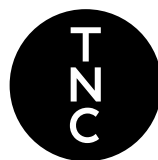


EPICENTRE PARALEL, ANYS VINT

 Generalitat
de Catalunya



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Presentació	Pàgina 4
Xavier Albertí i Eduard Molner, «Per què no en sabíem res?»	Pàgina 6
Miquel Badenas i Rico, «La dècada dels anys vint» i «El Paral·lel en els anys trenta»	Pàgina 18
Màrius Verdaguer, «Madrid-Concert»	Pàgina 22
Francesc Madrid, «El cabaret»	Pàgina 24
Sebastià Gasch, «S'ha obert un cabaret»	Pàgina 26
Jaume Passarell, «L'ànima del Paral·lel (II)»	Pàgina 28
Rosend Llurba, «El triomf del music-hall»	Pàgina 32
Luis Cabañas Guevara, «A modo de epílogo»	Pàgina 34
Espectacles i activitats Publicacions	Pàgina 38

Presentació

Durant el primer terç del segle XX, l'avinguda del Paral·lel va ser el rovell de l'ou de la cultura popular barcelonina. Els seus escenaris, protagonistes de l'eclosió que va viure la indústria de l'oci, van viure en primera persona les principals transformacions dels paisatges sociopolítics de la Catalunya contemporània.

L'epicentre patrimonial de la temporada 2020-2021 té com a protagonista el teatre musical del Paral·lel dels anys vint i trenta. Perquè acostar-se a l'època daurada del Paral·lel no és només penetrar en un univers de tresors infinits, capítol d'una vitalitat impressionant dins la història dels nostres imaginaris col·lectius. També és recuperar la possibilitat d'escoltar de primera mà uns testimonis absolutament privilegiats de l'ebullició amb què la societat catalana es va constituir en societat de masses.

Xavier Albertí

Director artístic del Teatre Nacional de Catalunya



© Frederic Ballell Maymí.
Arxiu fotogràfic de Barcelona

Xavier Albertí i Eduard Molner, «Per què no en sabíem res?», presentació del catàleg d'exposició *El Paral·lel 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, dir. X. Albertí i E. Molner. Barcelona: CCCB / Diputació de Barcelona, 2012.

A Barcelona, ningú no sap qui eren l'home de teatre Joaquim Montero o el dramaturg Josep Amich i Bert, *Amichatis* (llegiu, si us plau, «gairebé ningú»). En començar aquest projecte vam partir de l'estranyesa d'aquesta constatació, i també de la convicció que, fos quina fos la nostra valoració artística sobre aquests dos personatges de la cultura popular i de masses barcelonina i catalana, el fet que el comú de la ciutadania en desconegués l'existència era, o és, una mancança greu, un dèficit a l'hora d'entendre el país amb el conjunt dels seus trets i de les seves expressions. No cal dir, o sí, que Montero i Amichatis són només dos noms en una llarga llista de personatges oblidats, i no necessàriament els que l'haurien d'encapçalar.

Anem a pams. La urbanització progressiva de les majories demogràfiques en el món occidental desenvolupat és una dada de la contemporaneïtat. L'hegemonia cultural en el seu sentit més ampli, antropològic si es vol, es trasllada del món rural a la ciutat. Això, que també s'esdevé a Catalunya, *no ens fa singulars* en el món occidental contemporani: ens hi equipara.

Un altre tret de la contemporaneïtat és la modernitat, entesa com l'experiència humana de trobar-se enmig d'una realitat en transformació constant.¹ La modernitat s'expressa a través d'unes manifestacions culturals lligades a una realitat material particular: la vida quotidiana al carrer. [...]

L'espectacle popular contemporani és un mirall de les transformacions socials experimentades arreu d'Europa. A París, al segle XIX, les escenificacions teatrals de les novel·les de Jules Verne omplien de gom a gom les sales més freqüentades de la ciutat i mereixien esforços de producció costosíssims;² a la mateixa època, el circ, l'espectacle del desafiament humà contra l'impossible, assolía les seves primeres fites de sofisticació; per la seva banda, la tecnologia ofería sensacions inaudites gràcies als panorames, les imatges en moviment i, finalment, les primeres projeccions cinematogràfiques; i el teatre popular abordava, a través de subgèneres com el guinyol, les truculències de la vida urbana o melodrames de caràcter social amb els quals tractava d'estimular el llagrímall. Tot plegat, emocions directes adreçades a un espectador massiu, caracteritzat per la cerca d'un tipus d'entreteniment fàcil, sense gaire elaboració intel·lectual. És clar que això no vol dir mancat d'un seguit d'elements que són manifestació d'una determinada manera d'entendre el món i, particularment, un reflex de la manera d'entendre

l'experiència de la modernitat per part de les classes populars.

Bé, deixem estar el món, que llavors era París, i anem a Catalunya, a cercar allò que sí *que ens fa singulars*.

Les circumstàncies històriques de la Catalunya del segle XX han tingut com a conseqüència una visió deficient de la seva producció cultural, una visió mancada d'allò que avui en diríem «globalitat». Les situacions de resistència, de supervivència i d'excepcionalitat han estat tan perdurables en el temps, que determinades conviccions, originades en el moment de configurar-se allò que podríem anomenar la identitat nacional del tombant dels segles XIX i XX, van esdevenir dogmes de fe inqüestionables. Una cultura protegida sota una closca no es pot permetre el luxe de desenvolupar un debat en condicions de normalitat, i tot allò que s'intenta preservar acaba més o menys sacralitzat.

Les conviccions, però, es formulen a partir d'una tria. En els anys esmentats es conforma allò que ha de ser i allò que no ha de ser català, també pel que fa a la cultura, o sobretot pel que fa a la cultura. Si ens fixem en el teatre, podríem identificar un debat que s'allarga com a mínim fins al període de la Guerra Civil i que permet constatar, d'una banda, una desconexió entre el gran públic i el que en aquells mateixos anys ofereix el teatre català *culte* o burgès (*midcult*) i, d'altra banda, un desig d'intervenir en l'esfera de l'escena popular i les seves diverses expressions, perquè malgrat la seva acollida popular no assolirien uns teòrics nivells de qualitat artística o perquè s'allunyarien de la moralitat exigible a tot allò que s'expressa en llengua catalana.

L'any 1914, Francesc Curet compta cinquanta obres estrenades en català a Barcelona, de les quals quaranta eren vodevils, i sentència en la seva revista *El teatre català*: «[És] la degradació del bon gust És d'aquestes coses que a un li sap greu que es manifestin en català.»³

Si bé és cert que aquest segon argument perdrà força amb el temps, sorprèn la insistència de l'elit cultural catalana a voler afaïçonar l'escena popular segons uns determinats models. Durant l'Exposició Internacional del 1929, per exemple, els espectacles de *music-hall* anglesos que es podien veure al recinte firal eren enaltits i posats com a exemple del que haurien de ser les revistes del Paral·lel, les quals, malgrat el seu èxit de taquilla, eren sistemàticament blasrades. Ens referim a les opinions de Domènec Guansé i de Sebastià Gasch, però també de Joan Tomàs i

de Jaume Passarell, entre d'altres. El rebuig de l'escena popular i de masses genuïna, doncs, no se circumscriu al ressò tardà del renaixement en el segle XX ni a la generació emergent addicta a l'erudició clàssica del nou-cents, sinó que arriba fins a la intel·ligència republicana dels anys trenta. Cap al final del 1930, des de les pàgines de *Mirador*, Passarell s'exclama encara contra la degeneració del vodevil, esdevingut, segons aquest caricaturista i periodista, un gènere obertament pornogràfic i artísticament deplorable per les seves interpretacions barroeres.

«Hi ha hagut temporada que ha calgut defensar-la a base de teatre de districte cinquè, més o menys realista, i de sainets. D'uns quants ençà, els èxits grossos dels teatres de vodevil han estat obtinguts amb obres de l'Amichatis i els subsainets d'En Roure, les quals no són vodevils. Aquesta paradoxa té un sentit molt clar. En dir que el públic ho vol així fa l'efecte que se surt al pas d'un possible retret. I de passada, carregar a gratient el mort al públic d'una culpa que és exclusiva dels actors, partidaris del mínim esforç —és més còmode, en efecte, sortir a escena a fer el beneït que haver d'estudiar i interpretar dignament un tipus—, i de certs autors del Paral·lel, els quals —Déu hi faci més que nosaltres— es defensen com poden, perquè no poden fer altrament. La manca de visió dels que porten el cap acaba d'arrodonir aquest conjunt lamentable.»⁴

Podríem afegir molts exemples similars, però no és aquest l'espai per fer-ho. Ras i curt, es nega la possibilitat de considerar com a part integrant de la cultura catalana allò que es fa al teatre popular. Malgrat tot, en la banda dels creadors d'aquesta escena popular hi ha una persistent voluntat de ser tinguts en compte, com ho demostren les declaracions del productor de revista Manuel Sugañes a la mateixa publicació, *Mirador*, el setembre de 1929:

«I a propòsit del Paral·lel. Ja us he dit que els intel·lectuals el menyspreen, doncs no tenen raó ni motiu. Heu de tenir en compte que el Paral·lel és un barri eminentment popular. Això no és pas un defecte, penso. Precisament, al Teatre Victòria es va estrenar la famosa *Auca del senyor Esteve*, d'En Rusiñol, que fou un dels èxits més grossos de teatre català. Tingueu present que aquesta obra feia un feix d'anys que rodava

pels teatres del centre. Els empresaris no la volien. Fou un empresari castellà, En Blasco, qui es decidí a estrenar-la. Es gastà més de vuit mil duros per a muntar-la. Al Paral·lel s'estrenà *La Marieta de l'ull viu*. Aquesta obra sembla un reflex de l'altra, però. I al Paral·lel es descabdellà també la temporada del Sindicat d'Autors Catalans, que acabdillaven, si no recordo malament, l'Iglésias i En Pous i Pagès. Perdoneu que m'hagi ficat en un pla que no és el meu. Però és que el Paral·lel no és pas un barri bord. El que us he dit ho demostra de sobres. No obstant sembla que es tingui interès a fer-li passar. [...] Jo no em puc queixar, ni em queixo. Estreno una revista i el públic ve a veure-la. N'estreno una altra i torna. Què voleu més? El que em satisfà del tot és pensar que he aconseguit fer de la revista una cosa exclusivament barcelonina. Jo també, de certa manera, contribueixo a l'esplendor del nostre teatre.»⁵

El que intentem dir, doncs, és que si en altres cultures nacionals, com la de la veïna França, s'han incorporat a l'imaginari col·lectiu tot un seguit de manifestacions de la cultura popular i de masses escènica sorgides cap a finals del segle XIX i el primer terç del segle XX, fins i tot com a expressions d'una inqüestionable *experiència de la modernitat*, aquí, aquesta escena adreçada al gran públic no s'ha *patrimonialitzat* malgrat que els seus exemples històrics hagin estat singulars i genuïns. No cal explicar a cap francès qui van ser Maurice Chevalier, Mistinguett o Josephine Baker, però sí que cal explicar-li a un barceloní i a un català qui eren Mercè Serós, Pilar Alonso o La Cachavera, José Fola Iguíbide, Manuel Sugañes, o en Joaquim Montero i l'Amichatis que encapçalaven aquestes ratlles.

Es tracta de tot un patrimoni que ha restat invisible com a objecte d'estudi, i que, sobretot, ha estat amputat de l'imaginari col·lectiu dels nostres ciutadans. Això *sí que ens fa singulars* a Europa.

L'ESCENA QUE VOLIA EL CARRER: L'EVOLUCIÓ DELS GÈNERES ESCÈNICS AL PARAL·LEL

La supervivència de l'artista del Paral·lel dependrà de la seva capacitat d'entendre què vol el seu espectador. L'evolució de les arts escèniques en aquesta avinguda és un seguit de miralls ens els quals sempre trobarem reflectit el caràcter popular de les propostes, perquè «el Paral·lel era poble i volia ser poble».

«Els rics, al contrari que al Montmartre contemporani, no tenien res a veure amb el Paral·lel. Era poble i volia ser poble, per la seva gent, per les seves pantomimes i els seus melodrames, per la seva retòrica de míting, per la seva música de raval, pel seu argot i per la seva prostitució caminadora. Anava una mica brut, i tenia un cert orgull de classe d'anar una mica brut. Al matí passaven els carros del moll, i al vespre se'n tornaven, i aquella pols grisa que aixecaven els carros i el negre del carbó del port formaven els colors del Paral·lel, colors de vaixell de guerra, perquè ell era un vaixell de guerra».⁶

Mentre el Paral·lel a peu de carrer encara és firaire, gitano i flamenc, el gènere que triomfa en el primer gran teatre que s'hi instal·la, el Teatre Circ Espanyol, és la pantomima. Herois muts i romàntics, pierrots amb la cara pintada de blanc, enfrontats a adversitats que els superen, davant les quals sovint només resta la possibilitat de la dignitat, de l'honor i de la integritat moral, una possibilitat que els personatges sempre preferiran, amb menyspreu per la pròpia vida. Són models exemplars, allunyats en l'espai i el temps del dia a dia del públic que gaudeix contemplant les seves peripècies, però amb un fil que connecta amb el seu concepte de vida: la lluita contra la dificultat.

Quan els Onofri arriben al Paral·lel el 1898, concretament al Teatre Circ Espanyol, ja duïen un llarg recorregut pels teatres de Barcelona, on havien debutat al Palau de Cristall del carrer Ginjol (1889) i havien fet estada al Teatre Circ Barcelonès del carrer Montserrat, entre altres sales. Els Onofri eren una *troupe* familiar d'origen marsellès, liderada pel seu primer actor, Oteló Onofri, un dels fills mascles del pare de família, Temístocles, i germà d'Aquiles, Poliuto, Telémaco i Orestes, que tenien a més dues germanes, Andròmaca i Argia. Els Onofri ho feien tot: decorats, vestuari i efectes especials enlluernadors, amb explosions incloses. Per Setmana Santa programaven *La tragedia del Gólgota* i per Tots Sants *Don Juan Tenorio*, amb gest i expressió, sense ni una paraula. Però el seu repertori era extens i gairebé tot de fulletó. Seguien l'actualitat: després de la mort de Dominguín van representar *La muerte del torero*, i després de la guerra de Cuba, *Cubana o la muerte de Maceo*. Van mimar textos catalans: *Don Joan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer, per exemple, o *Morir per la pàtria*, obra al final de la qual Telémaco

representava el cèlebre monòleg d'Àngel Guimerà *Mestre Olaguer*. El mes de maig de 1903 es van traslladar al Teatre Onofri (després Condal), però allà va començar la seva decadència.

A Barcelona i al Paral·lel, l'estrella del mim encara perduraria uns quants anys de la mà de professionals com Enric Adams, Argelagués, Joan Carbonell, Laureano Borau, *Sucre*, o Ventura Ibáñez. La majoria d'aquests artistes s'havien format amb els mateixos Onofri, i més tard van fundar companyies pròpies que van fer estades a l'Arnau, el Trianon o el Soriano, fins que, a partir de la Setmana Tràgica de 1909, el gènere es va anar extingint.

