



PERE MARTÍ, «El teatre en la recuperació nacional i lingüística: una reivindicació», dins *Els quaderns del Nacional*, núm. 1, setembre de 1997.

[...] Si hi afegim que el teatre era com la televisió avui dia, ja que era la forma de diversió fonamental de l'època, que la gent feia cues per veure segons quines obres i que d'algunes se'n feien centenars de representacions, podem entendre el pes que el teatre tenia en la castellanització de la societat catalana del XIX. I de retruc, la importància que havia de tenir que un gènere com el teatral es catalanitzés. Les paraules de Nicolau d'Olwer, tot un nomenclògraf, al seu *Resum de literatura catalana* (1927) no poden ser més explícites:

Recordant només que la quarta edició de *L'Esquella de la Torratxa* arribà als 16.000 exemplars, hom comprendrà la popularitat del moviment i quina importància, tota altra que la dels resclosits Jocs Florals, havia de tenir el teatre en el despertar de la consciència lingüística de Catalunya. (Cito de Carme Morell, pàg. 20)

Qui també es va adonar de seguida de la importància del teatre en el moviment de recuperació cultural i lingüística va ser l'autoritat competent, que l'any 1867, només al cap de tres anys d'haver assolit els primer èxits el teatre català, va publicar una reial ordre prohibint les representacions d'obres escrites exclusivament en català. [...]

Però fixem-nos, també, que trenta anys de Renaixença poètica no havien arrencat cap decret coercitiu de les autoritats espanyoles, mentre que tres anys, només tres anys!, d'èxit i relatiu com veurem, de teatre català ja l'havien provocat. El teatre, naturalment, podia arribar a les masses; la poesia, a les minories cultes; ja està tot dit. Però anem a pams, que ja som al 1867 i encara no hem parlat dels esdeveniments del 1864.

1864: UNA DATA PER SER RECORDADA

No sé si caldria arribar a la mitificació a què hem arribat amb l'any 1833, però no hi ha dubte que l'any 1864 hauria de ser una data destacada als llibres de text, a les cronologies, a qualsevol estudi referit a la Renaixença i al segle XIX en general. Fins fa ben poc s'havia destacat la

data, fonamentalment, pel fet de ser l'any de l'estrena de *L'esquella de la Torratxa* de Serafí Pitarra (Josep M. Poblet, per exemple) o de l'inici de la polèmica entre partidaris del «català que ara's parla» i del català dels Jocs Florals (Mila Segarra, posem per cas). A partir de 1994, i sobretot a partir d'estudis de Guillem-Jordi Graells i de Carme Morell, s'amplien horitzons, es coneixen noves dades i sorgeixen valoracions innovadores. Guillem-Jordi Graells és contundent:

En altres paraules: el 1864 no «neix» —ni tan sols «reneix»— el teatre català, sinó que aquest experimenta un canvi de circumstàncies favorable que en modifica l'ambició, el volum i, en conseqüència, l'abast. (Nadala 1994, pàg.16)

Aquest «canvi de circumstàncies favorables» per a Graells se centra, fonamentalment, en el fet de ser l'embrió d'una empresa teatral, la de La Gata (1864-1866), esperonada per l'empresari de l'Odeon, Joaquim Dimas, que per primera vegada va veure futur en el teatre en llengua catalana. I que havia de tenir continuïtat en empreses com la Secció Catalana (1865-1867) del Romea i el Teatre Català, primer a l'Odeon i després al Romea.

Nosaltres hi afegiríem que aquests inicis del teatre català com a negoci encara es complementen amb un altre empresari que també hi va veure futur des de bon començament, Innocent López, editor i impressor que des del 1864 mateix va publicar els *Singlots poètics*, l'èxit dels quals ja hem destacat amb paraules de Nicolau d'Olwer.

Tenir una empresa que garantís una companyia i, doncs, una sèrie de representacions fixes, a Barcelona, encara que no fossin diàries ni en dies festius al començament, i a més tenir una editorial que publicqués els textos representats, i alguns altres, i tot per al públic lector (molt minoritari encara), però sobretot per als grups d'aficionats d'arreu de Catalunya (parlar d'arreu dels Països Catalans en aquest cas seria exagerat), era començar amb més bon peu.

Arribats en aquest punt ens hem de preguntar, naturalment, el perquè d'aquest sobtat interès dels empresaris pel teatre en català. Si algú ha pensat en mecenatges patriòtics, ja s'ho pot treure del cap.[...]

