havia assolit mai, si se l'entenia, com feia l'insigne periodista, com una representació «fixada en una cinta de cel·luloide».

La tesi sobre la «teatralitat» del cinema que defensava Soldevila era compartida també per Domènec Guansé (1930), que afirmava controvertidament: «avui tot és teatre: teatre directe o teatre fotografiat, però teatre». Com Gasch i Soldevila, el crític teatral de *La Publicitat* feia el cinema deutor del teatre i apuntava que el sonor no esdevenia, ni de bon tros, un bon substitutiu del teatre literari: podia ser-ho dels espectacles evasionistes («el teatre frívol», «la sarsuela», «l'opereta», «la revista» o «el music-hall»), però no d'una escena que arribés tant al cor com a la intel·ligència de l'espectador exigent.

Joan Cortès (1931a) —crític d'espectacles a *Mirador*— estava convençut que el teatre no havia de presentar cap mena de «combat» desigual al cinema —que gaudia de mitjans més poderosos—, sinó que, ben al contrari, havia de recuperar allò que li era propi i que n'era l'essència: «la valor literària». En coherència amb aquest plantejament, el pas «amb armes i bagatges» de diversos dramaturgs europeus —B. Shaw, M. Pagnol, J. Deval i M. Achard— a l'«enemic» era vista per Cortès (1931b) com una via per millorar la qualitat artística dels films, a despit que semblava que els primers tempteigs no feien sinó confirmar el temor que la formació de l'autor dramàtic es revelava més aviat com «un element anticinematogràfic». Cortès trobava la gran diferència entre l'escena i la pantalla en la presència en viu i en directe dels actors: en el teatre, «tenim davant nostre actors vivents que animen el pensament de l'autor i que el fan viure»; per contra, el cinema no era res més que «una cosa morta, una insípida reproducció sobre el drap, si no comporta una acció sostinguda i un moviment». Segons Cortès, els autors dramàtics que col·laboraven amb el cinema només aconseguïen de triomfar a mesura que anessin desfent-se de les qualitats teatrals i que, en contrapartida, n'assumissin les «purament cinematogràfiques».

Al cap i a la fi, la influència del cinema damunt del teatre havia estat, en opinió seva, «benefactora en molts sentits», per tal com atorgava més dinamisme al joc escènic i l'obligava a renovar-se dramàticament. En aquest aspecte, Guillem Díaz Plaja (1931) fou un dels primers a sistematitzar els símptomes d'influència mútua en dues direccions: la del teatre en el cinema, en les operetes, les revistes i el diàleg teatral; la del cinema en el teatre, en l'acció retallada i la multiplicitat de les escenes, i també en el seu ús per a les representacions teatrals, com féu per primer cop Erwin Piscator, el 1925.

Del costat de la crítica cinematogràfica, la perspectiva era ben diferent, ja que es tendia a valorar sobretot la distància que la pel·lícula parlada marcava cada vegada més amb el teatre. Josep Palau (1931b) judicava que la consolidació del sonor treia crèdit a les veus que, com Pirandello, l'havien vist com una

mera «depravació del teatre», i adobava la tesi que el tenia per «radicalment irreductible» a les arts escèniques. Un dels defensors més tenaços d'aquesta posició fou Àngel Ferran, que pledejà per no confondre les dues arts en litigi. En el moment d'aparèixer els primers films parlats, Ferran (1929a) advertí que el nou invent es trobava tot just a les beceroles i que la incorporació de la veu (un element que tenia per «real») topava amb la convencionalitat de la pantalla i distorsionava la recepció de l'espectador; així i tot, considerava que, si més no provisòriament, es podia afirmar que «el soroll» introduït en el film no duia cap «llavor de confusió ni de discòrdia entre el cinema i el teatre». I això a despit que el nou art era percebut, per la seva novetat, com a «pueril», apte per al gran públic: no tenia validada, doncs, la «majoria d'edat» que, tant pel contingut com per la tècnica, s'havia guanyat, de manera que, a diferència de l'«art seriosa» del teatre, el cinema encara era vist com un mitjà de diversió, de repòs o de passatemps, o un espai per al flirteig (Ferran 1930a).