El Paral·lel, però, era territori de recursos.

Empresaris i artistes sempre estaven a l'aguait per endevinar els canvis de tendència del públic, el teatre que volia el carrer. Quan el mim no era mort encara, van aparèixer el melodrama i el drama social.

«Mai un poble podrà dir-se lliure, mentre el seu veí gemegui en l'esclavitud. No hi ha prou que un home es consideri feliç... És precís que ho sigui el seu company. No hi ha prou que un poble sigui feliç, ho ha de ser també el poble fronterer. Així s'esborren les diferències. Així desapareixen les castes, s'igualen les lleis, bateguem a l'uníon tots els cors i s'arriba al compliment de l'ideal cristià, el més formós i fecund que cap dins l'esperit. La humana fraternitat!»⁷

L'autor d'aquestes ratlles, el dramaturg José Fola Iguíbide, sabia ben bé què demanaven els seus espectadors. *El Cristo moderno*, estrenada al Teatre Apolo el 1913, s'inspira lliurement en la vida de Lleó Tolstoi, a qui proposa com a model d'una nova aurora per a la humanitat. En el teatre de Fola s'hi barreja una idea de la justícia social basada en la bona voluntat dels homes amb una crítica de l'avarícia dels explotadors i una acusació directa contra les estructures del poder, començant per la mateixa Església, que predica una cosa i en fa una altra. És el cas de la peça *Emilio Zola o El poder del genio* (Teatre Circ Barcelonès, 1903), dramatització del Cas Dreyfuss, en què l'agent acusador és un capellà intrigant, i també de *Giordano Bruno* (Teatre Apolo, 1912), dramatització del judici i execució del filòsof que va defensar que la Terra no era el centre de l'Univers: tota una proclama anticlerical ambientada en el segle XVI, que acaba amb una cantada de «La marsellesa» al voltant de la foguera on crema el dissortat Giordano. Es tracta d'un teatre que busca l'emoció directa, la identificació amb

la víctima de la injustícia, la culpabilització de l'agressor i del prepotent. Tant és així, que sabem de casos en què el públic saltava a l'escenari per agredir els intèrprets que feien el paper de malvats i d'actors que demanaven disculpes pel paper de dolents que havien d'interpretar en les funcions.

Des d'una altra perspectiva, la del compromís radical amb un ideari polític, Felip Cortiella, promotor de la consciència àcrata, va produir l'escenificació de títols d'Ibsen, com *Rosmersholm*, o de la seva pròpia autoria, com *Els artistes de la vida*, en esdeveniments puntuals celebrats sobretot a l'Apolo o a l'Arnau i coneguts com les «Vetllades Avenir». Unes vetllades que han deixat el seu rastre en forma d'algun programa i d'alguns cartells, mostres de l'esforç econòmic realitzat per aquest promotor idealista que volia arribar a la gran massa, però que mai no va tenir les grans audiències de les obres de Fola Igúrbide. Al Paral·lel, la teatralitat havia de buscar l'entreteniment abans que qualsevol altre propòsit.

És per això que el melodrama encaminat a estimular el llagrimall del respectable, sense cap més intenció que l'entreteniment, va gaudir d'uns anys daurats a l'Espanyol d'abans de l'incendi de 1907 i també a l'Apolo. La companyia de Frederic García Parreño, patrocinada, entre d'altres, per un empresari espanyol com Josep Carabén, amo del Cafè Espanyol, va presentar títols com *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle, que ja havia estat un èxit als teatres del centre, o *Magdalena, la mujer adúltera*, d'Emilio Graells, apuntador d'ofici, que va traduir molts textos francesos i els va adaptar al gust local, i també en va escriure de propis que no tenien gaire d'originals.⁸ Just al davant, a l'Apolo, Enric Giménez presentava *El Capitán Tormenta* o *La toma de la Bastilla*, de Pompeu Gener, Peius, entre altres títols.

Si deixem la llàgrima a banda i anem a la rialla, una altra font important de negoci per a la taquilla, ensopeguem amb el vodevil. El gènere del vodevil va ser introduït a Barcelona per companyies franceses i italianes ja a finals del segle XIX, però la seva «nacionalització» va ser obra dels teatres del Paral·lel, i molt especialment de dos artistes: Elena Jordi (de nom autèntic Montserrat Casals) i Josep Santpere, els dos grans constructors del vodevil català, primer junts i després per separat, ella des del Teatre Espanyol i ell des de l'Apolo i més tard també des de l'Espanyol. Això passava durant els anys grassos de la Gran Guerra, però abans, curiosament, hi va haver la mateixa Margarida Xirgu presentant l'abril del 1910, al Teatre Nou, *Porten res de pago* —traducció

de l'original francès d'Hennequin i Veber—, un vodevil de gran èxit que l'actriu no havia pogut representar al Principal perquè la Junta de l'Hospital de Sant Pau, que llavors el regia, l'havia trobat pujat de to. El fet és curiós, com dièiem, perquè la protagonista del vodevil a Barcelona va ser Elena Jordi, i el protagonista, Josep Santpere.

Elena Jordi representava un nou tipus de dona que començava a fer-se lloc en una societat, com la catalana, que anava incorporant a marxes forçades la laïcitat en els seus comportaments, valors i costums. El fenomen és una expressió de la modernitat perquè prescindeix de la moral d'abans, per relacionar-se amb els altres i amb el propi cos d'una manera alternativa. Durant les seves temporades a l'Espanyol, de 1914 a 1919, Elena Jordi va formar companyia amb grans actors i actrius (Nolla, Tor, la seva germana Tina Jordi...), i va escollir el repertori amb l'orientació de Salvador Vilaregut o d'Alexandre Soler i Marjé, conegut com *El Jandru*. Vilaregut era un home que pertanyia a mons diversos i que tant podem trobar de ben jove en l'efervescència del wagnerisme que es respirava als Quatre Gats, com anys després en les tertúlies del pintor avantguardista Rafael Barradas a l'Hospitalet o més tard encara, el 1925, celebrant l'estrena de la *Mariana Pineda* de Lorca amb la Xirgu i Rafael Moragas.⁹ El Jandru, fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, era tot un personatge de la vida de carrer al Paral·lel, un dandi sempre envoltat de dones formoses, que va introduir novetats importants a la revista que es representava en aquesta avinguda.¹⁰ Assessorament de categoria, doncs, per a una artista, Elena Jordi, que també va ser empresària, com el mateix Santpere, el qual va confiar papers de primera actriu a la Jordi fins que aquesta va formar la seva pròpia companyia. Després dels anys triomfals de la Jordi a l'Espanyol, Santpere, que durant tots aquests anys també havia fet vodevil a l'Apolo, va tornar a la que seria casa seva fins ben entrats els anys trenta: el Teatre Espanyol.

L'entreteniment evoluciona segons les seves pròpies lògiques, però evoluciona. Volem dir amb això que el públic no gaudeix amb el mateix teatre el 1900 que el 1920. Al Paral·lel no només es produeix un teatre popular i de masses que es riu de les hipocresies de la gent ben situada, com és el cas del vodevil, sinó que també es comença a fer un teatre que fixa la mirada en els carrers dels voltants. En certa manera, el drama realista del Districte Cinquè és el que Just Arévalo i Cortès, a *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, caracteritza

com un conjunt de peces de teatre de text que sota aquest mateix epígraf escenifiquen arguments situats en l'anomenat «Barri Xino» (el Raval), el tema estrella dels quals és la compravenda de sexe.¹¹ Compte, però, perquè aquí la prostitució i el vici són fruit d'unes circumstàncies socials determinades, d'un entorn de misèria, i és absurd sancionar-los partint del vell concepte del pecat. Aquesta és una visió que ja havia anticipat anys abans Juli Vallmitjana amb el seu teatre i la seva narrativa. Hi ha altres formes de vida possibles en els barris humils de la ciutat, i la nova moral que es proposa no hi assenyala pecadors, sinó responsables. Del pecat a la responsabilitat hi ha el viatge de la laïcitat.

Aquest teatre, estrenat gairebé exclusivament a les sales del Paral·lel, va ser obra d'un grup de dramaturgs de filiació progressista i republicana que reivindicarien en va el seu dret a formar part del cos central de la cultura catalana. Vegem-ne uns quants exemples: *Les dones de tothom* (1918), d'Amichatis; *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), de Lluís Capdevila i Manel Fontdevila; *La borda* (1920), d'Amichatis i Montero; *La dona verge* (1926), de Fontdevila; o bé *Amàlia, la novel·la d'una cambrera de cafè: Tragicomèdia barcelonina de la vida de la gent del vici, dividida en tres actes i quatre quadres*, també d'Amichatis.

Hem d'esmentar ara que vodevil i drama realista del Districte Cinquè s'expressen en català i demostren que aquesta llengua s'obre pas entre les manifestacions culturals de masses adreçades a les classes populars. Tot i que el teatre en català té la seva presència als teatres de l'avinguda del Paral·lel des d'abans de l'any de fundació oficial de la via, el 1894, i tot i que Àngel Guimerà seria un dels autors més regulars de la cartellera del Paral·lel (amb matinals a l'Arnau, per exemple), la seva expansió definitiva tindria lloc a la dècada dels vint, i en bona mesura aniria de la mà dels dos gèneres que acabem de comentar, el drama realista i el vodevil, juntament amb el teatre líric.

Abans de la dècada dels vint trobem l'èxit significatiu de *L'auca del senyor Esteve*, que es va passejar per diferents teatres de la ciutat fins que un empresari amb vista la va escenificar al Teatre Victòria el 1917, tal com comenta el productor de revista Sugrañes en l'entrevista de *Mirador* esmentada més amunt. *L'auca* va romandre força mesos en cartell i quan va assolir la representació número cent, una gran processó des de Santa Maria del Mar fins al Victòria, amb la participació de moltes

personalitats de la vida cultural barcelonina, va retre homenatge a Santiago Rusiñol.¹²

El gran èxit del teatre popular en català de la dècada dels vint, però, seria el drama *Baixant de la Font del Gat*, d'Amichatis i Màntua. Aquesta és una peça que construeix, en l'imaginari ficcional de l'escena, les aspiracions dels seus espectadors, i que ho fa afaïonant el passat a la conveniència de les esperances del present. No és un drama realista de la gent del vici del Districte Cinquè, però conté molts dels seus trets, traslladats a una altra època, un altre moment històric. L'obra s'ambienta entre les insurreccions populars de 1840 i les de 1842, contra Espartero. L'èxit de la peça va ser tan aclaparador, que les cançons que s'hi cantaven van restar durant molt temps en el bagatge popular de la ciutat i del país. Fins i tot se'n va fer una versió cinematogràfica i se'n va escriure una segona part per als escenaris, *La campana de Gràcia o El fill de la Marieta*, estrenada el mes de juny del 1924.

Durant els anys trenta del segle XX, els gèneres teatrals del Paral·lel coneixen una certa decadència, i fins i tot el vodevil de Josep Santpere arriba a tenir problemes de públic. El drama realista declina, malgrat la proliferació d'autors que s'havien apuntat al gènere. I la revista, de la qual parlarem més endavant, comença a importar subproductes de Madrid que no tenen gaire cosa més que pit i cuixa,¹³ com denunciava Sebastià Gasch des de la revista *Mirador*.

Arriba la Guerra Civil, i amb ella els intents de convertir el Paral·lel en una altra cosa. Francesc Foguet, en el seu estudi del seguiment de la vida teatral per part de les revistes *Mirador* i *Meridià*,¹⁴ refereix els intents d'imposar un teatre de proselitisme de les idees revolucionàries des d'alguns teatres del Paral·lel. És el cas de *¡Máquinas!*, d'Álvaro de Orriols, estrenada l'octubre de 1936 al Teatre Apolo, o de *Danton*, de Romain Rolland, estrenada el novembre del mateix 1936 al Teatre Olympia, peces que perden la teatralitat que el gran públic de l'avinguda reclama, en favor d'un seguit de proclames i debats polítics que s'allunyen dels seus interessos bàsics d'entreteniment i de lleure. Molts anys després, tornen les mateixes pedres amb què va topar Felip Cortiella.

ELS GÈNERES MUSICALS ESCÈNICS

Quan el Paral·lel es forma, el teatre musical de la burgesia urbana vuitcentista ja ha començat a declinar, però la configuració sociològica del públic que omple els seus teatres produeix una particular

interpretació i apropiació d'aquests gèneres escènics musicals, aprofitant la seva miscel·lània humana per donar satisfacció a tota mena de gustos i de necessitats culturals.

El veinatge del Paral·lel amb el carrer Nou de la Rambla provocarà que alguns dels seus primers *music-halls*, com La Pajarera Catalana, el Bataclan o el Pompeia, siguin els espais on es produeix l'expansió del gènere de les varietats que imperava en l'esmentat carrer i en molts altres locals dispersos pel Districte Cinquè. Les varietats eren un gènere parateatral on convivien en harmoniosa sintaxi escènica diversos números aïllats, que anaven des del flamenquisme a l'ensinistrament de cacatues i del funambulisme al monòleg còmic, amb una especial presència hegemònica del cuplet i de les cupletistes.

Els inicis del Paral·lel van coincidir amb l'arribada d'un elevadíssim nombre de noies que, després de passar per les acadèmies d'artistes del carrer Nou de la Rambla, buscaven una oportunitat de deixar la prostitució de carrer per exercir-ne una altra d'una mena un xic més confortable als reservats dels *music-halls* de principi de segle XX. El món de les acadèmies d'artistes del carrer Nou de la Rambla era d'una singularitat deliciosa. N'hi havia moltes. Destacaven pel seu prestigi la de Copèrnic Oliver, *El Gordito*, la de Joan Viladomat o la de José Padilla.

«Com es fa una cançonetista? A l'Acadèmia del famós Gordito —balls, cinema, circ, números de varietats—. A Espanya, la ciutat comtal és la Meca del *gènere ínfimo*. Els salons de varietats hi abunden increïblement i al programa de cada saló hi ha una quantitat de “números” astoradora. Cada nit actuen a Barcelona un nombre tal d’“estrelles”, que, si s'hi acostés Flammarion, es riuria de l'esfera celestial i no li donaria cap importància a la Via Làctia. Per a Via Làctia —es diria, donant-li a la paraula *làctia* tot el seu valor etimològic—, el Paral·lel. Totes aquestes estrelles que fulguren en ella i en les vies adjacents, totes aquestes estrelles que constel·len la nostra gran ciutat, d'on surten?, com es formen? Hi ha un Déu, un Faedor d'astres que en crea la majoria. Aquest Creador s'anomena El Gordito. És un home grassonet, afaitat i jovial, bellugadís. La seva acadèmia és un “planter d'estrelles” i s'hi fan veritables miracles docents. Noietes matusseres, maldestres, tímides, encongides, surten d'aquest centre

d'ensenyament convertides en fines, gentils, gracioses, exquisides artistes del cuplet. “Au, nena, mou-te, que sembles un estaquirot! Fes el que et diu el mestre”, li sentim dir a una obesa mamà la pubilleta de la qual ens recorda, per la seva actitud cantant allò de “Soy Anita la florera”, el senyor Puig i Cadafalch. “Sí, nena, sí”, dogmatitza el mestre; “has de jugar aquestes mans i aquests ulls i treure pit. Així, mira: ‘Soy Anita la florera’”. I el Gordito, a la vegada que canta, gesticula i acciona a la nàide més gentil de totes. L'ajuden en la seva impropia tasca docent diversos pianistes i mestres de cant. Les alumnes són tan nombroses que, com vulgarment es diu, allò sembla una processó. Poques són les menestraletes amb ambicions “varieteres” que no visiten la casa del Gordito en cerca de les seves lliçons. I cada dia són més nombroses les noies que se senten èmules de Raquel Meller, Paquita Escribano i La Chelito, antigues deixebles, per cert, del pletòric Gordito.»¹⁵

A les delicioses memòries del gran còmic Carles Saldanya, *Alady, Rialles, llàgrimes i «vedettes»*, hi trobem un altre testimoni que enriqueix la nostra percepció de les acadèmies del carrer Nou de la Rambla:

«—Xaval, és un mal camí aquest de la poesia; no atipa gaire... No et cremis els ulls intentant escriure bé. Em sembla que no t'en sortiràs pas. Però amb el que saps, encara pots fer alguna “pela”... —Com?