En primer lloc cal destacar que els teatres d'estiu del passeig de Gràcia, l'any 1864, corroboren el que havia

estat l'èxit inesperat de la temporada: l'estrena de *L'esquella de la torratxa* [...]. Abans de la temporada d'estiu, que aquell any ja va començar pel maig, ja l'havien representada el Teatre d'Orient, el Romea i un altre teatre de Gràcia, almenys que sapiguem. A la temporada d'estiu, però, va passar el següent, en paraules de Carme Morell:

L'esquella de la torratxa s'estrenà als Campos Elíceos, on treballava la companyia de Gervasi-Roca, abans que a cap altre dels teatres del passeig de Gràcia, el 25/5/64, i va arribar a assolir, als Campos Elíceos, 25 representacions. Al Tívoli, malgrat que s'hi estrenà molt més tard, el 2/7/64, arribà a les 26. Al Jardín de las Delicias se'n donaren 18, ja que no s'estrenà en aquest teatre fins al 27/8/64. Finalment n'obtingué sis al Prado Catalán, estrenada el 17/7/64 pel mateix elenc de l'Odeon. Tot plegat fa un total de 75 representacions, una més, en una sola temporada d'estiu, que les que havia obtingut en els cinc anys que acabem de repassar la comèdia de màgia *Urganda la desconocida* (74), l'obra més representada del teatre castellà i de tot el teatre fet a Barcelona entre 1859-1864. (pàg. 166-167)

Un èxit indiscutible, que va tenir algunes de les conseqüències que ja hem assenyalat, però que sobretot va provocar que la demanda d'obres en català, i bilingües, augmentés d'una manera considerable. Ho podem sintetitzar en aquest text, també de Carme Morell:

El teatre català, el vertader protagonista d'aquestes dues temporades (1864-1866), passa de nou obres a setanta-sis, la qual cosa vol dir que pràcticament multiplica per nou la seva presència a les taules. No sabem què és més espectacular, aquest creixement del repertori o el nombre de representacions assolit per cada una d'aquestes obres, que tampoc no té precedents. (pàg.178)

S'ESCAMPA LA TACA D'OLI, PERÒ AMB COMPTAGOTES

Malgrat tot, encara no podem fer repicar tantes campanes com han fet alguns autors (Francesc Curet, Josep M. Poblet, Xavier Fàbregas...), perquè el teatre dominant continua sent el castellà i perquè el català, tot i l'èxit, continua reclòs en els gèneres menors i en un parell de dies feiners a la majoria de teatres que el van adoptant.

Una de les mostres més clares del que acabem de dir és que tots els dramaturgs dels moments intenten triomfar en castellà. Com ho ha demostrat la mateixa Carme Morell, Frederic Soler en seria el paradigma, ja que ho va intentar durant anys amb obres en castellà i, per a més inri, el mateix dia de l'estrena de *L'esquella de la torratxa* a l'Odeon (11/4/1864), la paròdia que es va intentar de convertir en *mite* del naixement del teatre català modern, va presentar un drama en castellà com a obra principal, *Juan Fivaller*, que sota el pseudònim de Miguel Fernández de Soto no amagava altra persona que el mateix Frederic Soler. És paradoxal, i sembla que alguns crítics hi han volgut amagar i tot, però és el millor reflex de la situació de diglòssia en què vivia el teatre català de l'època, i en general tota la cultura catalana.

L'altra mostra de la relativitat de l'èxit, com ja hem apuntat, la trobem en la provisionalitat de l'oferta de teatre català a les cartelleres barcelonines, ja que, com també assenyala Carme Morell, «durant almenys dues dècades el Romea és l'únic teatre que que dona regularment funcions catalanes» (pàg. 295), perquè «fins al 1890 i en el Novetats, no reeixí del tot l'intent de fer funcionar a Barcelona una altra

companyia que representés teatre en català amb una regularitat com la del Romea» [...].

El camí va ser ràpid: l'any 1865 ja s'estrenen una colla de drames que passen força desapercebuts: *La festa del santuari* de Joaquim Marinel·lo, *La font de l'amor* de Boi Vidal, *Amor de pare* de Pau Estorch i Tomàs de Gallissà o *La campana de la Unió* de Damas Calvet. L'èxit no arribarà fins que Eduard Vidal i Valenciano estrenarà *Tal faràs, tal trobaràs* (4/4/65) i la temporada següent, també a Barcelona, Frederic Soler, *Les joies de la Roser* (6/4/66). S'haurà fet el primer pas important cap a la diversificació; una diversificació que ja havia començat una mica abans i que ja havia tingut un cert ressò amb les peces costumistes, les sarsueles i les comèdies, curtes encara, del mateix Soler i d'altres autors (Francesc Camprodon, F. de Sales Vidal, Eduard Vidal i Valenciano...) i que havia de continuar amb provatures tan populars, algunes del mateix Soler, com els melodrames, els anomenats drames jurídics o de costums catalans o les comèdies de tres o quatre actes ja.

