

Dramaturgs d'exportació: el cas hongarès

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra

Como citar este artículo:

GALLÉN, Enric (2008) «Dramaturgs d'exportació: el cas hongarès», en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.º 1, pp. 185-198. ISBN 978-84-477-1026-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:
<http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_EG_Dramaturgs.pdf>.



Dramaturgs d'exportació: el cas hongarès*

Enric Gallén
Universitat Pompeu Fabra

Pel que sé, la primera referència del teatre hongarès en l'escena barcelonina està relacionada amb el nom de Lóránd Orbók (1884-1924), un dramaturg menys rellevant que Ferenc Molnár (1878-1952) (Gallén en premsa). Tots dos van precedir la recepció de Jenő Heltai (1871-1957), László Fodór (1896-1978) i Lajos Zilahy (1891-1974) en la confecció d'una producció teatral de consum, la qual cosa va dur Ferenc Olivér Brachfeld, un altre escriptor hongarès, a etiquetar-los de «dramaturgs d'exportació» (Oliver Brachfeld 1933). Tal com es va esdevenir amb algun altre escriptor o artista europeu, Orbók va aterrar a Barcelona arran de la primera guerra mundial.¹ Així, a finals de 1918 va publicar *La mariposa* (Orbók 1918b) i va estrenar *Stevenson o l'hoste mil·lionari* (Orbók 1918a) al Teatre Romea (9-XI-1918). L'escriptor Carles Capdevila, que el va ajudar a establir-se a Catalunya, va adaptar *Stevenson* al català. La farsa va ser un èxit de crítica i de públic —l'únic important que va obtenir (Anònim 1918b)— i això el va animar a escriure altres obres que van ser també traslladades per Capdevila i estrenades en català al Teatre Romea: *Casanova, el cavaller de Seingalt* (19-IV-1919)² i *El germà del mestre* (24-I-1920). Després de la seva mort (20-VI-1924)³, encara es va estrenar a Barcelona *El desert que es venja*, segons una traducció de Joaquim Montero.

El més interessant de la presència teatral d'Orbók a l'escena barcelonina té a veure amb la farsa, representades per *Stevenson* i *El germà del mestre*, respectivament. Les dues peces van ser absolutament naturalitzades a la realitat social i cultural catalana del moment, la qual cosa pot explicar la respectable bona acollida que *Stevenson* va merèixer per part del públic habitual del Teatre Romea, molt identificat amb la tradició dramàtica costumista i còmica heretada del segle XIX. Que totes dues obres responien a un criteri estrictament comercial, ho ratifica el següent fragment d'una carta que Carles Capdevila va enviar a Josep Canals, gestor de l'empresa del Romea: «aquí va la farsa de l'hongarès. Em confirmo en el que li vâreig dir: ho crec fet a mida per Innocents. Suposo que ho podrà llegir amb relativa comoditat i que es farà càrrec de la pressa amb què ho he hagut de fer. L'obra és per l'estil de *Stevenson*, una mica més forta, i el truc

* Aquesta comunicació s'inscriu en el projecte HUM2005-03926/FILO, subvencionat pel Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ A diferència dels altres autors hongaresos estudiats en aquest treball, la trajectòria personal i literària de Lóránd Orbók és molt poc coneguda. Per aquest motiu, em sembla necessari oferir-ne una petita nota biogràfica. Orbók va néixer a Presbourg, l'actual Bratislava (6-III-1884). Es va doctorar a la Universitat de Kolozsvár (Cluj, Romania) i va ampliar els seus estudis a la universitat de la Sorbonne. El 1912 va formar el primer teatre de titelles d'Hongria amb el seu germà Attila i l'escriptor Dezső Kosztólányi, entre altres. Durant la primera guerra mundial, va ser internat i gràcies a la intervenció d'un amic seu diplomàtic, el seu Karl Hjalmar Branting, va ser alliberat. Es va establir a Barcelona amb la seva companya francesa cap a 1916. Orbók, que havia obtingut ja un èxit significatiu amb *A tündér/ La fada*, a Budapest (1914) i Viena (1915), va adaptar-se aviat al nou context cultural i social que l'havia acollit. Segons un treball inèdit: «aprendió la lengua y sus siguientes obras ya las escribió en español y en catalán, con el pseudónimo de Lorenzo Azértis», segons la professora hongaresa Eva Kemecei, que m'ha proporcionat una informació molt valuosa sobre Orbók. Pel que sé, *Stevenson* va ser escrita en francès (Kányádi 2001).

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

³ Vegeu «Espectáculos. Varia. Ha muerto Lorand d'Orbok», *El Diluvio*, 22-VI-1924; «Ha mort Lorand Orbok», *La Publicidad*, 24-VI-1924, 4.