—Doncs, escriu cuplets i els vens, com faig jo. —On ho venen, això?

—Al carrer Nou hi ha una acadèmia de varietats que dirigeix Copèrnic Oliver, *El Gordito*. Aquest home compra les cançons per una pesseta i un ou ferrat. Si no vols l'ou ferrat et dóna dues pessetes. És magnífic. Per un cuplet de gitana, una pesseta; per un cuplet de *maja*, dues pessetes; per un cuplet sentimental, un ou ferrat, només un ou ferrat!»¹⁶

El cuplet, doncs, era un gènere nascut de les perífrasis de la prostitució i que amb el temps s'anirà transformant, impulsat sobretot per dues estrelles fonamentals per entendre la seva evolució: La Fornarina i Raquel Meller. Aquesta evolució el transformarà en un contenidor d'emocions i

sentimentalitats legitimades per la moral burgesa, fins a la seva desaparició amb la Guerra Civil i la seva substitució per un gènere sense unes arrels tan obscures: la *copla*.

Però no correm tant; la magnitud del gènere mereix unes ratlles més. De cuplets i de cupletistes, n'hi va haver de totes menes. Un repàs a les fotografies que han quedat d'aquestes artistes ens permet visualitzar els canvis significatius que van experimentar els cànons de la bellesa femenina des de finals del segle XIX fins a ben entrat el segle XX. Dones que es van aprimant i es van enrossint, mentre es van empentint les superfícies del cos femení tapades per la roba. Roba que abandona les barroques estructures vuitcentistes per evolucionar cap al racionalisme simplificador i alliberador dels feliços anys vint. Álvaro Retana, que va viure i va contribuir al món del cuplet, va recollir un extens inventari fotogràfic de totes aquestes intèrprets a *Historia del arte frívolo*.¹⁷

Entre la nòmina de cupletistes que van tenir un determinat pes específic al Paral·lel, volem destacar Antonia La Cachavera, La Fornarina, Júlia Fons, La Goya, La Goyita, Paquita Escribano, La Chelito, Adelita Lulú, Luisita Esteso, Amalia de Isaura, Amalia Molina, Blanquita Suárez, Consuelo Hidalgo, Raquel Meller, Pilar Alonso, Mercè Serós, Ramoneta Rovira, Teresita Boronat, Teresita Pons, Pepita Iris, Pilar Bello, Alicia del Pino, Pepita Odena...

A partir de 1912, quan el cuplet en llengua castellana ja està perfectament consolidat, es comencen a donar les condicions per a l'infantament del cuplet català. La cultura popular en llengua catalana tenia fins a aquell moment uns referents que amb prou feines defugien l'estela de la música de Clavé, el teatre de Frederic Soler i el periodisme satíric de *L'Esquella de la Torratxa*.

La connexió entre els darrers representants del Modernisme i la bohèmia barcelonina il·lustrada propiciarà un intent de portar el català als ambients on es confeccionen en aquells moments els productes de consum cultural massiu, testimonis de la transformació de la cultura popular en cultura popular urbana, i on es voldran conjugar les virtuts artístiques amb les virtuts patriòtiques.¹⁸

Miquel Poal Aregall, en el seu pòrtic al llibre *El cuplet català*, de l'any 1919, ens diu:

«El nostre poble, que escoltava amb indiferència el seguit de cuplets castellans grollers de lletra i poca-soltes de música, s'ha entusiasmat amb el cuplet català àgil

i maliciós. És per això que pot dir-se avui que el cuplet català té la vida assegurada. Cal, però, que tinguin enteniment els que vulguin crear aquest art. Que pensin que no és fàcil triomfar-hi. I que pensin que temps a venir, si el nostre cuplet s'abarraganava, ells en foren responsables. I no fora petita la responsabilitat d'haver contribuït a escampar lletres i tonades que evidentment servirien per a envilir el nostre poble.»¹⁹

Abans, en la primera sèrie d'*El cuplet català*, Rossend Llorba, el principal impulsor del cuplet en català, ja ens havia deixat escrit:

«Catalunya pot estar-ne satisfeta d'aquest expandiment de la cançó nostra, per quant fins ara únicament ens era possible oir cantar en nostre idioma a cors i a orfeons, mai tan assequibles per a popularitzar les notes de llurs cants com els teatres on es cultiva el gènere frívol, i que, precisament per sa mateixa frivolitat, és com els públics de totes menes ho acullen amb major complaença.»²⁰

Amb el cuplet en català, la cançó catalana fa el salt de l'època preindustrial, bucòlica i tradicionalista, cap a la modernitat. Els temes ja no són l'amor filial, la família, els localismes naturals o els aplecs, sinó els tramvies, l'autobús, l'exposició internacional, el sindicalisme, l'enllumenat públic, la corrupció política, l'urbanisme, el sentimentalisme sense cotilles... Els grans creadors de les lletres dels cuplets en català van ser principalment el mateix Rossend Llorba i Joan Casas Vila, que signava amb el pseudònim *Joan Misteria*, i els seus compositors musicals més significatius van ser Vicens Quirós, Cànida Pérez, Joan Suñé, Joaquim Zamacois o Llorens Torres Nin. Van cantar cuplets en català Mercè Serós, Pilar Alonso, Ramoneta Rovira, La Goyita, La Parreño i fins i tot Raquel Meller.

Si el cuplet va ser el nervi de les varietats o el *music-hall*, el gran gènere del teatre musical del Paral·lel va ser la sarsuela. Des de mitjan segle a Barcelona, aquest es pot considerar un gènere implantat, tant amb obres de compositors madrilenys com amb obres escrites a la mateixa ciutat, tant en castellà com, en menor mesura, en català. Als teatres del Paral·lel es va programar sarsuela de repertori en castellà des dels inicis de la història de l'avinguda com a espai de concentració de locals de l'espectacle, especialment les conegudes dins del repertori del teatre per hores o de *gènere chico*, àmbit que va tenir una resposta important

per part del públic i va aconseguint entronitzar alguns cantants: Pablo Gorgé, Marcos Redondo, Manuel Utor, *El Musclaire*, o Emili Vendrell. A la dècada dels anys vint, el Paral·lel confereix una vitalitat nova i sorprenent al gènere; alguns dels compositors més consolidats de l'escena madrilenya estrenen sarsueles als teatres del Paral·lel, com Rafael Millán o Pablo Sorozábal.

Durant la dictadura de Primo de Rivera, tot i l'animadversió del règim contra les manifestacions culturals catalanes, s'escriurien i s'estrenaran multitud de sarsueles en català properes estilísticament a l'òpera centreeuropea i al verisme italià. Enric Morera, Montserrat Ayarbe, Frederic Cotó, Josep Maria Torrents, Amadeu Vives i molt especialment Rafael Martínez-Valls consolidaran tot un gènere genuí, la sarsuela catalana. *Cançó d'amor i de guerra*, amb música de Rafael Martínez-Valls i lletra de Víctor Mora i Lluís Capdevila, és segurament la peça més emblemàtica d'aquest període pel seu èxit aclaparador de públic. Tal vegada, sense la ruptura que va suposar la Guerra Civil, el gènere hauria pogut constituir un cànon propi, amb obres realment importants i populars.

No podem acabar aquest breu repàs pels gèneres escènics musicals del Paral·lel sense parlar de la revista, i molt especialment de les revistes d'un empresari singular, Manuel Sagrañes. Sagrañes havia estat un dels components de la bohèmia del Bar del Centre i el cabaret Au Fond de la Mer, i havia compartit aventures noctàmbules amb tota la colla que després va engendrar el drama realista del Districte Cinquè, del que ja hem parlat. S'havia format amb Fernando Bayés, productor de revistes del Teatre Principal de gran èxit com *Chófer, al Palace*. Sagrañes era un home supersticiós, com tantes altres figures de l'escena popular, incapaces d'esbrinar els motius d'un èxit o d'un fracàs. Per això va titular les seves produccions amb frases o paraules de sis lletres que ell creia que li portaven sort: *Joy-Joy, Oui-Oui, Pocker, Eureka, She-She, Kiss me, Love me...* Totes elles van dur música d'Enric Clarà i es van estrenar majoritàriament al Teatre Còmic entre el 1925 i el 1930.

La revista del Paral·lel, a diferència de la revista de Madrid, era un espectacle de números aïllats, de gran vistositat, sense cap voluntat de fer servir un argument que li donés continuïtat, amb col·laboracions literàries dels grans noms del teatre català, com ara Josep Maria de Sagarra, però també de Francesc Madrid, Josep Maria Planes, Joaquim

Montero o Brauli Solsona. Els seus referents estètics eren París i més tard Hollywood; de fet, molts dels decorats i vestuaris es compraven directament a París i es complementaven amb d'altres fets expressament aquí. El to dels diàlegs era aquell que demanava el públic del Paral·lel.

L'Olympia, el teatre més gran de l'àrea del Paral·lel, amb capacitat per a sis mil espectadors (estava situat a tocar del Paral·lel, concretament a la Ronda Sant Pau), va acollir *superproduccions* del gènere com *Kosmópolis*. No hem d'oblidar que aquesta fou l'època on aparegueren els pianos mecànics, els rotllos de pianola, els discos de pedra, les gramoles, el cinema i les partitures impreses de tots els grans èxits musicals del Paral·lel, o sigui, una època on començava a desenvolupar-se la producció industrial associada al consum cultural. Era una època fascinada per la tècnica, per la socialització de les ideologies i per la construcció d'un imaginari local i cosmopolita; una època que va saber barrejar els ritmes i les idees musicals provinents de la tradició amb tot allò que dugués un perfum de nou, d'exòtic i de cridaner.

PER QUÈ AL PARAL·LEL?

Al llarg del primer decenni del segle XX, el Paral·lel va acumular una de les ofertes d'oci més ingents del món pel que fa al nombre de butaques per metre quadrat; sense oblidar que els seus teatres no tancaven gairebé mai. La pregunta que se'ns acut formular ara és: per què, a Barcelona, això es produeix precisament al Paral·lel? La resposta està condicionada per la suma de molt diversos vectors que ara intentarem exposar.

Els terrenys que ara ocupa el Paral·lel, i molt especialment la zona més propera al mar, eren, abans de la nova configuració de la ciutat que es va desprendre del pla Cerdà, una frontera amb adjectivacions molt diverses. La frontera separava els terrenys sotmesos a la legislació militar i situats al peu del castell de Montjuïc, que no eren urbanitzables, dels terrenys agrícoles, que sí que esdevindrien urbanitzables; separava també els espais més indòmits que havien fet seus diverses formes de marginalitat; i separava el món mariner de l'industrial, la vida de caserna de la menestral... Fins a l'enderroc de les muralles i la primera articulació de l'avinguda del Paral·lel, eren uns espais molt poc freqüentats per la gent d'ordre, al marge d'anar a fer una passejada a alguna de les fonts de la muntanya de Montjuïc el dia d'un sant de bona advocació. Tot plegat

apareix magníficament retratat a la literatura de Juli Vallmitjana, en títols com *Sota Montjuïc* o *La Xava*.²¹

Quan es van començar a articular la construcció de l'Eixample i la nova urbanització del passeig de Gràcia i de la plaça de Catalunya, molts dels negocis provisionals dedicats a les fires i a l'esbarjo popular que s'ubicaven en la zona afectada van haver de ser traslladats. L'oferta vinculada a la prostitució, amb tots els intents de la ciutat per endolcir-la, sota l'aparença dels cafès concert o dels music-halls que ja poblaven el Districte Cinquè, va atreure totes les barraques que necessitaven una reubicació a la ciutat. Al mateix temps es va donar una nova oportunitat a l'expansió de la indústria de l'entreteniment que es desenvolupava a la part baixa d'aquest mateix districte.

Malgrat tot, un districte que s'expandeix i unes barraques que es reubiquen no són motius suficients per explicar l'evolució del Paral·lel. Hi hem d'afegir a més una necessitat: la de les classes obreres que, atretes per les grans transformacions de Barcelona (construcció de l'Eixample, construcció del metro, exposicions internacionals, annexió dels municipis veïns, expansió de la indústria...), dispararan el creixement demogràfic de la ciutat. Ens referim, concretament, a la necessitat de trobar espais de representació de la seva pròpia consciència de ser, de constituir una classe social i de buscar paradigmes que la representessin. Sense un públic nou, nombrós i àvid d'entreteniment popular, el Paral·lel no hauria arribat a ésser el que va ser: un anar i venir continu de gent desitjosa de proclamar la seva pertinença a uns temps nous i, en l'accepció més precisa de la paraula, moderns.²²

Fins aquí podríem pensar que la construcció del Paral·lel i la seva articulació van ser quelcom més o menys pensat des dels despatxos municipals: res més lluny de la realitat. Si alguna cosa ha acabat donant al Paral·lel la personalitat que té és l'absència d'un criteri urbanístic. La realitat ha impulsat els urbanistes municipals a adaptar-s'hi, no sense lluites i conflictes de tota mena.

Quan Ildefons Cerdà va traçar el Pla General de l'Eixample, va preveure que l'avinguda del Paral·lel tingués una amplada de cinquanta metres, la mateixa que les altres grans avingudes de la nova ciutat: la Meridiana o la Diagonal. Els propietaris d'aquest espai cul-de-sac de la nova frontera de l'oest de Barcelona van lluitar aferrissadament perquè aquesta amplada es reduís i els permetés especular millor amb els seus terrenys. La resposta

de l'Ajuntament va ser una curiosa Llei de Porxos que dotaria a la ciutat d'una frontera porxada basada en els tres models de porxos que l'arquitecte municipal oferia als propietaris. D'aquesta manera, l'ús públic de l'avinguda seria de cinquanta metres a nivell de terra i de quaranta a partir del pis principal dels nous edificis, ja que s'havia de construir un pas de cinc metres a banda i banda de cada vorera [...].