Semblantment a Sagarra, Ferran (1930b) creia que totes dues arts tenien característiques pròpies que no es podien ni «barrejar ni confondre»: en el cinema, la imatge era la que creava «l'ambient de realitat», mentre que, en el teatre, aquest era degut a la paraula: «en el cinema la contemplació de les imatges no ha d'ésser mai suplantada per la paraula; en el teatre aquesta no ho ha d'ésser pel decorat». En contraposició al teatre, la paraula esdevenia «superficial» en el cinema i, fins i tot, «perjudicial»: hi actuava d'«element simplificador» («un mot, un soroll, pot establir en el cinema una escena»), però no podia destruir-ne l'«essència»; és per això que havia d'estalviar-la al màxim (Ferran 1930c). Així com el cinema mut no suprimí l'escena, Ferran (1930d) pensava que l'eclosió del sonor no havia de convertir-se en un perill per al teatre, perquè es distingien per la seva naturalesa i els seus mitjans d'apreciació: si el teatre era la paraula «per essència» («fins sense el decorat, el vestuari i els accessoris és teatre»), el cinema esdevenia «fet d'imatges»; la perfecció visual havia assolit, en l'etapa silent, «una potència d'expressió» tan «formidable» que, en la nova etapa, el cinema no podia renunciar-hi «sense el perill de perdre tot el seu prestigi». A parer del crític cinèfil de *La Publicitat*, s'havia arribat a un punt en què el teatre i el cinema presentaven uns límits confusos, però aquesta situació no podia ser sinó transitòria: cada art s'afermava amb les seves pròpies armes, tot delimitant-ne el camp. El cinema —«més llisquent que una anguila»— sabia escapar-se de la «presó» en què el volia recloure el teatre «senzillament tornant al cinema» (Ferran 1930e).

Un cop passada «la primera rauxa de sentir parlar les ombres», Ferran (1931a) observà que la paraula començava a ser «vehicle d'idees» i no pas d'imatges o simple soroll, com en el teatre o en la literatura. De manera precisa, la pantalla produïa unes imatges que entraven directament pels ulls, en contrast amb el teatre i la literatura, que ho feien per les orelles i per la imaginació. El cinema parlat havia de ser-ho només en els moments en què la paraula fos

imprescindible, talment en la vida real: si era capaç de crear ambients i de presentar imatges reals o relacions de fets amb procediments distints del teatre, que es valia sobretot de la paraula per fer-ho, la veu cinematogràfica assumiria temps a venir una «personalitat pròpia»: «com una mena de pinyol de l'acció o com una segona música feta de paraules en comptes d'ésser feta de notes, per acompanyar-la» (Ferran 1931a). En aquest sentit, Ferran (1931b) tenia l'esperança que el cinema sonor sabria trobar, tal com havia aconseguit amb els efectes de llum i d'ombra, les dosis equilibrades de silenci i de paraula en el film. Al seu entendre, el triomf del nou cinema consistia paradoxalment, més que res, a resoldre «un problema de silenci» (Ferran 1931c).

Durant els anys posteriors, les controvèrsies a l'entorn de la «lluita» entre el teatre i el cinema es continuarien alimentant amb més intensitat encara. A grans trets, es formularen dues línies argumentatives, paral·leles i contraposades, que aprofundien les opinions emeses durant el trienni 1929-1931: la crítica cinèfila reclamà que el nou art s'afirmés en la independència i en l'originalitat artístiques, en el domini de la imatge per dir-ho de pressa; la teatral s'entestà, en canvi, a corroborar la «teatralitat indiscutible» del cinema. L'influx entre totes dues disciplines, cada vegada més intens en tots els nivells, situà el teatre *a la defensiva* —Tasis i Marca (1935) apostà, per exemple, perquè el vell art s'apoderés, sense complexos, de «les mateixes armes irresistibles del cinema»— davant de la necessitat del *parvenu*, enèrgic i amb glamur, que, bo i fagocitant les altres arts a cor què vols, s'imposava com a art i indústria i, de manera implacable, s'encimbellava en l'avantguarda de la modernitat i de la cultura de masses.

FRANCESC FOGUET I BOREU

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Arquimbau 1930: Rosa Maria ARQUIMBAU, «Buster Keaton ha fet un film parlat en espanyol», *Imatges*, 10 (13-viii), 20.
- Cortès 1931a: J. C. i V. [Joan CORTÈS I VIDAL], «*Le sang de Danton*», *Mirador*, 127 (9-vii), 5.
- 1931b: CODORNIU [Joan CORTÈS], «Els autors al cinema», *Mirador*, 129 (23-vii), 5.
- Díaz Plaja 1930a: Guillem DÍAZ PLAJA, *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, pròleg de Sebastià Gasch, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- 1930b: Guillem DÍAZ PLAJA, «Els assassinats del sonor», *Mirador*, 91 (23-x), 6.
- 1931: Guillermo DÍAZ PLAJA, «El teatro del porvenir», *Crisol*, 24 (28-v), 1.
- Ferran 1929a: Àngel FERRAN, «Cinema parlat i cinema mut», *La Publicitat*, 21-ix, 4.
- 1929b: Àngel FERRAN, «El documental i el film sonor», *La Publicitat*, 5-x, 4.
- 1929c: Àngel FERRAN, «Pel·lícules de complement», *La Publicitat*, 28-xii, 8.
- 1930a: Àngel FERRAN, «La qüestió del públic», *La Publicitat*, 25-i, 4.
- 1930b: Àngel FERRAN, «Cinema i teatre», *La Publicitat*, 9-viii, 9.
- 1930c: Àngel FERRAN, «Paraula i acció», *La Publicitat*, 16-viii, 3.