de les dues figures potser és més atrevit.»⁴ Així, doncs, Orbók va utilitzar com a base argumental per a les dues peces el recurs literari de la suplantació de la personalitat⁵ amb tot un seguit d'accions i de situacions equívocues destinades a produir la fàcil hilaritat del públic. La manifesta intenció còmica dels dos textos va fer que un crític considerés que «puede muy bien figurar al lado de las 'astracanadas' que ahora se estilan entre nosotros» (M. S. 1918), i que un altre titllés *Stevenson* «de una obra vodevilesca en que las situaciones dan la nota de comicidad» (Montaner 1918). Entre tots els crítics, va ser Emili Tintorer qui més va destacar les possibles qualitats literàries de *Stevenson*: «Escenas a lo Balzac, de la vida provinciana, con sus ridiculeces e ingenuidades, con sus tipos y sus costumbres pintorescos y divertidos.» (Tintorer 1918). Fos com fos, la unanimitat crítica que va rebre *Stevenson* es va fer fonedissa un any després en estrenar-se *El cavaller de Seintgalt*, una peça basada en un dels capítols de les memòries de Casanova, els amors amb Henriette, i probablement l'obra amb més projecció internacional posterior d'Orbók.⁶ El fet que l'obra no hagués estat sotmesa —com fer-ho, per altra banda, en aquest cas?— a un mínim procés de naturalització, defineix el tèrbol posicionament del conjunt de la crítica. Els retrets a la representació d'*El cavaller de Seingalt* van incidir sobretot en tres aspectes: l'excessiva llargària (Anònim 1919d), la mala interpretació (Anònims 1919c i e) i una pobra escenografia (Anònim 1919e). Algun crític va qüestionar també el tractament banalitzat amb què Orbók va presentar el protagonista de la història: «El acto primero es difuso y el segundo, construido a la manera de Marivaux y de Goldoni, peca también del mismo defecto. Además, el tipo de protagonista, el de las tres célebres entrevistas con Voltaire, lo más notable de sus memorias, queda empequeñecido como un Tenorio vulgar.» (Anònim 1919b). En canvi, per al crític de *La Veu de Catalunya*, la qüestió era una altra: «El Casanova del senyor d'Orbock és absolutament germànic. I, francament, el cavaller venecià no en tenia res absolutament» (Anònim 1919).

Com ja he anotat, *El germà del mestre* no va aconseguir la unanimitat dispensada a *Stevenson*, i de cara a ponderar la seva valoració crítica hem de situar-nos entre els extrems. Així, mentre per al *Diario de Barcelona*: «aunque hizo reír al benévolo público, que llamó al autor a escena, no es ni literaria ni técnicamente considerada más que una obra inferior sin consistencia y como escrita a la fuerza» (Anònim 1920a), per al crític d'*El Noticiero Universal*, es tractava d'una «obra de un verdadero comediógrafo, y está dotada además de una gracia sana, de un *humour* delicioso. Es una farsa á la manera de los grandes maestros, bien distintas de esas obras cómicas y astracanadas a que nos tienen acostumbrados nuestros autores.» (J. 1920).

Així les coses, la bona fortuna crítica de Lóránd Orbók en el teatre català sembla estrictament lligada a un model de farsa que va obtenir una certa unanimitat amb *Stevenson*, però que va ser en part qüestionada en el cas d'*El germà del mestre*. El fet és que, al marge de la farsa, Orbók no va aconseguir ni amb *Casanova* ni amb *El desert es venja*, cap altre ressò significatiu. Quant a *El desert es venja*, obra estrenada

⁴ Pel seu contingut, podem situar la carta, que no porta data, el 1919. Forma part del Fons Josep Canals (capsa número 2659) que és dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

⁵ A *Stevenson*, Albert Valldejuli força un amic, Camps, a suplantar la personalitat d'un milionari anglès de nom Stevenson; l'acció passa a «L'Oriol d'Avall», que «és una vila catalana tallada amb el patró d'Igualada, el Vendrell, etc.» A *El germà del mestre* Marcel K., un honest professor de química, suplanta el seu germà, un reconegut pianista, però alhora un pocavergonya, carregat de deutes i d'històries de faldilles.

⁶ Així, va ser traduïda per Sidney Howard i representada a l'Empire Theatre de Nova York entre el setembre i el desembre de 1923 amb un total de 77 representacions.

pòstumament (18-II-1925) i concebuda com un drama amb ressons poemàtics, Orbók la va situar en els prolegòmens de la primera guerra mundial, tot situant l'acció principal a Bagdad. Per al conjunt de la crítica, en el subjacent d'una història d'amor entre un enginyer europeu i una jove musulmana, surava un conflicte central entre civilitzacions, el que enfrontava el món occidental amb l'àrab (Anònim 1925b). En realitat *El desert es venja* no fa sinó exposar les dificultats d'una impossible i fatal relació sentimental entre dues persones de distints orígens i procedències, condicionades pel complex i contrastat marc històric de referència. Malgrat la novetat de l'argument i de la presumpta temàtica en el si de l'escena catalana, l'obra no va entusiasmar la crítica. D'entrada, com en les produccions anteriors, l'obra semblava pecar d'allargassada —«cuanto en ella ocurre cabría reducirlo a un solo acto» (Anònim 1925b). Més: la tendència difusa i monòtona d'*El desert es venja*, no va permetre tampoc un seguiment atent del públic. Dues mostres de la resposta de la crítica; la primera, la d'Emili Tintorer que, tot i valorar el caire poemàtic de l'obra i remarcar que «dice cosas bellas y maneja el látigo de la sátira con soltura», postil·lava: «nos enerva el cuadro dramático por confuso, por largo, por las repeticiones constantes, por las incongruencias sucesivas. El teatro exige otras claridades y otra viveza. Nos fastidiamos.» (Tintorer 1925). En segon lloc, el rotund comentari de Sagarra: «L'obra podria ésser interessant i entretinguda, si no pequés de monotonia, si el problema sentimental no fos sempre el mateix i si el tercer acte no resultés tant de melodrama de caixa de trons i piules.» (Sagarra 1925).