Com que hi havia tres menes possibles de porxos, calia unificar els processos de construcció de cada illa de cases amb un únic model. Mentre els diferents propietaris es posaven d'acord i decidien començar les construccions, l'Ajuntament permetia un ús provisional dels solars en forma de magatzems.

No cal dir que aquests magatzems, oficialment declarats d'usos industrials, van acabar acollint una amalgama heterogènia de noves possibilitats d'esbarjo per a les classes populars: cafès concert, barraques, cinematògrafs, locals de varietats, atraccions..., espais que, poc després de polsar la tolerància municipal, es van anar convertint en teatres.

Quan començàvem a buscar els materials que configuren l'exposició «El Paral·lel, 1894-1939», va caure a les nostres mans un mecanoscrit anònim que havia arribat a la llibreria Millà del carrer de Sant Pau, quan aquesta era encara editorial, amb vocació d'esdevenir un dels pocs llibres que hauríem pogut tenir sobre la història del Paral·lel. Permeteu-nos que en transcrivem un fragment que ens sembla il·lustrar magníficament el que era el Paral·lel abans del 1900:

«Anàvem apropant-nos als darrers moments del segle XIX i al llarg de l'avinguda s'havien instal·lat arcs voltaics. El Paral·lel disposava d'electricitat, però la calçada continuava plena de fang els dies de pluja i de pols els dies clars, ja que continuava sense empedrar.

Un cop instal·lats els pals i les vies, van aparèixer els primers tramvies elèctrics, que van provocar l'admiració i l'astorament de la multitud... però ningú no gosava pujar-hi, per conceptual-los com una cosa del dimoni. El Paral·lel continuava cada cop més concorregut, especialment els dies de festa.

Al Circ Espanyol s'hi succeïen les companyies líriques i dramàtiques amb funcions per hores; a les voreres s'hi açaïaven parades de llaminadures. Entre els cinemes Farrusini i Lumière s'hi va instal·lar la gran Barberia de l'Obrer, en la qual, pel mòdic estipendi d'un ral, afaitaven i tallaven els cabells amb total pulcritud i netedat.

El circ Canetti va desaparèixer i al seu lloc s'hi va instal·lar un cafè d'estiu anomenat Prado Catalán.

A la cantonada del carrer Salvà es va inaugurar un altre cafè que va arribar a fer-se popular. Era La Puda Seca. Una tassa de cafè amb les seves gotes de rom o d'anís, quinze cèntims. Qui en dóna més? Els orgues dels cinemes no paraven en cap moment, i els pregoners des dels seus vestíbuls respectius s'esgargamellaven convidant el públic a penetrar-hi per admirar l'espectacle.

Per cridar l'atenció, aquests pregoners feien jocs de mans i equilibris amb paraigües virolats o feien treballar un mico preparat a aquest efecte. Encara no satisfets, de vegades s'organitzava un teatre de titelles al vestíbul i es feien funcions gratuïtes per als qui no tenien els deu cèntims de l'entrada. En altres indrets del Paral·lel imperaven lliurement els arrencaqueixals i venedors de pólvores que igual servien per curar el mal de fetge que per netejar metalls; però les rotllanes més compactes es formaven al voltant d'uns homes magres, vestits de milratlles, acabats de repatriar de la guerra de Cuba, que, proveïts d'una guitarra i amb veu planyívola cantaven *guajiras* al·lusives a la campanya.

De tant en tant sorgien uns homes amb uns grans cartells pintats toscament, en els quals es descrivia el crim acabat de cometre o la història del Luis Candelas.

D'altres endevinaven el futur i venien uns llibrets en els quals s'anunciaven guerres terribles i calamitats per a la primera meitat del llavors futur segle XX, cosa amb la qual no van errar gens ni mica.

Per espantar-nos encara més, al fins llavors Prado Catalán s'hi va instal·lar un barracó de figures de cera amb uns cartells sinistres que anunciaven "El crim de l'Hilària Balaguer", "La bomba contra el General Martínez Campos" i altres meravelles per l'estil.

Afortunadament, aquell espectacle no va durar gaire. Una empresa amb vista el va enderrocar per edificar-hi, aprofitant materials d'unes barraques desmuntades de la Plaça de Catalunya, un atractiu cafè vidrat que van batejar com "Pajarera Catalana"²³

El manuscrit va deixar de ser anònim al llarg de la investigació. Rossend Llurba, un dels principals lletristes del cuplet català a qui ja hem esmentat, és l'autor del relat citat. I la Pajarera Catalana es va anar transformant fins a esdevenir l'actual Molino, no sense haver estat durant un temps Le Petit Moulin Rouge, fins que acabada la Guerra Civil es va obligar a tots els establiments a tenir un nom en castellà i a perdre l'adjectiu cromàtic amb què els guanyadors van tenir tot el bàndol que va perdre la guerra.

La Pajarera no va ser l'únic cas de transformacions en aquell primer Paral·lel: el Teatre Arnau va passar a anomenar-se Folies Bergère i després va tornar a recuperar el seu primer nom. El Teatre Circ Espanyol va passar a ser el Teatre Espanyol, el Teatre Onofri va adoptar el nom de Teatre Condal, el Pabellón Soriano es va transformar en Teatre Victòria, entre moltes altres transformacions que donen fe d'un Paral·lel en perpètua efervescència, on els empresaris dels teatres canviaven sovint —de vegades fins a tres cops per temporada— i on els repertoris d'allò que es programava eren clarament indicatius del ressò que tenien els grans canvis sociopolítics sobre les classes populars.

És el Paral·lel el que permet que Nonell pinti les seves prostitutes, que Francesc Domingo idealitzi els seus espectadors, que Urgell sintetitzi la impressió del moviment escènic, que Picasso pinti una cupletista amb la nova tècnica cubista. És la vida del Paral·lel la que atreu i jerarquitzava una certa mirada d'Occident sobre Barcelona. Aquell Paral·lel que va existir, fet de clofolles de cacauets, es va anar transformant, a mesura que avançava el segle XX, en un Paral·lel atent a les grans transformacions escèniques europees. És un carrer dedicat a l'espectacle, que viu el seu moment d'esplendor durant els anys de la Guerra Gran, però que durant els anys vint veu com maduren totes les seves aportacions a l'escena popular. És el Paral·lel el que acull per primer cop fora de Berlín les escenografies giratòries de Max Reinhardt, o el que experimenta amb les noves tècniques d'il·luminació.

Tornem a la pregunta inicial d'aquest text: per què no en sabíem res?

¹ «Ser moderns és trobar-nos en un entorn que ens promet aventures, poder, alegria, creixement, transformació de nosaltres i del món, i que al mateix temps, amenaça amb destruir tot el que tenim, tot el que sabem, tot el que som.» BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid 1988.

² Vegeu el capítol dedicat a l'espectacle a WEBER, Eugen, *Francia, fin de siglo*, Debate, Madrid 1989.

³ Recull la cita Josep Cunill en el seu llibre sobre Elena Jordi. CUNILL CANALS, Josep, *Elena Jordi: Una reina berguedana a la cort del Paral·lel*, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill, Berga 1999.

⁴ PASSARELL, Jaume, «La degeneració del vodevil», *Mirador*, núm. 95, 27 de novembre de 1930, p. 5.

⁵ FREIXENET (pseudònim de Jaume Passarell), «Parlant amb en Sugrañes», *Mirador*, núm. 35, 26 de setembre de 1929, p. 5.

⁶ CABAÑAS GUEVARA, Luis (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *Biografía del Paralelo*, Memphis, Barcelona 1945, pp. 90-91.

⁷ FOLA IGÚRBIDE, José, *El Cristo moderno*, Maucci, Barcelona 1910, p. 82.

⁸ CUNILL CANALS, Josep, *Gran Teatro Español (1892-1935)*, Fundació Imprimatur, Barcelona 2011.

⁹ Les petjades de Vilaregut es poden seguir a través de molts llibres, com ara la *Biografía del Paralelo*, de l'esmentat Cabañas Guevara, o *Cuarenta años de Barcelona*, del mateix autor (Memphis, Barcelona), o també a RODRIGO, Antonina, *García Lorca en el país de Dalí*, Editorial Base, Barcelona 2004, reedició i posada al dia dels llibres sobre Lorca i Catalunya a Edhasa i Planeta.

¹⁰ CABAÑAS GUEVARA, Luis (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *Cuarenta años de Barcelona*, Memphis, Barcelona 1945, p. 209.

¹¹ «[El que no deixa de sorprendre] és que Amichatis triomfi no amb vodevils [...] sinó amb unes produccions de factura vuitcentista prou exemptes de grolleria que barregen elements del drama, la comèdia, la farsa, el melodrama, la literatura fulletonesca i un xic de vodevil

i que es vehiculen sobre la peculiar realitat social d'un sector de la ciutat fins aleshores bandejat de la literatura: el Districte Cinquè.» AREVALO CORTÉS, Just, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, p.185.

¹² VERDAGUER, Mario, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Editorial Bana, Barcelona 1957, pp. 360-361.

¹³ GASCH, Sebastià, *Barcelona de nit*, Parsifal Edicions, Barcelona 1997, p. 94.

¹⁴ FOGUET, Francisc, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999.

¹⁵ DUVAL, Armando, «Criadero de estrellas», *El diluvio*, 10 d'octubre de 1922.

¹⁶ SALDANYA BEUT, Carles, *Rialles, llàgrimes i «vedettes»: Memòries d'Alady*, Bruguera, Barcelona 1965.

¹⁷ RETANA, Álvaro, *Historia del arte frívolo*, Editorial Tesoro, Madrid 1964.

¹⁸ MOLAS, Joaquim i GALLÉN, Enric, «La literatura popular i de consum», a *Història de la literatura Catalana*, vol. 11, Edicions 62, Barcelona 1988, pp. 301-353.

¹⁹ *El cuplet català*, Bonavia, Barcelona 1919.

²⁰ Pròleg de Rossend Llurba a *El cuplet català*, primera sèrie, Barcelona, s. d., p. 3.

²¹ VALLMITJANA, Juli, *La Xava*, edició d'Enric Casasses, Edicions de 1984, Barcelona 2003. La novel·la conté descripcions molt realistes dels espais que se situen entre el Raval i les coves de la muntanya de Montjuïc, refugi de molta marginalitat i delinqüència: un món que apareix també en altres obres del mateix autor, com *Sota Montjuïc* (Arola Editors i Edicions de 1984, Tarragona 2004).

²² GABRIEL, Pere, «Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920», a GARCÍA DELGADO, J. L. (dir.), *Las ciudades en la modernización de España*, Siglo XXI, Madrid 1992, pp. 61-94.

²³ LLURBA, Rossend, «El Paralelo hasta el año 1910», manuscrit inèdit cedit per la Llibreria Millà de Barcelona.

Miquel Badenas i Rico, «La dècada dels anys vint» i «El Paral·lel en els anys trenta», fragments dels capítols del llibre *El Paral·lel, història d'un mite*. Lleida: Pagès, 1998.

Amb la implantació de la Dictadura Militar, imposada pel general Primo de Rivera amb el beneplàcit d'Alfons XIII el 13 de setembre de 1923, van minvar els enfrontaments entre el Sindicat Únic i el Lliure, que, com a fets notoris fins aleshores, van provocar l'esclat de la bomba del Pompeya el 12 de setembre de 1920 i l'assassinat del líder sindical Salvador Seguí, «El Noi del Sucre», el dia 1 de març de 1923; però en el Paral·lel, l'aparent calma dels dos sindicats gairebé no [es] notà i els extremistes assidus a l'inefable Café de la Tranquil·lidad, situat al mateix costat del teatre Victòria, concretament al número 69 on avui en dia, en el moment d'escriure aquesta història, hi ha un comerç de mobles dit Regis i abans, no fa pas gaire, hi va haver el que fou el popular establiment d'electrodomèstics Coesa, continuaven actius.

Els anarquistes més notoris de l'època, tals com García Oliver, Buenaventura Durruti i els germans Ascaso, entre els més destacats, tenien un lloc de reunió a La Tranquil·lidad, i no era gens estrany veure els famosos pistolers, els germans Badia, menjant grans amanides de ceba i bevent en grans porrons, i mentrestant deixaven en repòs sobre la taula les seves grans pistoles.

Des de principi de segle, en determinats cafès del Paral·lel, molt concretament a l'Espanol i Tranquil·lidad, que eren els llocs en què amb més assiduitat es reunien els anarquistes, es plantejaren motins i aldarulls inconfessables i, a les seves taules, es planificaren, en ocasions, els tristos successos que produïa aquella despietada lluita entre el Sindicat Únic dels treballadors i el Lliure de la patronal. Era una lluita per a homes i entre homes encesos pels seus ideals.

Del Café de la Tranquil·lidad, en van sortir les entrades gratuïtes per anar a xiular Pablo Gorgé, quan [hi] va haver el frustrat atemptat contra el rei a les costes de Garraf. Les més avançades ideologies extremistes i reivindicatives trobaven en La Tranquil·lidad el local idoni on reunir-se, el mateix que d'altres penyes d'iguals inquietuds ho feien al Café Espanol, on discutien de tot l'humà i el diví.

Els immunds barracots alçats a principi de segle a base de fusta i teulades de cartó-cuir i planxes de zenc, a partir de final de la dècada dels anys deu, concretament a partir de 1915, en què es va realitzar la gran reforma a l'antic teatre Soriano per convertir-lo en el Victòria, foren substituïts per teatres d'àmplia platea. Els cafès es reformaren introduint-hi els avenços i les comoditats pròpies de l'època.

L'únic teatre que no va tenir cap necessitat de reforma va ser el Condal, ja que va ésser construït amb gran dignitat per Manuel Suñer i Sucarrats.

Les millores que es van fer a tots els teatres del Paral·lel van ser possibles, en bona part, gràcies als beneficis que proporcionaven les taules de joc que hi van estar instal·lades fins al 1923, any de la implantació de la Dictadura Militar de Primo de Rivera, que les va prohibir.

El 1924 la Bella Dorita ja era la principal figura dels *music-halls* del Paral·lel i, en aquell mateix any, Emili Vendrell sorprengué a tots cantant al Tívoli *Lohengrin* en versió catalana (i deien que tenia poc volum de veu!). I també en aquesta dècada dels anys vint és quan al Paral·lel apareixen dos barítons que es faran molt populars: Jaume Miret i Maties Ferrer; sobretot Jaume Miret, bon baríton i actor portentós que serà un dels seus reis fins al 1950, any en què ens va deixar per anar a reunir-se amb la seva dona a l'Argentina. [...]

La dècada dels anys vint es van estrenar les tres obres més representatives del teatre líric català: *Don Joan de Serrallonga* al Tívoli el 10 d'octubre de 1922, *Cançó d'Amor i de Guerra* al teatre Nou el 16 d'abril de 1926 per la companyia de Josep Llimona i *La Legió d'Honor*, també al teatre Nou i per la mateixa companyia de Josep Llimona el 26 de febrer de 1930. [...]