- Ferran— 1930d: Àngel FERRAN, «Cinema i teatre», *La Publicitat*, 24-x, 8.
 — 1930e: Àngel FERRAN, «Teatre i cinema», *La Publicitat*, 8-xi, 4.
 — 1931a: Àngel FERRAN, «La paraula en el cinema», *La Publicitat*, 3-i, 4.
 — 1931b: Àngel FERRAN, «El silenci i la paraula», *La Publicitat*, 17-i, 4.
 — 1931c: Àngel FERRAN, «El valor del silenci», *La Publicitat*, 24-i, 4.
 Gasch 1930: Sebastià GASCH, «Prefaci», dins Díaz Plaja (1930a: 7-24).
 Guansé 1930: Domènec GUANSÉ, «Cinema?... Teatre?...», *Mirador*, 88 (2-x), 5.
 Jullier 2006: Laurent JULLIER, *Le son au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma / CNPD.
 Levinson 1927: André LEVINSON, «Pour une poétique du film», *L'Art Cinématographique*, 4, 51-88.
 Llor 1930: Joan DE LLOR, «Margarida Xirgu a Badalona», *Imatges*, 6 (16-vii), [24].
 Moragues 1930: Jeroni MORAGUES, «Fotogènia i fonogènia (per a una iniciació a la crítica del cinema sonor)», *Revista de Catalunya*, 61 (setembre), 63-65.
 Morales 1929: María LUZ MORALES, «El teatro y el cinematógrafo», dins *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y comunicaciones*, vol. 2, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 9-22.
 — 1931: María LUZ MORALES, «La polémica del cine», *Films Selectos*, 38 (4-vii), 6-7.
 Obiols 1930: Armand OBIOLS [Joan PRAT], «Consideracions sobre el cinema», *La Publicitat*, 22-ii, 1.
 Palau 1929a: Josep PALAU, «Coneixem ja el cinema sonor», *Mirador*, 35 (26-ix), 6.
 — 1929b: Josep PALAU, «Orientacions del cinema sonor», *Mirador*, 44 (28-xi), 6.
 — 1930a: Josep PALAU, «Justificació del cinema sonor», *Gasetta de les Arts*, 14 (gener), 18-20.
 — 1930b: Josep PALAU, «Adveniment del cinema sonor», *Mirador*, 77 (17-vii), 6.
 — 1930c: Josep PALAU, «El que anem veient», *Mirador*, 90 (16-x), 6.
 — 1930d: Josep PALAU, «Un film de Marcer L'Herbier», *Mirador*, 91 (23-x), 6.
 — 1930e: Josep PALAU, «Del moment cinematogràfic», *Mirador*, 92 (30-x), 6.
 — 1930f: Josep PALAU, «En la defunció del cinema mut», *Mirador*, 96 (4-xii), 6.
 — 1930g: Josep PALAU, «*Al·leluia*. El millor film de la temporada», *Mirador*, 98 (18-xii), 6.
 — 1931a: Josep PALAU, «*Les llums de la ciutat*. El darrer film de Chaplin», *Mirador*, 114 (9-iv), 6.
 — 1931b: Josep PALAU, «La consolidació del sonor», *Mirador*, 127 (9-vii), 4.
 Sagarra 1923: Josep Maria de SAGARRA, «L'escena i el film», *La Publicitat*, 2-i, 1.
 Sagre 1930: José SAGRE, «Editorial», *El Clarín Cinematográfico*, 3 (14-iv), 3-4.
 Santos 1929a: Mateo SANTOS, «A propósito de *La canción de París*. En torno al cine sonor», *Popular Film*, 165 (26-ix), 1.
 — 1929b: Mateo SANTOS, «La nueva dramática. La palabra plantea al cine un problema de orden literario», *Popular Film*, extraordinari (30-xi), 1.
 — 1929c: Mateo SANTOS, «La nueva dramática. Cinema y teatro», *Popular Film*, 177 (19-xii), 1.
 — 1930: Mateo SANTOS, «La nueva dramática. La forma verbal en la cinta parlante», *Popular Film*, 181 (16-i), 1.
 Soldevila 1929: Carles SOLDEVILA, «Maurice Chevalier», *D'Ací i d'Allà*, 142 (octubre), 322.
 — 1930: Carles SOLDEVILA, «Present i esdevenidor del teatre. I L'amenaça del cinema», *Mirador*, 71 (5-vi), 5.
 Tasis i Marca 1935: Rafael TASIS I MARCA, «El teatre i el cinema. Senyals del temps», *Mirador*, 311 (31-i), 5.