Si no vaig errat, la incidència de László Fodór (Bécsy 2001) en l'escena catalana va ser proporcionalment menys significativa a la que va aconseguir en els teatres de Madrid.⁷ De fet, Fodór no deixa de ser un Molnár menor, quasi exclusivament circumscrit a un model teatral proper al del bulevard. A Catalunya es va donar a conèixer amb *Maria... no siguis tonta!*, segons una adaptació de Rafael Riba i Llorenç Rodellas (Fodór 1931), i amb *El petó davant del mirall*, traduïda per Josep Pous i Pagès (Fodór 1933). De la primera, es va publicar una segona versió amb el nom d' *El cor m'ho deia*, adaptada per Agustí Colado i Llorenç Rodellas, que es va publicar i representar durant la guerra (Fodór 1937). De *Maria... no siguis tonta!*, la crítica no en va parlar potser perquè l'obra va ser estrenada (4-X-1930) en una sessió de matiné al Teatre Novetats amb preus populars i en alternança en la programació amb *Mecenas*, de Carles Soldevila, que s'havia estrenat tres dies abans, i tretze abans de l'estrena de *La corona d'espines*, de Josep M. de Sagarra, l'altra producció sobresortint de l'empresa Canals al Novetats.

En canvi, l'estrena al Teatre Romea (15-IV-1933) d'*El petó davant del mirall* (Fodór 1933) venia ja precedida d'unes certes expectatives d'èxit a l'estranger i a Madrid, on va ser adaptada per Juan José Cadenas i E. F. Gutiérrez Roig. D'entrada, l'obra responia a una moda teatral i cinematogràfica, de què *El procés de Mary Dugan*, de Bayard Veiller (Veiler 1929), n'era mostra. La trama era prou convencional i recurrent, un cas d'adulteri, en què un advocat vienès endevina sobtadament la infidelitat de la seva dona en adonar-se de la singular manera amb què aquesta es contempla i s'arregla davant del mirall. Res de nou, aparentment: una obra a cavall del fulletó i del melodrama, que recorria a un format —el judici popular d'un assassinat— de «reminiscències cinematogràfiques» (Palau 1933). Probablement, la derivació fulletonesca de la història i la seva representació a la manera cinematogràfica van arrossegar el públic des de la primera escena fins a un final potser inesperat. Per aquí es van generar, si més no, bona part de les valoracions crítiques. Una crítica, potser no gaire entusiasmada amb el text, però atenta a valorar-ne els trets més genuïns. En primer lloc: «la rapidez de las escenas,

⁷ A Madrid es van estrenar en l'etapa prerepublicana: *Amo a una actriz* (1929), publicada a *La Farsa*, 103; *¡Atrévete, Susana!* (1929), publicada també a *La Farsa* 110, *¡Cásate con mi mujer!* (1930), i *Un programa político* (1931), segons les dades de Vilches i Dougherty (1997).

como responde al ritmo acelerado de la vida de hoy, el trazado firme, seguro. Esto sí es nuevo, teatral y humano.» (Anònim 1933f); en segon lloc, que a *El petó davant del mirall*: «el autor húngaro acierta a revestirla de cierto aire literario y de verosimilitud, aunque por mucho que se le imponga, no acaba de ocultar los factores que en él influyeron para el desarrollo de la obra: esto es el folletín y el cinematógrafo, con sus recursos de bajo linaje» (Anònim 1933c). I, en tercer lloc, la «finesa psicològica» de l'obra en «molts moments» (Guansè 1933) i la sàvia utilització de la intriga per mantenir l'atenció de l'espectador fins al final. Un cop més, dos crítics mostren els dos pols quant a l'apreciació de l'obra. El de *La Noche*, es va manifestar absolutament entregat «a una de las obras más originales que hemos presenciado estos últimos tiempos y son tantos los que tantas cosas podrían aprender...» (Anònim 1933e). Perquè, tot i el rerefons sentimental de la història, Fodor ofería una resolució dura i valenta sense l'esperat i convencional final feliç al conflicte plantejat: «Su obra es audaz por cuanto arremete con tanto prejuicio como se le presenta. Pero, sobre todo, es humana y, por lo mismo, cruel; porque, además, es objetiva. El autor quiere quedarse por encima y lo logra.»

En canvi, Cortès i Vidal, de *Mirador*, responia amb fermesa a un altre aspecte, el malestar creixent i generalitzat entre els autors catalans sobre la proliferació indiscriminada de textos traduïts en detriment de la producció autòctona. Per aquesta raó, després de reconèixer que l'obra *mig sentimental mig psicologista, basat en un conflicte de consciència*, trobés ressò entre el públic, reflexionava:

Però, és que, veritablement, cal recórrer a la traducció, perquè les companyies catalanes puguin treballar? És de pensar que abans de decidir-se per l'obra de Fodor, l'empresa de Romea haurà recercat entre la producció dels nostres autors alguna cosa que pogués servir per encetar la temporada d'una manera estimable; que haurà llegit i rellegit, haurà demanat, preguntat i inquirit per tots contorns, i que, cansada de la inutilitat de tots els seus esforços, ha estat impulsada per la penúria d'obres originals que se li oferien que han tingut de refugiar-se en *El petó davant del mirall*. Si és així, com diem en començar, no és pas una perspectiva gaire falaguera per a nosaltres. (C(ortès) i V(idal) 1933)