Fou entre 1925 i 1930 que les esplendoroses revistes de Manolo Sugrañes enlluernaren el públic del Paral·lel. Sugrañes havia estat cap de la claca de l'Alcázar Espanol, el *music-hall* del carrer de la Unió que va ésser tan famós. Era un home molt fatxenda, sempre envoltat en assumptes de faldilles, ja que era un femeller empedreït, i la seva, diguem-ne sort, li va venir quan es va convertir en la mà dreta de Ferran Bayés, l'empresari que al Principal Palácio de la Rambla muntava unes espectaculars revistes, que eren quasi sempre inspirades en els grans espectacles de París.

Va ésser a partir de ser la mà dreta de Bayés quan hom el va veure constantment passejar i presumir a la Rambla i en tots els principals *music-halls* de la ciutat, vestint elegantment i amb aires fatxenders, de fet ben normals en ell, que era un home que l'escassa formació que tenia fou adquirida en els ambients baixos dels *music-halls* i l'ensenyament de la vida. Sempre al costat de Ferran Bayés o de les estrelles parisenques de les seves revistes, i també sempre anant darrere de les noies del ballet.

Manolo Sugrañes, ja sense la tutela de Bayés però inspirant-s'hi, s'instal·là al Còmic i es va fer l'amo del Paral·lel, pel que fa a la revista, amb la curiositat que els títols dels seus espectacles sempre tenien sis lletres: *Yes-yes, You-you, Bis-bis* i així d'aquesta mena. El perquè de les sis lletres, ningú no n'ha sabut donar-ne raó, però no hi ha cap dubte que havia de ser una superstició.

Sugrañes va saber voltar-se de bons llibretistes, músics, escenògrafs i modistes. Els seus viatges a París eren constants i hi adquiria els drets de les grans revistes que allí es feien, els quals després explotava en la seva totalitat o en part d'elles al seu teatre Còmic del Paral·lel; però el regnat de Sugrañes al Paral·lel va durar cinc anys escassos. El seu tarannà fatxenda, la seva desmesurada afeció al conyac, les vedettes i les noies del conjunt van fer que a poc a poc s'anés embrutint i s'enemistés amb qui l'havien ajudat a encimbellar-se, entre ells algun generós cavall blanc, i el públic li va girar l'espallila davant la pèssima qualitat dels seus últims espectacles.

[...]

Els anys trenta del nostre segle foren els més intensos de la vida del Paral·lel. Els seus cafès funcionaven al màxim rendiment i els teatres i *music-halls* van tenir la seva més brillant i intensa vida artística. Les principals companyies de revistes madrilenyes actuaven amb gran assiduitat al teatre Còmic i a l'Espanol, Josep Santpere i els seus vodevils gaudien d'una popularitat mai no assolida per cap altre artista al Paral·lel. La brillantor de les cartelleres dels teatres del Paral·lel quedaven complementades amb les dels empresaris lírics que en l'Apolo, el Nou i el Victoria constantment programaven grans temporades de sarsuela amb els més eminents cantants de l'època. [...]

En aquells anys trenta el Paral·lel va estar inundat de llum d'alegria. Els teatres, els *music-halls* i els cafès treballaren al màxim, i el Paral·lel era un oasi de diversió, on acudia gent de la ciutat i de tot arreu de Catalunya a gaudir dels seus teatres, dels seus cabarets, dels seus dàncings i de les impagables terrasses dels cafès Espanol, Rosales, Condal, Carbó, Còmic, Sevilla, Nou, Apolo... ¡N'hi havia tantes!

Un lloc neuràlgic del Paral·lel fou la petita placeta formada a la cruïlla del Paral·lel amb el carrer Nou de la Rambla, que, des de fa ben poc es diu Placeta de Raquel Meller, davant de l'Arnau i de l'antic teatre Espanol. Aquest espai va estar ple de bullici, vitalitat, i era el lloc preferit pels xarlatans d'inesgotable xerrameca que venien tot l'invendible. Xarlatans carregats de

medalles que, pujats en un tamboret distreien la gent, alguns fent jocs de mans, i tots ells amb aquells enormes parlotejos que ressaltaven, per exemple, les excel·lències d'una pomada treta, segons ells, d'una serpentina boa, o les d'una tisana composta per herbes de la inexistent selva de Salguntakaku, o el nom inventat més exòtic que volguessin dir-li, així com de líquids que treien tota classe de taques i dels arrencaqueixals «sense dolor», a canvi de vendre al suïcida comprador un dentífric tan meravellós, que si l'hagués usat, no hauria arribat al tràngol de perdre un queixal. Total, una ampolla, una pesseta; tres ampolles, sis ralets.

També era el lloc preferit per als il·lustradors de sabates que, al més petit descuit, posaven al parroquià un parell de mitges soles de goma; i també d'aquelles venedores del tabac escassejats després de la guerra civil, i que anunciaven la seva mercaderia amb veu baixa i misteriosa: «*lo tengo negro, lo tengo rubio*», cosa que es prestava als més divertits malintencionats comentaris amb el sentit d'esbrinar si el que venien era tabac o sexe, per allò de «*lo tengo negro, lo tengo rubio...*». De fet podien ésser ambdues coses.

Els que freqüentaven aquesta petita placeta la van batejar amb el nom d'«El Peñón», que com el de Gibraltar havia de passar per la seva duana la gent de bon o malviure; els que anaven a divertir-se amb els xarlatans; els que gaudien d'una bona estona en qualsevol de les nombroses cases de putes del carrer de les Tàpies i els que acudien als nombrosos «tablaos» i *music-halls* d'infima categoria del Districte Cinquè, dels quals van ésser La Criolla i El Sacristán del carrer del Cid els més acreditats i freqüentats. Era la frontera entre els honestos espectacles del Paral·lel i els més miserables d'aquell districte cinquè, que l'escriptor i autor teatral Paco Madrid va batejar en la seva novel·la *Sangre en las Atarazanas* com a *Barrio chino*, nom que va fer fortuna.

El nostre Paral·lel era allò popular: el somriure franc i lluminós, sense el qual la nostra ciutat hagués tingut un aire apagat i trist. La seva alegria era estrepitosa i explosiva; una alegria que va començar a principi de segle amb l'orgue elèctric i cromàtic del vell Pabellón Soriano, que va ser la seva primera música popular i definidora, música de fira, d'espectacles a l'aire lliure, i aquesta alegria va durar fins al final dels anys cinquantes. El Paral·lel va ser l'alleujador d'aquella tristor que va envair la nostra ciutat per una duríssima postguerra.

Per això, precisament, quan la ciutat s'enfonsava en el dramàtic a causa de vagues, enfrontaments

socials i bombardejos, veure un Paral·lel trist i silenciós era el màxim exponent que quelcom fallava i que les passions dels homes s'havien desbordat, però quan es tornava a la normalitat, el Paral·lel era la gràcia de la ciutat, la festa lluminosa al final de la setmana feineria i atrafegada, i l'hora de descansar i gaudir dels cinemes del barri, del teatre diumenge amb les revistes del Còmic, dels vodevils de Josep Santpere a l'Espanol, de les sarsueles dels teatres Apolo, Nou i Victoria, de les grans terrasses dels seus cafès i també de la picaresca del *music-halls* del Petit Moulin Rouge (El Molino), el Royal Concert, Bataclán i Sevilla, entre els més populars.

Això i més era el Paral·lel, i per conèixer bé la nostra ciutat era obligat abans de tot conèixer-lo; tan popular, ampli i atrafegat, antecala del port, de l'Eixample i del casc antic. [...]

El 18 de juliol de 1936 esclata la nostra Guerra Civil, que durarà tres llargs anys de gran crueltat, mortandad i misèria, provocada per uns «alliberadors» de les essències de la pàtria que van aconseguir destrossar el país i sumir-lo en la més trista misèria. El Paral·lel, no obstant això, sembla ser l'únic lloc de la ciutat on tanta calamitat, en aparença, no va afectar-li massa. Fidel a la seva manera d'ésser i la que sempre s'hi ha desenvolupat, tanca els ulls a tanta calamitat i continua amb la seva desbordant alegria.

La gent hi acudeix desitjosa d'oblidar-se de tant infortuni, i a fe que ho aconsegueix. Els seus teatres i *music-halls* funcionen al màxim i, en les cases de prostitució del carrer de les Tàpies, les cues dels soldats vinguts del front de batalla amb permís són enormes, com també enormes són les ànsies de satisfer les seves necessitats sexuals amb les putes de La Flecha i El Jardín, els dos més acreditats establiments del carrer de les Tàpies.

Era tal la quantitat de «serveis» sol·licitats pels soldats, que hi va haver putes que ni es movien de les habitacions, amb un constant entrar i sortir de clients, arribant a realitzar, segons vaig sentir dir a una d'elles, de 40 a 50 serveis diaris, ja que la qüestió era tan sols buidar i no enamorar.

En els teatres del Paral·lel, en aquells anys de guerra en què mancava de tot, es va posar de moda el llançar als seus artistes predilectes, des de la platea a l'escenari, als homes cigars havans i paquets de tabac i a les senyores se'ls feia arribar al seu camerino bombons i pastisseria. I era molt normal que els cantants s'ajupissin a agafar els paquets de tabac que els seus admiradors els llançaven tot dient: «Gràcies, moltes gràcies».

Si la relació públic-artista al Paral·lel sempre havia estat entranyable i es parlava d'ells com si fossin de la nostra família, aquesta circumstància s'engrandia molt més amb aquells llançaments de tabac a l'escenari en prova d'afecte vers els artistes, i quan, a vegades, en plena representació aquesta s'havia de suspendre a causa d'un dels freqüents bombardejos, aleshores s'apagaven tots els llums, i el teatre i la ciutat sencera quedaven completament a les fosques; i d'aquesta manera, en plena foscor i amb un silenci expectant, tot sentint el rum-rum dels motors dels avions i l'esclat de les bombes assassines, la comunitat del públic amb els artistes arribava al sùmmum.

Quan això es produïa, recordo que en finalitzar el bombardeig i encendre's de nou els llums al teatre, el gran tenor que fou l'Antoni Miras es dirigia al públic pregant «Un minut de silenci pels que cauen al front», guardat amb un emocionant recolliment, al final del qual, amb un escruixidor «Visca la República i Visca Catalunya!», enardia els assistents.

Màrius Verdaguer, «Madrid-Concert».

Article recollit a *Medio siglo de vida barcelonesa*, de M. Verdaguer.

Barcelona: Barna, 1957.

Durante los años de la primera guerra europea de 1914, en el Paralelo todo era ajeteo y bullicio incesantes. Las terrazas de los cafés estaban siempre llenas, así como los bares, chocolaterías y churrerías.

Se introdujeron por primera vez los anuncios luminosos, que parecían incendiar las fachadas de los teatros, cabarets, circos, music-halls y cines.

Con la guerra comenzaron a estilarse nuevas bebidas: «Gin-wiskies» «Brandi-Colt», «Sherry-Flip», enlazándose con los «cock-tails» que fueron introducidos en Barcelona por Cayetano Susarte, «El Tano», precursor del formidable Tony Vidal de «El Pingüino» de la calle de Escudillers. Tony Vidal ha dado la vuelta al mundo en calidad de barman. En París se lo disputaron «La Coupole» y «La Rotonde». Francis Carco, amigo y admirador del barcelonés Tony Vidal, le convenció que debía quedarse en «La Coupole».

No obstante la irrupción alcohólica británica, los clásicos de la bebida continuaron devotamente con sus coñacs, manzanilla, vermut, ojén y cazalla.

Alguien dijo, no sin razón, que la guerra del 14 había convertido el Paralelo en el apeadero del Mediterráneo. Bar cosmopolita, lonja de compraventa, salón de baile, mesa de juego. El dinero circulaba que era un contento.

Los cafés «Español» «Nuevo», «Apolo», «Condal» estaban atestados de un público abigarrado.

Nada menos que don Copérnico Olwer, el «Gordito», era el rey de los cabarets del Paralelo. Él regentaba personalmente el «Madrid-Concert».

Olwer tenía además una academia de cupletistas en la calle del Conde del Asalto. Las cupletistas se iban sucediendo por los cabarets y cafetines del Paralelo y sus alrededores.

A esta academia del «Gordito» le tocó una vez el tercer premio de la Lotería Nacional de Navidad. Para celebrarlo el «Gordito» organizó una gran recepción. A la puerta de la academia puso un letrero en francés: «Promenade d'honneur» y los amigos y empleados del «Gordito», que eran muchos, formando cola iban desfilando ante él, sentado solemnemente en un sillón. Les ofrecía unas copas, unas pastas y un cigarro habano y autorizaba además para pellizcar a la corte de cupletistas que le rodeaban.

En el «Madrid-Concert» daba don Copérnico extraordinarias representaciones de variedades. Allí obtuvo grandes éxitos toda una «troupe» aleccionada y seleccionada por el «Gordito». El excéntrico Cela hizo furor. En los carteles anunciadores del «Madrid-Concert» se leía: «Distinción en el Foyer».

La *distinción* estaba presidida por la Bella Paquita y un efebo que se hacía llamar «Auroro». Había partida de «burro» y mesas de siete y medio que daban lo suyo.

El «Madrid-Concert» era el centro de toda la crápula paralelística: «*trinxes*», «*souteneurs*», hetairas, celestinas y chicas de casa buena que llevaban muy mal camino. Se bailaba hasta las cinco de la madrugada al compás de una orquesta horrible toda trompetazos. Al final don Copérnico invitaba a todo el mundo, gastando en media hora lo que había ganado en toda la noche.

Ocurrían con frecuencia escenas descuajantes. Una vez un tipo llamado «El Piga», en plena curda se encaramó sobre una mesa y brindó por el «Gordito», su señora madre y demás distinguida familia. El brindante terminó ofreciendo a todos sus servicios y en particular a las señoras, a las que dijo: «Porque yo, para que lo sepáis, y no se os olvide, no puedo prescindir de vosotras, porque un servidor, pues sí, he sido siempre, toda la vida, un macarrón».

«El Piga» merodeó durante muchos años en un baile de la calle de las Tapias que ostentaba el nombre de «El nuevo terremoto». Este matón apareció en el baile rodeado de randas, como un lobo acompañado de lobeznos.

Otro de los empresarios populares del Paralelo era el «Nas de llauna» que transformó el Teatro Arnau en el «Folies Bergere», el «Fólis» como le llamaba la chusma. En el «Fólis» hizo furor una cupletista muy guapa que se llamaba María Calderón, a la que el público lanzaba piropos de todos los calibres. Una noche la Calderón, desde el escenario, sirviéndose de sus bellos brazos, trazó hábilmente el movimiento de un ángulo recto partido por una secante y apoyado todo esto con un homenaje dedicado a la señora madre de uno de los parroquianos del local. Se armó uno de los escándalos más formidables que se registran en la historia alegre del Paralelo.

Modelo de establecimientos de aquella época era el «Excelsior». A pesar del lujo, los precios eran baratísimos. El aperitivo, al que se le daba el nombre de «Te-tango» costaba dos pesetas. La cena, servida de ocho a once, llamada «Diner-orquesta», costaba un duro. El barman era el célebre Durban y estaba encargado del Restaurante Albert, del «Café de la Paix», de París.

Francesc Madrid, «El cabaret».

Capítol de *Sangre en Atarazanas*, de F. Madrid. Barcelona: Ediciones de la Flecha, [1926]. Publicat recentment a *Sang a les Drassanes*, de F. Madrid, trad. Gerard Bagué. Barcelona: Acontravent, 2010.

Quan la guerra va començar a dividir els ciutadans de Barcelona en francòfils i germanòfils es va arribar a aquesta teoria: un cabaret és un soterrani i un soterrani serveix com a cabaret. El soterrani més popular i més important que s'ha conegut com a cabaret ha estat l'Au fond de la mer. A l'Au fond de la mer hi ha l'època de Tórtola Valencia, de *Bohemia*, de *Los Miserables*, de la vida inquieta i afamada de Manuel Fontdevila, Amichatis, Lluís Capdevila, Joan Tomàs; les primeres passes segures de Manuel Sugrañes, els dibuixos magnífics de Roqueta i de Bon, alguns negocis de certs senyors, la capa de Braulio Solsona; la música lamentable de Drigo i de Toselli entendent el cor de totes les cosidores entregades a la mala vida per culpa d'un maleït tango. Triomfava el frac del Príncep de Cuba i Jandru Soler encara se'n fotia, rere el seu monocle, de la vida i dels homes a la seva penya del Lion. Les cortesanes que avui tapen els seus cossos amb abrics de bisó cobraven deu pessetes per fer-nos testimonis de les seves nuses. Les pel-lícules italianes dominaven el mercat cinematogràfic. Plató Peig executava homes amb les seves frases i el benaurat Salvat-Papasseit era gorkià, socialista i pacifista. Uns quants sud-americans que es feien passar per argentins van caure sobre la ciutat i per la seva excel·lent intenció de viure a costa de les dones van donar mala fama a l'Argentina en general. Senyor! Això era una injustícia tan gran com si se'ns jutgés a tots pel pillatge i el bandidatge dels companys de Colom i Hernán Cortés a les terres americanes.

El cabaret és l'època del *baccarat*. Els crupiers vestien de negre i portaven dents d'or. El cabaret va conèixer les orquestrines de *tzigans*. Algun pobre escrivent que es guanyava un complement tocant el violí o el piano arribava al cabaret, es canviava l'americana negra per una de vermella i ja s'havia convertit en un *zigane*. Triomfaven els valsos, els tangos (*Mi noche triste*) i els pericons. A l'esquerra de l'Eixample, a l'Iris o en un pis del carrer de Sepúlveda es van muntar acadèmies de balls moderns.

Les noies dels cabarets ja no tenien motius. Ja no eren la Tallada, la Maña, la Negra; ara es deien simplement Maria, Margarita, Lucía, Anita... No portaven davantal com les cambres, però encara no feien servir barret. Vestien com les cosidores, que aviat deixaven de ser-ho, i començaven a llegir novel·les curtes. Anaven al cinema i els noms de la Bertini, Lydia Borelli, *Za la Mort* els resultaven populars. Gairebé totes eren sentimentals amb els que no tenien diners i tiràniques amb els que en tenien. Van sorgir els *ménages à trois* i van col·locar

els senyors de Terrassa i de Sabadell en una postura ridícula. És a dir, el cornut, el pagà, el pobre amant vell de la nostra literatura galant es creava a costa de les dues poblacions fabrils: el fabricant de Terrassa i de Sabadell era sempre qui afluiuava la mosca; el violinista, el professor de ball, el fanfaró, l'estudiant o el periodista eren els que muntaven gratis.

Ja no es veia xavalla damunt les taules de joc. Només plata i bitllets es repartien la sort del vuit i del nou o la desgràcia de l'*après*.

S'iniciava en aquella època la decadència dels toros i el sorgiment del moviment esportista actual; s'incubava la guerra social i el terrorisme ferotge de la postguerra; dominava a la ciutat una febre africana de negocis i l'or dringava a les butxaques dels més audaços; començava a fer-se ús del sabó i del pijama amb ostentació, i queien sobre el Districte Cinquè trinxaeres i aventurers de tots els ports del món. L'espionatge teixia una xarxa opressora del país i els divos de la sarsuela començaven a guanyar centenars de pessetes.

El cabaret triomfava i, amb el cabaret, la immoralitat, que és neteja i civilització, donava a la ciutat aires de país europeu. El Banc de Barcelona preparava el seu crac de melodrama i les noies del cabaret començaven a saber ser dones de món.

Així com el tipus cardinal d'un cafè de cambres era el pinxo, el tipus teatral d'un cabaret era el professor de ball. Aquí, per un tanguista, gairebé hi va haver un procés Dreyfuss, i el paper d'Émile Zola hagués correspost a Braulio Solsona, que va escriure trenta articles magnífics en defensa dels drets de l'home, encara que l'home fos ballarí de tango. Al Príncep de Cuba se'l va expulsar de Barcelona pel senzill pecat d'haver fet entrar en el famós gremi a un ric senyor de la ciutat. El pobre príncep del tango va ser pres, lligat de mans, objecte de befa, i va acabar expulsat de Barcelona per aquest delictes!

El ballarí, amb el seu aire petulant i greu, amb la seva gràcia i els seus sentits acrobàtics, era un heroi del cabaret. Sobre ell convergien totes les mirades de les dones, que el buscaven i l'adoraven. El ballarí es deixava estimar; no era pròpiament un macarró, però admetia regals i fins i tot rebia el magnífic oferiment d'un pis. El ballarí negre, mulat o que simplement deia: *Ché, verí no más; Milonguera; Te voy a dar biaba, ¿sabés vos?; No se haga mala sangre, amigazo...* era un astre.

Però el ballarí també va passar a millor vida quan les aixelles dels músics de l'americana vermella van començar a estar excessivament suades, quan *Los millones de Arlequín* envellien i quan els alemanys van aixecar la bandera blanca de l'armistici. [...]

Sebastià Gasch, «S'ha obert un cabaret».

Article escrit entre 1930-1936, recollit a S. Gasch, *Barcelona de nit. El món de l'espectacle*. Barcelona: Selecta, 1957.

Fins fa poc, el carrer de les Tàpies era un dels indrets més dramàtics de Barcelona. Un corredor llarg i estret, humit i fosc. Bars petits i obscurs, patètics, on, assegudes entre una pianola vetusta i un torero de purpurina, unes dones eixarracades evocaven amb nostàlgia una joventut llunyana. Bordells al·lucinants, de film de Sternberg o de Pabst, amb bancs ronyosos, cortines tinyoses, miralls entelats i dibuixos obscens a les parets. Cases de gomes amb instruments de plaer que semblaven instruments de tortura, i que tenien l'alta plasticitat dels ídols negres. Parets clivellades, portals ombrívols, reixes esbotzades... Olors abominables, la menys desagradable de les quals era la de pixum. I, a les voreres, unes dones horribles, feixugues i sense gràcia, oferien als escassos passants un quart de plaers sense alegria. I, de tant en tant, un fanal tort projectava unes lluïssors sinistres damunt un tros d'empedrat, ple de llot i d'escombraries nauseabundes, en el qual es reflectia, desdibuixada,

la roba estesa dels balcons. En aquell temps, el carrer de les Tàpies feia fortor de crim. De nit sagnant i de tràgic *règlement* de comptes. Lúgubre i tenebrós, trasbalsador, era el carrer clàssic de barri reservat. Tenia tota la desesperació i tota l'angoixa de l'època blava de Picasso. Fins fa poc, el carrer de les Tàpies era un dels indrets més dramàtics de Barcelona.

Ara la decoració ha canviat. Tota la sordidesa que hem descrit encara hi és. Però escandalosament il·luminada pels rètols lluminosos dels bars niquelats i dels bordells d'un luxe tan barat com insolent que s'hi han obert. I, cada nit, una multitud densa, una multitud de festa major de la Barceloneta o de ball de carrer del Poble Sec, inunda aquell corredor llarg i estret.

Què passa al carrer de les Tàpies? Simplement, que l'animació i la vida que han desertat l'Arc del Teatre, cada dia més mort i amb més portes tancades, s'ha traslladat en aquest carreró que acaba de néixer amb un estrèpit impertinent.

Ara s'hi ha inaugurat un nou cabaret, Barcelona de noche. Els amos són Pepe-el-de-la-Criolla i Saborit, dos personatges del milieu. La decoració és d'un tal Umberto Vallmitjana, mediocre il·lustrador de novel·les d'aventures.

La façana, freda i sense pintar, és de fàbrica. Però si el negre de la porta us deixa entrar, perquè hi va una gentada imponent i a les dotze ja no hi cap ni una rata, us trobeu dins un hangar immens i sumptuós. Així ens imaginem, a través del film i de la lectura, els cabarets enormes de Xang-Hai o de Buenos Aires, acostumats a rebre gent de totes les races i de tots els colors, de totes cinc parts del món.

A mà esquerra d'aquesta gran sala rectangular hi ha un bar luxós, la taula de joc i els lavabos. A mà dreta, el guarda-roba. Quatre arcades emmarquen les llotges de dalt. Prop del sostre hi ha uns músics amb casaca vermella. Les palmeres pintades, que un amo torturat pel deliri de grandeses va foragitar de la vella Criolla, s'han refugiat aquí. S'enfilen per les parets i envaeixen el sostre. Palmeres, hem dit? Anem a pams. Es tracta d'uns arbres singulars. El tronc, blau i plata, és de palmera, efectivament. Però les fulles són de plàtan i el fruit de cocoter. Damunt les parets color de taronja, una mà banal ha dibuixat, ultra els arbres curiosos, un papagai i dues dones nues que es gronxen en una hamaca i un trapezi de flors. Unes franges imitació caoba —el *faux-bois* de les primeres teles cubistes— acaben d'arrodonir aquesta escenografia teatral. Penjat al sostre, hi ha un llum monumental d'un decorativisme molt 1925. A sota, una pista quadrada amb angles lluminosos i tancada per uns cordons gruixuts de *stand* de Fira de Mostres. Per entre les tauletes de fusta —amb tapet de quadros les de les llotges— i uns tamborets gòtics, circulen uns cambriers amb americana blanca i unes dones del guarda-roba vestides de seda negra. Tot plegat és un farrigo-farrago que participa del cabaret de luxe, del Refectòrium o de l'Or del Rin i de l'Exposició d'Arts Decoratives... Pepe-el-de-la-Criolla passeja la seva mirada de xai satisfet damunt aquesta fastuositat de qualitat inferior. I, de tant en tant, el *cangrejero*: —¡Percebes, gambas, almejas!— ens recorda que som al districte cinquè.

Un focus mòbil i potent de vaixell de guerra va seguint els artistes. No els perd de vista com un *travelling* cinematogràfic.

Aquests actuen damunt el cercle lluminós i inquiet que forma a l'empostissat aquest reflector. No us parlarem llargament de l'espectacle. És bastant

mediocre. Però va molt de pressa. No hi ha pauses entre artista i artista. I això és molt important.

Dones i més dones. Vuit o deu. Les que estem tips de veure a l'Apolo o al Sevilla, al Kursaal o a la Criolla. Però amb vestit nou. I uns quants transformistes. L'indispensable plat fort d'aquests locals. Subiela, aquella... ai, aquell vell ballari flamenc de Villa Rosa, que ara canta, i el grotesc involuntari del qual assoleix moments finíssims. Greco, aquell noieta inquietant de l'època heroica del Kursaal, que ara algun vell viciós deu haver vestit de seda.

El Diamant Blanc, *claquettista* elegant i distingit, deliquescents i amb un somriure forçat enganxat al rostre. Olivet, amb la seva alegria anormal i la seva veu blanca de soprano. Wander, nom de guerra darrere el qual s'amaga aquella Chineta dels bons temps del Sagristà. I finalment la parella Jimmy i Dolly. Ell, un negre de rialla infantil, frac impecable i ball massa dur. Ella, una barreja picant de malícia i ingenuïtat. Tot plegat, bastant gris.

I, cosa que és pitjor, el públic no és tan bo com el dels altres locals del barri. És un públic passiu i *blasé*, silenciós, que res no emociona. A *Barcelona de noche*, l'espectacle no és a la sala.

Jaume Passarell, «L'ànima del Paral·lel (II)».
Article aparegut originalment al
setmanari *Meridià*, 29 d'abril de 1938.
Publicat recentment a *Bohemis, pistolers,*
anarquistes i altres ninots (articles
***1929-1940*), de J. Passarell, ed. V. Soler.**
Barcelona: Acontravent, 2010.

[...] Volem fer una afirmació prèvia, abans d'entrar en matèria. El Paral·lel típic, pintoresc, bigarrat i una mica tarambana —tot el qual el fa molt simpàtic—, ha sentit, de la seva naixença ençà, un cert fervor revolucionari. De tant en tant, se li encenien les sangs i el sobtava una febrada renovadora, amb el detall curiós que era el primer lloc de Barcelona on esclatava i que després, al cap de poc o molt temps, car això depenia de les circumstàncies, que de vegades no guixaven bé, repercutia al centre de la ciutat.

Per exemple, ací tenim el teatre Apol·lo. Aquesta barraca estrofolària de fusta, la façana de la qual té l'aspecte d'un casalot abandonat, i que de dins sembla un transatlàntic d'aquells que fan aigües i cal estopar, fou, a la seva època, el fogar més resplendent dels primers neguits que s'empararen dels elements intel·lectuals de Barcelona. La gent recorda que en aquest vell teatre s'hi feren unes campanyes memorables de teatre de melodrama, per una companyia de comedians, força bons, que d'antuvi capitanejà el famós Garcia-Parreño i posteriorment en Rojas i l'Angelina Caparó, pilotats per en Guilemany. Molt bé. Però ja no recordo tant, si de cas no ho he oblidat del tot, que abans, després i pel mig d'aquella campanya, hi floriren unes representacions, les quals assoliren la categoria remarcable d'esdeveniments sensacionals, d'obres del teatre d'Henrik Ibsen, de Brieux; unes temporades, que eren uns exitassos, de teatre italià, a càrrec de la cèlebre actriu Itàlia Vitaliani, que tenien la virtut, diguem-ne màgica, de fer sacsejar d'entusiasme el públic obrer que hi assistia i que omplia de gom a gom aquell teatre rònc.