El procés de naturalització que es va produir en els casos de *Stevenson, El germà del mestre* i *Maria... no siguis tonta!*, va arribar al seu paroxisme amb *Les mitges virtuts*, presentada com una «comèdia galant barcelonina» i escrita per Amichatis, com a resultat de l'adaptació lliure d'una obra d'Heltai⁸. De fet, la producció va ser venuda segons aquestes característiques. Si amb els textos esmentats d'Orbók i de Fodor es va produir un exercici d'identificació i d'aproximació amb la tradició vuitcentista del teatre de costums, filtrada per la generació modernista, el text de *Les mitges virtuts* va ser adaptat a la producció literària autòctona centrada en el districte cinquè, molt de moda en aquells anys (Castellanos 1997). Amichatis ja havia fet el mateix amb un altre text francès d'A. D'Ennery, *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones del fang* (Ennery 1926). Ara, a *Les mitges virtuts*, exposava: «en clau d'humor la història —també recurrent— d'una família mantinguda amb el «sacrifici» de la pubilla, la Raquel, una cupletista que fa de dona de companyia des que va acceptar de donar el pas a la «mala vida» i esdevenir l'amiga d'un banquer ric per tal de treure la parentela de la misèria.» (Arévalo 2002: 222). Tot inaugurant la temporada 1926-1927, l'obra va ser estrenada al Teatre Espanyol, seu per excel·lència de la producció vodevilesca, que

⁸ Pel que sé, Heltai va ser conegut sobretot a l'Estat espanyol com a un narrador de caràcter humorístic. Algunes de les seves novel·les com *Family-Hotel*, *Manuel VII y su época*, i alguns reculls de contes van ser traduïts per Andrés Révész i publicats per Calpe i la Imp. de Sáez Hermanos de Madrid entre 1921 i 1927.

habitualment ofería la companyia de Josep Santpere. De la recepció crítica, el més destacat va ser la previsió de l'èxit de *Les mitges virtuts* entre el públic femení, com així va ser. Perquè es tractava d'un sector ben predisposat a comprendre les vicissituds i el sacrifici de la protagonista pel bé de la família, amb la consegüent moralitat final ben acollida pel públic, de «convertir-la en una dona honesta» i de «redimir-la per mitjà del matrimoni.» (Arévalo 2002: 224). L'obra, «admirablement dialogada» (Anònim 1926a), no ofería altres aspectes dignes de ser esmentats per una crítica que es va mirar l'obra amb molts bons ulls. Potser, com va assenyalar un altre crític: «acaso pueda tildarse a los autores, de halagar con su dominio del teatro y del diálogo, al público fácil». La referència a un «público fácil», el comú i popular dels espectacles del Paral·lel, assenyala tal vegada la mínima diferència amb uns sectors socials més bigarrats, els que assistien a les funcions professionals del teatre català als locals del Novetats i del Romea. Per altra banda, i pel que sé, *Les mitges virtuts* no va ser l'únic cas de reescriptura radical d'un text d'origen hongarès.⁹

Finalment, el 20 de maig de 1936, la companyia d'Eugenia Zúffoli va presentar *Aquella noche*, de Lajos Zilahy, amb motiu de la reobertura del Teatre Romea amb un nou empresari Álvarez Güell, «muy conocido en el mundo de la publicidad.» (Paris 1936). De l'autor de l'obra, sorgit després de la guerra, s'havia publicat l'any anterior a Catalunya la traducció de la seva novel·la *Primavera mortal* (Zilahy 1935). La «figura més suggestiva del món literari de Budapest», segons Olivér Brachfeld, ofería a *Aquella noche*, representada amb èxit a Itàlia i a França, una comèdia de gènere policíac, força corrent en el teatre estranger de postguerra representat a Barcelona, de què en són mostres significatives la ja esmentada *El procés de Mary Dugan* de Veiller o *El crim de Vera Mirzeva*, d'Urbanlev (Urbanlev 1930), que van ser estrenades per la companyia de Maria Vila i Pius Daví en el mateix local. En línies generals, un sector de la crítica, tant Guansè, com París (Paris 1936), com Morales van valorar positivament d'*Aquella noche* l'acurat tractament literari dispensat per l'escriptor hongarès: «que va arribar a captar extraordinàriament l'atenció de l'espectador, que no arriba a sospitar el desenllaç» (Guansè 1936). Així, per a Guansè: «la part sentimental —enamoraments, gelosies, rancors, sacrificis— que giren entorn del crim, que el provoquen, l'embrollen i l'expliquen, no tenen res de carrinclons, d'excessius, d'arbitraris, com esdevé habitualment en les obres d'aquest gènere. Són perfectament mesurats, versemblants, proporcionats a la natura i caràcter dels personatges»; en termes semblants, Morales completava: «los atisbos psicológicos, son, precisamente, los que elevan un tanto esta comedia por encima de otra de su género, salvándola de ser un engendro policiaco más, y dándole estimable categoría.» (Morales 1936). Si de cas, l'única valoració negativa, Guansè la feia derivar cap a l'adaptació de Magda Donato, perquè: «comparada la versió francesa de Denis Amiel, és molt menys àgil, i fins una mica esporgada en escenes que, tot i no semblar-ho, són força essencials, a part de gracioses.»