La Vitaliani era una actriu famosa a Europa i a Amèrica. Li agradava molt treballar a Barcelona. Gairebé cada any feia una temporada, curta, en un teatre del centre de la ciutat, generalment al Novetats. Temporada a la qual, certament, no hi assistia, ni de bon tros, la massa enorme de públic que omplia el teatre del Paral·lel on anava a treballar després. Aquest fet té la seva explicació. Itàlia Vitaliani, que era una dona menuda, físicament insignificant, posseïa una gran força expressiva, que culminava en el dramatisme més agut i que vorejava la tragèdia. El teatre que representava era fort i aspre, com el vi de molts graus. Al públic còmode, de cul tou, que anava a seure a les butaques de la platea del Novetats, li feia venir el sanglot; li reprenia el sopar. Entre aquest públic, en canvi, havia assolit uns èxits remarcables una altra actriu, també italiana, que es dedicava al conreu d'un teatre més amable, i que, a més, estava dotada d'uns atractius físics

considerables: la Tina di Lorenzo. No hi havia competència ni comparança possibles, puix que per aquell públic, entre una actriu i l'altra, la Vitaliani, tot i que era conceptuada com una artista eminent, a la qual la crítica barcelonina posava fins als núvols, no arribava a engrescar, ni de bon tros, a aquell públic, excessivament còmode. En canvi, entusiasma els obrers i engrescava els intel·lectuals, als quals tenia el cor robat. I tan bon punt donava per acabada la temporada del Novetats, es traslladava al Paral·lel; s'instal·lava generalment al Teatre Apol·lo, i allà sí que es desbordava l'entusiasme de la gent i sí, també, que les ovacions eren eixordadores i inacabables... Itàlia Vitaliani s'hi trobava com el peix a l'aigua en aquella immensa barraca de fusta, semblant a un transatlàntic una mica clivellat, que les ovacions feien trontollar, talment com si sortegés un temporal.

Això d'una banda. De l'altra, el melodrama. Cal dir que tant en Garcia-Parreño com en Rojas i la Caparó comptaven amb un públic adicte i entusiasta. Jo dubto d'haver tingut ocasió de veure en cap altre lloc, un fervor comparable amb el del públic que solia seguir les incidències dramàtiques de les obres, generalment tronades, que s'hi representaven, i la ingenuïtat amb què manifestava el seu entusiasme. Les ovacions, enormes i eixordadores, es barrejaven amb el soroll inconfusible del trencament de les clòfies dels cacauets i de les avellanets, i els crits estentoris, de repte, que moltes vegades alguns entusiastes del públic adreçaven al traïdor —*¡mátalo!*, *¡mátalo!*, se sentia cridar de sobte, des del galliner, en un moment culminant de l'obra, crit que adreçava un espectador al "malo"— el qual se sentia retut tant pel que li deia l'actor que feia de contrincant seu, com aixafat per l'antipatia declarada i franca del públic, fins que queia vençut o mort, estès a terra, per l'espasa "justiciera" de la bondat immanent i triomfant...

El melodrama! Hom sap que es tracta d'un gènere de teatre truculent, absolutament efectista, farcit amb una salsa, ben carregada, d'elements sentimentals de l'ordre primari. Molt bé. Això és, justament, el que tenia de simpàtic aquell gènere de teatre. I acabaven de fer-lo simpàtic aquells actors, als quals em permetré ara la llibertat de qualificar d'únics en el gènere.

Val a dir, de passada, que entre una i altra obra truculenta, hi florien els anhels de justícia i de reivindicació social, encarnats en "la Cabaña de Tom", en els "Dos sargentos franceses", en el "Sol de la Humanidad", en el "Pan de Piedra". Escrites per un senyor que s'anomenava Fola Iguíbide, autor de

teatre i alhora excel·lent tocador de guitarra, tenien la virtut de fer desbordar l'entusiasme i l'engrescament del públic. Les representacions assolien la categoria de fets memorables. L'entusiasme del públic arribava fins al deliri. Fola va ésser, entre els autors predilectes del públic del Teatre Apol·lo, el més famós de tots, el que s'enduia la gent darrere seu; l'autor més envejat dels seus col·legues d'ofici... [...]

Davant de l'Apol·lo, el "Gayarre". Bé. Allà un esclat de neguits populars. Ací, frivolitat, cama, i de vegades la sicalipsi més esqueixada, amanida amb espècies picants de tota mena. El "Gayarre" o "Pompeya" és també una barraca de fusta, no pas gaire gran. Una platea fosca i unes llotges dalt. L'escenari és menut. Doncs bé; en aquell escenari minúscul hi desfilaren, en els seus bons temps, que foren, si fa no fa, els mateixos dels èxits memorables del melodrama a l'Apol·lo, les creadores de peces més expertes i més grasses del país, les dansarines menys abillades, les ballarines que sabien fer un giravolt més castís i més ràpid per tal d'ensenyar una bona quantitat de cama gruixuda a l'espectador afamat, i altres excessos.

Music-hall gairebé suburbial, on servien un cafè que era salat, unes gasoses igualides, on hi funcionaven unes odalisques que vorejaven els noranta quilos. Posseïen una traça inimitable en treure's la camisa, com aquell qui buida una coixinera o amb l'aire d'esma d'una minyona que desenfunda un silló. Mentre ho feien, lligaven conversa amb l'espectador d'una llotja, al qual preparaven perquè les obsequiés amb un ressopó. En aquest *music-hall* sempre hi havia un home, assegut en un dels primers rengles de butaques de la platea, que llegia llibres de filosofia. De tant en tant, alçava el cap, donava una llambregada a l'escenari, damunt del qual hi havia una senyora voluminosa que feia la cabreta sentimental, o bé donava cops d'anca castissos, i després tornava a submergir-se en la lectura d'aquell llibre espès.

Quan a l'Arnau hi va debutar la Xelito, ai, la mare!, el Gayarre va buidar-se de sobte. El públic assidu de l'establiment, atret per la fama que fruïa aquella cupletista hi va desertar. L'empresari s'estirava els cabells del cap, de ràbia, i parlava de plegar. El "régisseur" va tenir una idea lluminosa i va exposar-li:

—A l'Arnau fan la "Pulga"? Una? Doncs nosaltres en farem sis alhora.

I va fer muntar sis departaments a l'escenari. A cadascun hi va col·locar una senyora de cuixes molsudes i li féu posar una camisola que li venia

curta, hi llançà una puça, degudament ensinistrada, i vet ací sis dones, que pesaven unes quantes tones, les quals començaven, tot d'una, així que petava al sostre del local el primer refilet estrident del cornetí, a cercar la puça que saltava de l'una a l'altra cuixa.

El truc va assolir un èxit gros. El "Gayarre" va tornar-se a omplir i aleshores, ben cert, malgrat el prestigi de la Xelito, a la platea de l'Arnau s'hi veien bastantes clarianes.

De passada, doncs, que es va demostrar que la quantitat podia ofegar la qualitat, es palesà també que en aquest món no hi ha res de nou, com digué un clàssic que ara no recordo qui és. Vull dir amb això que, al cap de molts anys, quan s'ha parlat d'escenaris moderns, els que havíem vist *Las pulgas trapezoides del Gayarre*, ens posàvem a riure per sota el nas. El que varen "inventar-se" els exaltats, a un "régisseur", avui desconegut, del Paral·lel, ja se li va acudir i amb molts anys d'avantatge.

I fins aquí hem arribat, per avui.

Rossend Llurba,
«El triomf del music-hall».
Article aparegut originalment
en castellà al diari *El liberal*,
2 d'abril de 1936. Publicat recentment
en català a *Història del Paral·lel*.
Memòries d'un home del carrer,
de R. Llurba, ed. A. Arribas.
Barcelona: Teatre Nacional de
Catalunya / Comanegra /
Ajuntament de Barcelona, 2017.

A molts els semblarà paradoxal aquest títol amb què iniciu la meua secció «Barcelona que canta», que la direcció d'aquesta pàgina d'*El Liberal* acull a les seves columnes, i que em proposo que aparegui de tant en tant amb l'objectiu d'assabentar els meus possibles lectors de tot el que tingui a veure, de més a prop o més lluny, amb el moment actual barceloní pel que fa a l'art de la cançó i el cuplet.

No obstant això, em complau insistir que l'espectacle del music-hall, a la nostra ciutat, mai havia aconseguit la preponderància que està assolint. Però cal tenir en compte que no entenc únicament per espectacle de music-hall aquelles eternes desfildades de cançoneres i dansaires que s'exhibeixen a les ínfimes tarimes de *variétés* —on la majoria de vegades el menys important és la feina de l'«artista»—, sinó qualsevol espectacle teatral realitzat preferentment a partir de la cançó i el ball —com ho són els programes d'Eldorado, les revistes del Còmic i de l'Olympia, els esquetxos que diverses companyies representen a les seves gires per Catalunya i, en definitiva, qualsevol espectacle de conjunt en el qual la veritable nota artística sigui la cançó i el cuplet, tant si són interpretats davant d'un cortinatge de domàs per una sola cantatriu, o bé en conjunt entre el guirigall de les transformacions d'una *revue*, o davant la meravellosa esplendidesa de llum i colors d'un espectacle *féérique* —tal com s'han passat a anomenar ara les funcions que en bon castellà es denominarien «mágicas» o «de hechicería».

Si tenim en compte, doncs, aquest precedent, el triomf del music-hall a l'actualitat és una cosa que no deixa lloc a dubtes. I amb ell, naturalment, el triomf de la cançó —castellana o catalana, és igual, però sempre de music-hall. És a dir, popular: la que tothom s'aprèn de memòria i la canta després a casa seva, i s'escolta als carrers, a les oficines, als tallers i, en definitiva, a tot arreu on existeixi una ànima que vibri a l'uníson del batec ciutadà. Qui no ha taral·lejat alguna vegada, per groller i obtús que sigui, el «Serranillo» de Raquel Meller, el «Diego Montes» de Mercè Serós, «Les Caramelles» de Pilar Alonso? I, en aquest moment, qui no se sent atret per les notes alegres i altament populars d'«El Parc de Montjuïc», que tots els dies llança al públic, des de l'escenari d'Eldorado, la gentilíssima Mary Isaura?

És ben cert que la cançó és l'ànima d'un poble. Ja n'hi ha una que ho diu. Però, a més a més, constitueix l'alegria d'una ciutat i és, al mateix temps, el sentiment d'una raça. Ai, dels llavis on no hi ha florit mai una cançó! Es canta per estimar, per odiar, per recordar. Al ritme d'una cançó, s'han derrocat tiranies; amb els acords d'una marxa, s'han llançat

els soldats a la batalla; amb l'eco vibrant d'unes coples, festegen molts enamorats les seves amades; i amb el dolç murmurí d'un cant, s'endormisquen els nens als bressols. I és que la cançó ho és tot: rebel·lia, entusiasme, nostàlgia i amor. Què més necessita la cançó per merèixer ser exaltada?

Per això el music-hall ha triomfat i triomfarà sempre. Perquè a banda de tots els altres matisos —algunes vegades secundaris— que s'hi presenten, ostenta com a colofó gloriós el de ser l'indret on es presenta i es llança la cançó a les multituds. La música de les seves tonades, ja ho diu la cançó:

Neix la música als teatres,
es passeja pels carrers,
es fica dintre les cases
i d'allà ja no en surt més!

Ja no surt d'allà i, quan es taral·leja, va sempre acompanyada de la nostàlgia del record. Les notes d'una cançó ens rememoren temps feliços de la infància, èpoques d'amors i esdeveniments diversos de la nostra vida, en el transcurs de la qual sempre ens acompanyà una melodia que la repetició constant del poble féu popular; i el seu record ja no s'aparta de la nostra ment mentre vivim.

Qui em llegeixi, doncs, cal que s'adoni que el triomf del music-hall és un fet evident, perquè els teatres no havien acollit mai com fins ara tants artistes lírics dedicats exclusivament a l'expansió del cant en tots els seus matisos i manifestacions. Ni la sarsuela, ni el drama i la comèdia, ni el cinema mateix, a pesar de la preponderància de què gaudeix, hi poden competir ni assoleixen el que estan aconseguint les revues; algunes de les quals —la majoria— arribaren a centenars de representacions gràcies a l'esplendidesa amb què foren presentades i a la seva visualitat, evidentment, però també gràcies a la seva música i, en especial, als cuplets i cançons de diferents índoles que en farceixen els quadres i que sense cap mena de dubte constitueixen el seu millor encant, ja que són l'única cosa que salta de l'escenari i s'escampa pels carrers de la ciutat, s'introdueix a les llars i va omplint pobles i llogarets amb l'encís de la música, de les seves lletres —de vegades jocundes, de vegades sentimentals; però sempre populars i curulles d'un noble encant d'humanitat.

Alegrem-nos, doncs, del triomf del music-hall i fem vots perquè perduri en benefici de l'art, de l'alegria i dels sentiments populars —que, com va dir Ricardo de la Vega:

¡También la gente del pueblo
tiene su corazoncito!

Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Màrius Aguilar i Rafael Moragas), «A modo de epílogo». Capítol final del llibre *Biografía del Paralelo, 1894-1934. Recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bellicioso de Barcelona*, de Luis Cabañas Guevara [pseudònim de Màrius Aguilar i Rafael Moragas]. Barcelona: Memphis, 1945.

Cuarenta años de vida del Paralelo. ¿Ha envejecido el Paralelo en cuarenta años? Para un hombre representan la madurez. Para un barrio, quizás la infancia. Pero nuestro Paralelo, es decir, la imagen que llevamos en nuestra memoria, ésta sí: ha envejecido. Contemplándonos en el espejo vemos sus canas, que son las nuestras. Y evocamos sus fantasmas, antaño alegres realidades: los Onofri, Parreño, Miguel Rojas, Tormo, Font, Mir, Pepe Alfonso, Santpere, Sugrañes, Joaquín Montero y tantos otros pertenecen al reino de las sombras, y nosotros, los sobrevivientes, nos arrastramos en medio de melancólicas añoranzas crepusculares.

Quedan los recuerdos y las piedras. Nuestro Paralelo no puede morir como le aconteció a su antecesor, al bulevar del Crimen —boulevard du Temple— estrangulado por el crecimiento de París. El puerto y Montjuich le protegen y aseguran. Su existencia, su carácter, perdurarán con más o menos variantes. De no acontecer algo insólito e imprevisible será siempre tierra de promisión para saltimbanquis, feriantes, quirománticos, empresarios populares y escenarios frívolos. Los cafés seguirán siendo tan inmensos y albergando abigarradas peñas, donde sucesivas generaciones discutirán temas que juzgarán nuevos y serán eternos y sobados.

El amor, más o menos escrito sin H, estará al acecho por doquier, y los enemigos del alma no dejarán de armar algún tresillo, en busca de almas débiles o extraviadas para hacer el cuarto. La carne es flaca, el mundo malo y al demonio cada año le crecen más los cuernos y las uñas. Es una res de cuidado.

Mas, a pesar de todo lo dicho, hay algo que no resucitará en el Paralelo, y quizás en el mundo — cierta alegría popular, infantil y bullanguera que formaba la atmósfera simpática, cómoda y sedante de aquel barrio en tiempos de la auténtica diversión. Hoy en día, los espectáculos, quizás estén por lo general mejor presentados, y desde luego menos chabacanos y vulgares; los cafés de más categoría y lujo (exceptuando la infusión que les da el nombre) y las calles con más vigilancia y aseo. Pero, ¡qué importa!, antaño existió una mitología y una poesía del Paralelo, y éstas se han acabado para siempre. El crecimiento de la ciudad las ha matado por aplastamiento y asfixia. Una ciudad que pasa mucho del millón y medio de almas es un inmenso desierto, un cementerio de vivos, una colmena de hombres, o como se la quiera llamar; pero, en resumen, una aglomeración de personas que se ignoran y detestan mutuamente; que viven agobiadas por sus trabajos y cuitas, que nadie compadece, porque nadie conoce; que vegetan y mueren sin pena ni gloria en casas adocenadas, subiendo y bajando monótonas e inacabables escaleras, atronados todo el santo día por los mil ruidos de la moderna civilización, que ha inventado los coches y la radio, pero todavía no ha encontrado nada para que los tales inventos no nos atormenten los oídos día y noche, antes al contrario, nos amenaza constantemente con nuevos y desusados estruendos bélicos y pacíficos de toda clase, tamaño y naturaleza.