En general, la incorporació del conjunt del teatre estranger a l'escena catalana dels anys vint i primers trenta va rebre una resposta molt distinta per part de la crítica en funció de les produccions representades i també dels auditoris que les van emparar. Així, en

⁹ Amichatis, pseudònim de Josep Amich i Bert (1888-1965), va adaptar una obra de Ferenc Molnár amb el nom de *La Ventafocs del barri*, amb una situació argumental, acció i personatges, ubicats, com en el cas de *Les mitges virtuts*, en el marc del districte cinquè barceloní, segons el text mecanografiat que es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. D'altra banda, Francesc Oliva va adaptar una altra obra de Jenő Heltai amb el nom de *La meva dona vol marit*, segons el text mecanografiat que es conserva també a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

analitzar la recepció del teatre francès, la del teatre nord-americà o la de determinades propostes teatrals de caràcter més experimental d'entreguerres, es poden distingir clarament dues plataformes de realització i de divulgació escènica: la comercial i la vinculada a determinats grups amateurs interessats en oferir algunes de les mostres més renovadores de l'escena europea de l'època, com ara determinades actuacions del Teatre Íntim (Gallén 1994), del Lyceum Club (Foguet 1998), de Lluís Masriera al Teatre Studium (Gallén 2005), o d'Artur Carbonell a Sitges (Artigas 1999).

En el cas del teatre hongarès, tant si parlem d'Orbók, com de Fodór, de Zilahy o de les reescriptures dels textos d'Heltai, ens encarem amb una producció de factura comercial que va ser ben rebuda en virtut del procés de naturalització i d'anostrament adoptat perquè fossin fàcilment recognoscibles i identificables amb determinades formes i gèneres de l'escena professional de Barcelona. Em refereixo als textos d'Orbók, adaptats per Capdevila, als d'Heltai, reescrits per Amichatis o Oliva, o al de Fodór, anostrat per Rodellas. En canvi, quan els elements i ingredients essencials del text original —argument, acció, situacions i personatges— van ser globalment respectats, la majoria d'aquests espectacles no van assolir la mateixa resposta: vegeu els casos de *Casanova* o d'*El desert es venja*, d'Orbók. Si *El petó davant del mirall* va reeixir-hi és perquè el que hi comptava, per damunt de tot, era la forma d'un gènere popular de llarg recorregut, com el policíac, que s'havia actualitzat en el primer terç del segle xx amb noves propostes teatrals i amb les adaptacions del cinema nord-americà.

Així, doncs, si aquest teatre hongarès de consum no va aportar res de nou a la renovació de l'escena catalana, per què va ser importat? D'entrada, potser perquè Molnár, un dels dramaturgs vius més representat a l'Europa d'entreguerres, va obrir un camí de difusió del teatre hongarès en determinats àmbits de l'escena occidental, que va ser seguit per altres col·legues, amb més o menys fortuna, si més no fins als anys trenta. En segon lloc, cal emmarcar la incorporació del teatre hongarès en un moment delicat de l'escena catalana. Efectivament, s'ha de tenir en compte que tant per al sector empresarial com per a un sector de la crítica, la literatura dramàtica catalana de l'època no presentava, com sí que ho feia el teatre espanyol, un ampli i diversificat ventall de gèneres i formes teatrals de cara a fidelitzar un auditori. Un públic espectador, per altra banda, que donava potser mostres de cansament o d'avorriment davant la monòtona producció autòctona i es decantava cada cop més cap al cinema. Fins a quin punt, però, el fet de representar determinats textos estrangers de consum servia per «vendre» i «eixamplar» una escena catalana més diversa? Perquè no ens enganyem, en el rerefons de la incorporació del teatre estranger dels anys vint i trenta, hi rau una altra qüestió, el de la desconfiança de les poques empreses professionals de teatre català cap a la tradició i als autors vius del teatre català, especialment:

El que escriu aquestes ratlles seria més aviat partidari que les escenes locals prodiguessin les obres estrangeres, sempre que la producció del país no en surti perjudicada. Actualment, però, el nostre públic té una misteriosa antipatia per tot l'estranger. Mai cap producció estrangera no serà escoltada amb la passió, i si volen amb l'interès, com l'obra de l'autor local més modest. Tota la producció dramàtica de fronteres enllà ens arriba aquí amb un aire esbravat, qualsevol diria que una hàbil maniobra duanera li ha llevat tota la sal i el pebre i el valor emocional. Sols així es comprèn que les obres que comptin amb més possibilitats d'èxit siguin les que vénen excepcionalment carregades d'essències fortes, d'una truculència prou notable per a dominar i superar tot *naturalisme* possible. Aleshores l'obra dramàtica es converteix en un article exòtic que el públic celebra per unes virtuts extra teatrals.

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

Per aquestes raons, no és gaire lícit de criticar les nostres empreses per la tendència més o menys irremediable que tenen a donar-nos obres de poca qualitat literària. L'experiència ens ha demostrat que el nostre públic no està gens disposat, ara per ara, a trobar que Molnár, Pirandello, Pagnol, Kayser, Passeur, o Maugham —per citar-ne uns quants a l'atzar— són superiors als autors més modestament acreditats del país. I, seguint aquesta línia de conducta que marca el públic, les empreses s'encaparren ben poc a suplir amb la producció estrangera les llacunes dels autors del país. D'altra part, un públic que no ha estat capaç d'apreciar el *Màrius* de Pagnol, que l'any passat varen presentar-nos a Novetats, es mereix molt poques consideracions. (M., P.: 1931)

En definitiva, la incorporació del teatre estranger en els anys d'entreguerres, i concretament la dels «dramaturgs d'exportació» d'origen hongarès, posava al descobert tant l'escassa curiositat o preparació intel·lectual del públic del teatre català pel teatre estranger de més volada literària, com les deficiències i les dificultats de l'escena professional en llengua catalana per assegurar el manteniment regular d'una temporada estable amb la incorporació del repertori «clàssic» i de les propostes més incisives dels dramaturgs catalans de l'època en la seva programació. Una situació que es va agreujar en els anys trenta i que va abocar uns quants escriptors vius de cert renom a estrenar els seus textos en el marc del teatre amateur.

Referències bibliogràfiques

- A, de A. (1933). «Anoche se inauguró la temporada teatral de Primavera». *El Correo Catalán*, 16-IV.
- A.G., M. (1926). «El Teatro. Español. Estreno de la comedia en tres actos *Les mitges virtuts*, de E. Heltai, adaptada al ambiente barcelonés, por Amichatis». *El Día Gráfico*, 19-IX.
- Amichatis. (s. d.). «*La Ventafocs del barri*, sainet realista barceloní en tres actes i quatre quadros, segons la trama inicial d'una obra de Molnár». Text mecanografiat que es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
- Amichatis. (1926). *Les mitges virtuts*, comèdia galant barcelonina en tres actes, adaptació d'una obra de E. Heltai. Barcelona: Editorial Esmeralda.
- Anònim (1918a). «Teatros y Concieros. Teatro Romea. *Stevenson, l'hoste mil·lionari*. Comedia en tres actos, de L. D'Orbock [sic], adaptada por Carles Capdevila». *El Correo Catalán*, 12-XI.
- Anònim (1918b). «Los Teatros». *El Día Gráfico*, 12-XI.
- Anònim (1919a). «Música y teatros. Romea». *La Vanguardia*, 20-IV.
- Anònim (1919b). «Teatros y cines. La temporada de primavera. En Romea. *El cavaller de Seingalt* [sic]». *El Noticiero Universal*, 20-IV.
- Anònim (1919c). «Los Teatros. Inauguraciones y estrenos». *El Diluvio*, 21-IV.
- Anònim (1919d). «Por los teatros. Otro estreno del sábado. *El cavaller de Seingalt*». *La Tribuna*, 21-IV.
- Anònim (1919e). «Teatros y conciertos. Romea. *El cavaller de Seingalt*. Comedia, en tres actos, de L. d'Orbok [sic], traducida por Carles Capdevila». *El Correo Catalán*, 24-IV.
- Anònim (1919f). «Els Espectacles, 19. Les estrenes. Romea. *El cavaller de Seingalt*, comèdia en tres actes de L. d'Orbock [sic], traducció de Carles Capdevila». *La Veu de Catalunya*, 28-IV.
- Anònim (1920a). «Revista de espectáculos». *Diario de Barcelona*, 27-I.

- Anònim (1920b). «Teatros y conciertos». *El Correo Catalán*, 28-I.
- Anònim (1924a). «Espectáculos. Varia. Ha muerto Lorand d'Orbok [sic]». *El Diluvio*, 22-VI.
- Anònim (1924b). «Ha mort Lorand Orbok». *La Publicitat*, 24-VI.
- Anònim (1925a). «Los estrenos. *El desert es venja*». *El Noticiero Universal*, 19-II.
- Anònim (1925b). «Música y teatros. Romea. *El desert es venja*. Obra dramàtica, en tres actos. Traducción catalana de don Joaquín Montero». *La Vanguardia*, 20-II.
- Anònim. (1926a). «Comedias y comediantes». *La Noche*, 20-IX.
- Anònim. (1926b). «Crónica teatral. Español». *Diario de Barcelona*, 17-IX.
- Anònim (1933a). «Teatro Romea. *El petó davant del mirall*, de Fedor [sic]». *Diario de Barcelona*, 16-IV.
- Anònim (1933b). «Última hora. Los Teatros y los cines». *Las Noticias*, 16-IV.
- Anònim (1933c). «Romea. *El petó davant el mirall*». *La Vanguardia*, 16-IV.
- Anònim (1933d). «Espectacles i varietats. El Teatre». *La Veu de Catalunya*, 16-IV.
- Anònim (1933e). «En Romea. Estreno de la comedia en tres actos de Ladislao Fodor, traducida por Pous y Pagès». *La Noche*, 17-IV.
- Anònim (1933f). «Notas informativas. Romea. *El petó davant del mirall*». *El Día Gráfico*, 19-IV.
- Anònim (1936). «Avui. Eugènia Zuffoli reapareix al Teatre Romea». *La Publicitat*, 20-IV.
- Arévalo, J. (2002). *La cultura de masses a la Barcelona del Nou-Cents*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Artigas, I. (1999). «Artur Carbonell i Carbonell. Una vida dividida entre dues passions, el teatre i la pintura». *Assaig de Teatre* 18-20. 31-48.
- Artís, A. A. (1936). «Romea: Estrena de *Aquella noche*: una comedia de l'autor hongarès». *Última hora*, 21-V.
- B(ertrana), P(rudenci). (1925). «Les estrenes. Romea. *El desert es venja*». *La Veu de Catalunya*, 21-II-1925.
- Bécsy, T. (2001). «Le répertoire des théâtres hongrois entre les deux guerres». Dins A. Lakos (dir.) *Théâtre hongrois d'une fin de siècle à l'autre: 1901-2001*. Montpellier: Maison Antoine Vitez. 15-21.
- Benet, M. (1933). «Vida teatral. Los estrenos e inauguraciones de sábado y domingo. En el Romea. *El petó davant del mirall* de L. Fodor, traducción de J. Pous y Pagés». *El Liberal*, 17-IV.
- Caballero, C. (1918). «Por los teatros. En Romea. *Stevenson, l'hoste mil-lionari*». *La Tribuna*, 21-XI.
- Capdevila, C. (1919). Carta a Josep Canals. Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Fons Josep Canals (capsa núm. 2659).
- Capdevila, L. (1936). «*Aquella noche*, obra de Lajos Zilahy, traduïda per Magda Donato. Teatre Romea». *La Humanitat*, 22-V.
- Castellanos, J. (1996). «Mercat del llibre i cultura nacional (1882- 1925)». *Els Marges* 56, 5-38.
- Castellanos, J. (1997). «El 'districte cinquè' i la novel·la». dins *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62. 169-185.
- C(ortès) i V(idal), J(osep). (1933). «Les estrenes. *El petó davant del mirall* (Teatre Romea)». *Mirador* 220, 20-IV, 8.
- Costa, P. (1926). «Los estrenos de anoche. Español. *Les mitges virtuts*, comedia en tres actos, de E. Heltai, adaptada al catalán por Amichatis». *El Noticiero Universal*, 18-IX.