Si lo más dulce, el encanto de la vida, es el calor familiar y todo lo que se parezca a la forma patriarcal de tratar los asuntos y las personas, hay que convenir en que una ciudad monstruosa es el antifamilia y antesala del infierno. Algo así como una anónima, donde todo el mundo es subalterno de algo con quien no se puede dialogar, porque no ve, ni oye, ni siente.

Barcelona, hoy en día, se extiende y se dilata cada vez más. Ya desborda el regazo de los montes e inunda los llanos del Llobregat, donde hace tiempo huyeron las náyades y ninfas y actualmente desertan los patos silvestres y aves acuáticas, últimos representantes de la madre Natura y sus misterios por acá. La poesía se va, machacada con tantas apisonadoras y embadurnada por el asfalto maloliente.

Antes, cualquier acontecimiento en cualquier barrio de la ciudad tenía resonancia por todo su ámbito; ahora, nadie sabe lo que pasa en casa del vecino. El Paralelo poético y heroico de nuestros tiempos tenía una resonancia enorme por todo Barcelona. Sus historias y anécdotas se transformaban al minuto en leyendas que se repetían hasta la saciedad por cafés, despachos, talleres e incluso los colegios, donde se comentaban las proezas de Raku y Ochoa y, a media voz, se referían casos y cosas de la Chelito, de las hermanas Jordi o del buen Santpere, quien para los adolescentes aquellos —éramos nosotros— se convertía en un tipo legendario, encarnación de todo cuanto había de más tremendo y corrido y juerguista. Esto es, al revés de lo que fué aquel excelente actor y excelente persona, más bien tímido y asténico en su vida privada.

Y entre el público del Paralelo y los escenarios no existía ninguna barrera, ni más distancia que la imprescindible para que el espectáculo se desarrollase con tranquilidad y orden aproximativo. Ahora es muy distinto. Más correcto, pero menos alegre. Incluso han desaparecido, entre tantas cosas, aquellos palcos proscenios de corridos, que eran todos grandes señores de títulos y nombres ilustres, siempre muy elegantes, con flores en el ojal y puros tremendos —al lado del cartel de «Se prohíbe fumar»—. Guiñaban simpáticamente el ojo a las artistas y a las del conjunto. Constituía un espectáculo más, y actuaban a manera de nexos entre el escenario y el espectador. Cumplían una misión por el estilo del coro en la tragedia griega. Pero tragedias posteriores les han enseñado a no exhibirse. No es prudente en los tiempos actuales la ostentación, y presentarse con el cuello almidonado es como invitar a que nos corten el auténtico. Se acabaron los orondos y magníficos corridos. Además, eran viejos, y uno a uno salieron por el foro de Montjuich, más allá de su Paralelo, con los pies por delante, camino del cementerio del Sudoeste. ¡Dios les haya perdonado y les tenga en su santa gloria!

¡Cómo evoluciona el mundo!

Lanzando una mirada retrospectiva a través de sólo unos ocho lustros, que es un instante, y ciñéndonos al espacio del Paralelo barcelonés, microscópica mancha de la tierra, podemos observar que jamás ha sido semejante a sí mismo. Incluso el mundo de los barracones sigue la ley de la mudanza, y más durante los cuarenta últimos años, en que todo se desplaza a velocidades de vértigo.

Cuando el cine, a lo sumo, constituía un número de títeres, el melodrama desplegaba sus incabables truculencias y las víctimas eran inevitablemente salvadas del malvado traidor por el alma noble de un buen galán que, de paso, daba su merecido al traidor, en medio de los chistes del gracioso de la obra. Pierrot hacía de las suyas en la pantomima, entre un silencio enorme y expectante, ante un público que abría la boca para atender mejor. En alguna taberna se cultivaba el flamenco y el cuplé se hallaba en mantillas, apenas salido de la habanera y el chotis con melodías italianizantes y presumidillas. La aparición del gran *guignol* y el vodevil franco-locales dieron nuevo rumbo a los gustos del público, y las grandes figuras del cuplet «Fornarina», Carmen Flores, Raquel Meller y otras... empezaban a crear un género que luego alcanzó en algunas de sus producciones, como el «Relicario», la «Violetera» y «Valencia», los honores de la vuelta al ruedo del mundo. El Paralelo se hace mundial y las «variétés» internacionales llegaron a las faldas de Montjuich, donde se pueden leer los mismos nombres que en los bulevares de París o de no importa qué gran ciudad europea. De la Viena elegante anterior a la guerra del 1914 nos llega la música arrulladora, aristocráticamente sensual, de la opereta vienesa. Príncipes calaveras, viudas alegres, condesas, princesas, grandes cortesanas; todo aquel mundo riente y confiado que no tenía la experiencia del mal y del dolor, y, por consiguiente, hoy nos parece tan simpático y un poco tonto; de una tontería alegre, acompañada por un vals de Franz Lehár, música y acción dulces y rollizas, a la par que una flor doble, una rosa sin espinas, producto estéril de una hábil jardinería.

También los noctámbulos de entonces en nuestra ciudad eran simpáticos y un poco atocinados. No fueron desenfrenados y derrochadores como los que se vieron durante la lluvia de oro que se proyectó sobre Barcelona en tiempos de la Gran Guerra. Pero sabían vivir. ¿Y quién no sabía cuando un panecillo (no hagan caso del diminutivo) sólo valía cinco céntimos y el cubierto más caro en los mejores restaurantes costaba un duro? ¡Tiempos dichosos, cuando las personas formales comían su cocido cotidiano y los juerguistas se corrían cada juerga de veinticinco pesetas, todo comprendido!

Vino la guerra del año 14, no por muy anunciada menos inesperada, y con ella nos cayó encima una falsa prosperidad y una nube de gente de negocios y gente alegre que huían de la quema. Se dieron los primeros balances millonarios y todo el mundo pudo ganar en un año lo que el buen señor Esteve apenas

conseguía con toda una vida de orden y de ahorro. Ahorro y orden, de virtudes, pasaron a ser ridiculeces. Los padres, alucinados por tanta hermosura, dejaron de educar a sus hijos y prepararon la generación actual, que, como todas, es fruto e imagen de la anterior, aunque no se pueden ver mutuamente, y los viejos acusan a los jóvenes de ignorantes, frívolos y presumidos, y éstos repliquen tratando a sus progenitores de anticuados, pesados y cursis. Puede ser que ambos tengan razón, y no valga la pena de enfrascarse en disputas.

Por aquel entonces ocurrió poco más o menos algo de la mayor importancia. Surgió el «baile moderno». Todavía no había encontrado a su predicador, que es el jazz, ni a su profeta, que es la radio, pero ya desterraba y empujaba a las americanas, polcas, mazurcas, etc., como éstas arrinconaron a minués y contradanzas. Sólo resistió unos años el chotis, vejete achulapado y castizo que no se achicó, e incluso llegó a pavonearse al son de trombones y saxofones, como para demostrar que genio y figura duran hasta la sepultura.

Paralelamente, mejor dicho, con alguna anticipación nos había llegado el tango. Su origen era gaucho, pero su divulgación por Europa se debe a que lo lanzó París. Los primeros tangos argentinos bien bailados en Barcelona, creemos que se vieron con motivo de la tournée que, poco antes de la guerra, hicieron por nuestra ciudad Max Linder y la Napierkowska. Su letra, de origen francés, era falsa y afectada. Con el tiempo han llegado los auténticos y no los hemos podido, con todo, aplaudir por el cambio.

Durante la guerra del 14, baja el nivel de las personalidades del Paralelo a medida que Barcelona crece y se enriquece. El «género chico», que llevaba buen camino; y el cuplé, que se iba adentrando y civilizando, retroceden ante la invasión de un nuevo género. Es la época de las revistas. Su lujo —auténtico o fingido— es todo su valor. Deben citarse como excepción las organizadas por Fernando Bayés, que puso esmero en buscar buenos colaboradores y presentar los mejores números del país y del extranjero. Pero el gusto por las revistas lo invade todo y se han ido sucediendo como un mal crónico, arruinando a los demás géneros, y cada vez más vulgares, aburridas y hasta pobres —que es lo peor que puede pasar a una revista—, hasta que ahora, por la afluencia de elementos llegados del Centro de Europa, parece ser que el nivel ha vuelto a subir de una forma apreciable.

No es nuestro ánimo hacer la historia del teatro popular en Barcelona durante los últimos años. Nuestro tema es el Paralelo, y a él tenemos que referirnos.

¿Qué porvenir tiene el Paralelo? ¿Ha muerto ya? ¿Se halla en el período preagónico? No; los barrios, como las hadas, no pueden morir. Todavía quedan menstrales en la Barcelona vieja, hortelanos en San Gervasio y bohemios y comediantes en el Paralelo. Claro que hoy día la bohemia es poco divertida, pero el bohemio nace y lo es porque sí, no para divertirse. A lo sumo consigue —raras veces— divertir a los demás.

Y nuestro Paralelo de 1945 con nada mejor se podría comparar acaso que con un viejo y achacoso bohemio, de mucha alma —lo que la gente culta llama, no sin cierta pedantería, «vitalidad»—, que pasa inadvertido por las calles de una gran urbe, no muy bien vestido, ni de muy buen humor, pero con cierto orgullo, ya que de vez en cuando los hijos de algún viejo conocido, que ya murió, le saludan; alguno le invita a tomar una copita; menos, a comer; y casi nadie, a las tertulias caseras o peñas de cafés y círculos. El pobre está solo, pero le sostienen cierta arrogancia y el convencimiento de que «algún día fué alguien», y «nadie le quita lo bailado».

Así Paralelo —aquel Paralelo— se va fundiendo y alejando dentro de una leyenda que lo embellece y conserva. Nada conserva tanto como una leyenda. Matusalén vivió cerca de mil años, porque se había formado una leyenda a su alrededor.

Nuestro Paralelo de la barba florida —a lo Santiago Rusiñol— o mejor quizás, de unas grandes patillas blancas, como las del difunto Vilumara, es inmortal. Del actual, nadie habla, nadie escribe. Una vez al año le organizan una fiesta mayor por la cara de su abuelo, y le dejan o nos deja en paz hasta el año que viene. Una gran ciudad no puede preocuparse del tipismo más allá de una vez al año.

Pero ahora, al momento de acabar, al poner punto final, nos asalta una duda, y la sinceridad nos obliga a ser francos con el lector. Durante todo este capítulo hemos ido machacando la idea de que el Paralelo de ayer es algo que acabó para siempre y que el de hoy no tiene sabor ni carácter. ¡Ah, si volviese aquél de nuestra juventud!

Pero, ¿y si todo fuese ilusión? Somos viejos y para nosotros el mundo es viejo. Nuestra memoria, henchida de recuerdos, se hunde y zozobra por un exceso de plenitud. El lastre del pasado nos impide ver el presente. ¿De veras que quisiéramos vivir

en tiempos del mechero Auer, de las pantomimas y del tifus endémico en nuestra ciudad?

Hemos expresado la poesía del viejo barrio alegre de la ciudad; viejo, que no antiguo; y eso es todo. Años a venir, alguno de estos jóvenes que quizás nos irrita por su petulancia e irreflexión y hacia el cual puede ser que sintamos una secreta envidia, será también un anciano como nosotros. Vivirá de sus recuerdos, hallará que el presente no es tan ameno como el pasado y escribirá también sus memorias. Ponderará a los venideros la gracia, por ejemplo, del «Adiós, señor Pujadas» y contará maravillas de los «nidos de arte», «dancings», pistas de patinaje y fiestas mayores del Paralelo. Sabrá y referirá anécdotas que nosotros desconocemos sobre personajes que sin duda hoy son muy conocidos y populares sin que nosotros nos demos cuenta. En una palabra, se parecerá su libro al nuestro como una gota de agua a otra.

Esa es la verdad objetiva, abstracta. Pero no la nuestra interior. Nuestra verdad íntima consiste principalmente en poesía. Sin la imaginación, que todo lo poetiza, la vida no se comprende ni puede ser. Hasta el avaro que atesora y el mercader que cuenta, son unos imaginativos y poetas a su modo. Dejémonos, pues, de metafísicas, y menos por postres. Prometimos contar la vida del Paralelo durante el medio siglo de existencia que va desde su creación hasta nuestros días. Hemos acabado nuestro trabajo y nos hemos descargado con la mejor voluntad de la tarea. El lector no hallará más. Suponiendo que no lo haya hecho antes, cerrará ahora el libro y formulará juicio inapelable.

Sólo que, a lo lejos, oírás que doblan por nuestro Paralelo, el añejo Paralelo, las campanas de la parroquia de Santa Madrona, la virgen griega de Salónica, que vivía en su villa de Montjuich, la virgen del Paralelo. Por algo en Santa Madrona casó Rosita Rodrigo a su hija y en ella fué bautizada Raquel Meller.

ESPECTACLES I ACTIVITATS

Aquest opuscle ha estat publicat pel Teatre Nacional de Catalunya en ocasió de l'Epicentre Paral·lel, anys vint de la temporada 2020/2021, que ha inclòs els espectacles i les activitats següents:

<i>L'Emperadriu del Paral·lel</i> , de Lluïsa Cunillé	06/05/21 –13/06/21	Sala Gran
Col·loqui entorn de <i>L'Emperadriu del Paral·lel</i>	14/05/21	Sala Gran
Exposició «El Paral·lel de <i>L'Emperadriu</i> »	29/04/21 –13/06/21	Vestíbul principal
Conferència musicalitzada sobre el Paral·lel	01/06/21	Sala Gran
Club de lectura Llegir el teatre <i>L'Emperadriu del Paral·lel</i> , de Lluïsa Cunillé		TNC i Biblioteques públiques de Catalunya

PUBLICACIONS

Amb motiu de l'Epicentre Paral·lel, anys vint, el TNC publicarà, en col·laboració amb Arola Editors:

L'Emperadriu del Paral·lel, de Lluïsa Cunillé. Arola Editors / TNC, 2021.

Il·lustració de la coberta a partir d'una rajola catalana de mostra del segle XVII.

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 **la Caixa**

 **Sabadell**
Fundació

FUNDACIÓ
ACS

Benefactor



Col·laboradors

VERI
AIGUA PURA DEL PIRINEU

Gramona

fundació
abertis

 **FC BARCELONA**

Mitjans de comunicació

LA VANGUARDIA

3

CATALUNYA
RÀDIO

P el Periódico

EL PUNT AVUI+

a
ARCA.cat

RAAC1

Projecte Tàndem

Fundació
Catalunya
La Pedrera

TNCDigital

LUUU institut
ramon llull