- Ennery, A. d'. (1926). *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones del fang*, «melodrama barceloní en quatre actes dividits en vuit quadros, inspirat en la cèlebre novel·la d'A. D'Ennery per Amichatis», estrenada al Teatre Espanyol (3-IV-1926) per la companyia de Josep Santpere. *La Escena Catalana* 203, 24-IV.
- Figarillo. (1933). «Espectáculos. Los estrenos del sábado. Romea. *El petó davant del mirall*, de Ladislao Fodor, traducció de Pous y Pagés». *El Diluvio*, 18-IV.
- Fodór, L. (1931). *Maria... no siguis tonta!* Comèdia en tres actes, adaptació catalana de R. Riba (Athis) i Ll. Rodellas, *La Escena Catalana* 342, 18-VII.
- Fodór, L. (1933). *El petó davant del mirall*, Obra en tres actes, traducció de J. Pous i Pagès, *La Escena Catalana* 377, 6-V.
- Fodór, L. (1937). *El cor m'ho deia*, Traducció d'Agustí Collado i Llorenç Rodellas. Barcelona: Llibreria Millà (Catalunya Teatral, 113). Estrenada per la companyia que va dirigir Joaquim Torrents, en la seva tournée per Catalunya l'any 1937.
- Foguet, F. (1998). «Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un *teatre intel·ligent* (1934-1937)». *Serra d'Or* 465. 62-65.
- G. C., E. (1936). «En el Teatro Romea: *Aquella noche*, comèdia húngara, de Lajos Zilahy, versió castellana de Magda Donato». *El Diluvio*, 22-V.
- Gallén, E. (1992). «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil». Dins *IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre 1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Comissió Amèrica i Catalunya. 369-379.
- Gallén, E. (1994). «La represa del «Teatre Íntim» als anys vint». *Els Marges* 50. 120-125.
- Gallén, E. (1995). «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938). Dins F. Lafarga i R. Dengler (ed.). *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. 193-204.
- Gallén, E. (2005). «La sessió d'avantguarda a l'estudi Masriera (1929)». Dins *Miscel·lània Joan Vèny/7. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/ LI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 109-151.
- Gallén, E. (en premsa). «Ferenc Molnár i el teatre català d'entreguerres». Comunicació presentada en el XVIè Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Budapest, 5-9 de setembre de 2006.
- Guansè, D. (1933). «Teatre Romea: *El petó davant del mirall*, de Ladislao Fodor, trad. de J. Pous i Pagès». *La Publicitat*, 18-IV.
- Guansè, D. (1936). «*Aquella noche...*, de Lajos Zilahy. Adaptació de Magda Donato». *La Publicitat*, 22-V.
- Guasp, E. (1936). «Eugenia Zuffoli reaparegué ahir al Romea amb l'estrena d'*Aquella noche*, de Lajos Zilahy, traduïda per Magda Donato». *La Rambla*, 21-V.
- Heltai, E. (s. d.). *La meva dona vol marit*, vodevil «segons un assumpte de l'escriptor húngaro Eugeni Heltai [sic]», adaptació de Francesc Oliva. Text mecanografiat que es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Bracelona.
- J. (1918). «Los estrenos. Romea». *El Noticiero Universal*, 11-XI.
- J. (1920). «Los estrenos. *El germà del mestre*». *El Noticiero Universal*, 26-I.
- Kányádi, A. (2001). «Préface». Dins L. Orbók. *Casanova, chevalier de Seingalt*. París: Caractères. 7-13.
- M. G. (1919). «Els espectacles. Les estrenes. Romea. *El cavaller de Seingalt*, comèdia en tres actes, de L. d' Orbock [sic], traducció de Carles Capdevila». *La Veu de Catalunya* (edició del vespre), núm. 19, 28-IV.
- M. S. (1918). «Teatros. Los Estrenos. Romea: *Stevenson, l'hoste mil·lionari*, de Laureano de

- Orbok [sic], comedia en tres actos adaptada a la escena catalana por Carles Capdevila». *La Publicitat*, 11-XI.
- M., P. (1931). «Traduccions». *Mirador* 142, 22-X. 5.
- Manegat. (1933). «Romea. Estreno de *El petó davant del mirall*, comedia en tres actos, de Ladislao Fodor.- Traducción catalana de Pous y Pagés». *El Noticiero Universal*, 17-IV.
- Montaner, D. (1918). «Los Teatros. Romea. Estrenos cómicolírico-dramáticos. *Stevenson, l'hoste mil·lionari*. En Romea». *El Liberal*, 10-XI.
- Morales, M. L. (1936). «Teatros y Concieros. Teatro Romea. *Aquella noche*, comedia policíaca, de Lajos Zilahy, adaptada por Magda Donato». *La Vanguardia*, 22-V.
- Oliver Brachfeld, F. (1936). «Literatura húngara». *Mirador* 233, 20-VII. 6.
- Orbók, L. (1918). *Stevenson, l'hoste mil·lionari*, Comèdia en tres actes, adaptada al català per Carles Capdevila. *La Escena Catalana*, 9-XI.
- Orbók, L. (1918). *La mariposa*, Comedia dramàtica húngara en tres actos, vertida al español por Luis Almerich, Notas del traductor (IX-X). Barcelona: Biblioteca Insula.
- Orbók, L. (1920). *El germà del mestre*, Farsa en tres actes, adaptada al català per Carles Capdevila. *La Escena Catalana*, 15-II.
- Orbók, L. (1923). *El desert es venja*, traducció de Joaquim Montero. El manuscrit —Ms. MCLXXIX—, datat entre el 21 i el 30 de març de 1923, es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Orbók, L. (1930). *Casanova*, Comedia en tres actos y en prosa, traducida al castellano por Francisco de Viu. *La Farsa* 151, 2-VIII.
- Orbók, L. (2001). *Casanova, chevalier de Seingalt*. Préface d'András Kányádi (7-13). París: Caractères.
- Palau, J. (1933). «Teatres i cinemes. *El petó davant el mirall*». *El Matí*, 19-IV.
- París. (1936). «Teatro. Romea: *Aquella noche*». *Diario de Comercio*, 22-V.
- Portusach, R. (1926). «Vida teatral. En el Español. Inauguración de la temporada y estreno de *Les mitjes [sic] virtuts*». *El Liberal*, 18-IX.
- Radnóti, Z. (2001). «L'âge d'or de l'art dramatique hongrois». Dins A. Lakos (dir.) *Théâtre hongrois d'une fin de siècle à l'autre: 1901-2001*. Montpellier: Maison Antoine Vitez. 23-30.
- R. J., (1919). «Inauguraciones y estrenos». *Diario de Comercio*, 21-IV.
- R. J., (1920). «Inauguraciones y estrenos». *Diario de Comercio*, 27-I.
- R. C., M. (1918). «Música y teatros. Romea. *Stevenson, l'hoste mil·lionari*». *La Vanguardia*, 10-XI.
- S.(agarrà). (1925). «Els Teatres. Romea. *El desert es venja*, de Laureà d' Orbock [sic]; traducció de Joaquim Montero». *La Publicitat*, 20-I.
- Sagarrà, J. M de. (1919). «De teatros. Los estrenos de Pascua». *La Publicidad*, 27-IV.
- Sánchez-Boxa, G. (1936). «Romea: *Aquella noche*, comedia en cuatro actos, de Lajos Zilahy, adaptada por Magda Donato». *El Día Gráfico*, 22-V.
- Tintorer, E. (1918). «Espectáculos. Semana teatral». *Las Noticias*, 19-XI.
- Tintorer, E. (1925). «Últimas noticias. De Barcelona. Los Teatros. Romea. —*El desert es venja*. Comedia en tres actos, de Azzertis [sic], traducción de Joaquín Montero». *Las Noticias*, 19-II.
- Tintorer, E. (1933). «Teatrales. Romea. *El petó davant del mirall*, comedia dramàtica en tres actos, de Ladislao Fodor, traducida por J. Pous y Pagés». *Las Noticias*, 19-IV.
- Urbanlev, L. M. (1930). *El crim de Vera Mirzeva*, drama em quatre actes, reproducció catalana

- de Lluís Capdevila i Enric Lluelles. *La Escena Catalana* 319, 12-VII.
- V. P., (1936). «Teatral. Romea: *Aquella noche*, de Lajos Zilahy, en quatre actes, adaptació de Magda Donato. Reparició d'Eugenia Zuffoli». *El Matí*, 22-V.
- Varo, L. (1919). «Los estrenos de Romea. *El cavaller de Seintgalt* [sic], comedia en tres actos de L. d'Orbok [sic], traducida al catalán por Carlos Capdevila». *El Día Gráfico*, 22-IV.
- Veiller, B. (1929). *El procés de Mary Dugan*, Traducció d'Alfons Nadal i Domènec Juncadella. *La Escena Catalana* 299, 12-X.
- Vilches, M. F. i D. Dougherty. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Vinyoles, P. (1936). «Romea: *Aquella noche*, de Lajos Zilahy, en quatre actes, adaptació de Magda Donato, reparició d'Eugenia Zuffoli». *El Matí*, 22-V.
- Zas. (1925). «La semana teatral». *Diario de Comercio*, 25-II.
- Zas. (1926). «La semana teatral. Español». *Diario de Comercio*, 22-IX.
- Zilahy, L. (1935). *Primavera teatral*. Traducció directa de l'hongarès per F. Olivér Brachfeld. Barcelona: Proa.
- Zilahy, L. (1936). *Aquella noche*, «comedia dramàtica en cuatro actos, el primero dividido en dos cuadros, adaptada a la escena española por Madga Donato». *La Farsa* 437, 1-II.