El camí s'havia encetat i cada vegada s'anava fent més ample, però l'estigma del teatre català, les acusacions de

vulgar i el rebuig envers un dels màxims representants, Frederic Soler, va convertir-lo en un camí ple de rocs i sotracs, d'atacs i de polèmiques, la principal de les quals, la del model lingüístic del català literari, es va allargar durant anys, va enverinar les relacions entre la intel·lectualitat del moment i va omplir pàgines i pàgines de les publicacions més diverses. A la llarga, com veurem, es va demostrar que, d'estèril i d'innecessària però, no en va tenir res i que l'actitud combativa i realista dels homes de teatre va evitar que el català es dupliqués: d'una banda en una mena de koiné en què ja s'anava convertint la llengua pretesament culta, i de l'altra, la llengua popular, encara viva i habitual, amb tots els barbarismes que es vulgui, entre la majoria de catalans.

LA POLÈMICA DEL «CATALÁ QUE ARA'S PARLA»

Quan Frederic Soler va publicar els primers *Singlots poètics* amb l'afegitó «...en vers y en catalá del que ara's parla» ben segur que ja tenia la intenció de provocar i de marcar distàncies respecte del català jocfloralesc, que els poetes de la Renaixença anaven imposant. Del que no devia ser

conscient, en canvi, era de l'enrenou que mouria i dels anys que hauria d'arrossegar la llufa de capdavanter del moviment que pregonava, i d'una manera ben pràctica i amb èxit, la llengua del carrer com a model del català literari. Tampoc no devia ser conscient, ni en devia tenir la intenció, de continuar una tradició que ja s'havia donat anteriorment, entre partidaris i contraris de Josep Pau Ballot (1747-1821). Sense punt de comparació, és clar, ni pel que fa a la virulència ni a la repercussió de la polèmica de la primera meitat de segle amb la de la segona. Perquè, com ha assenyalat Joan Solà, «al darrere dels dos tipus de llengua hi havia dues concepcions socials i polítiques de l'afer diametralment oposades, hi havia la posició conservadora i la progressista». Aquest model de català, que perfectament podríem anomenar de la gent de teatre, amb Frederic Soler al capdavant, va rebre atacs furibunds ben aviat. L'any 1865, Antoni de Bofarull, des de la presidència del Jocs Florals, el qualificava, entre altres coses, de «lacayo de la literatura catalana» i Francesc Pelagi Briz, al *Calendari Català* del mateix any, en diu que és «un escardot del camp de les lletres, un d'aquests menguats d'esperit que no podent servir per altra cosa embrutan paper pera fer riurer á las criadas y á gent que ni

té consciència de lo que val ella mateixa, ni del respecte que se li deu tindrer, y un d'aqueixos cuchs del reverdench y florit arbre de la nostra antiga lliteratura» (Cito de Carme Morell, pàg.232) En definitiva, es va aplicar a l'obra de Soler, i amb tot el rigor, la distinció entre «vulgar» i «popular», tan cara als homes de la Renaixença i tan ben exemplificada per a la poesia per Llorenç Prats. De d'una perspectiva conservadora, i amb el que hem vist fins ara, no cal dir que el teatre dels primers dramaturgs catalans dels XIX de seguida va ser titllat de vulgar, més que no pas de popular. [...]

Sense l'actitud decidida, i en molts casos combativa, dels dramaturgs, molt possiblement el model de català que s'hauria imposat a partir de la Renaixença haguera estat tot un altre. És clar que, posats a suposar, ens decanem més per creure que, sense el teatre, la Renaixença hauria anat per viaranys molt diferents, massa propers, com ja hem insinuat, als dels felibres i de retuc, de l'occità modern. [...]

CASUALITAT I PLANIFICACIÓ

En uns moments en què la planificació lingüística és el nostre pa de cada dia (presència als mitjans de comunicació, treballs universitaris...) i en què tot sembla que és obra de quatre ments preclares, podem estar temptats de veure en els èxits del teatre català del XIX una planificació, uns passos a seguir marcats per tres o quatre cervells de l'època. Res més lluny d'una suposició semblant. De la mateixa manera que l'oda d'Aribau va ser un poema de circumstàncies o que els Jocs Florals van ser monolingües per un rampell (providencial, impagable...) del senyor Milà i Fontanals (que no acabava de creure en el català com a llengua de cultura, recordem-ho, i per això va escriure la major part de la seva obra en castellà), l'estrena i l'èxit de *L'esquella de la torratxa* també va ser una casualitat. Com ha assenyalat Carme Morell, «els nostres dramaturgs no es plantejaren fer néixer el teatre català, sinó, més senzillament, triomfar als escenaris de la ciutat». I el triomf, com hem vist anteriorment, en el cas de Soler es buscava en castellà (teatre seriós: *Juan Fivaller*) i en català (teatre jocós: *L'esquella de la torratxa*). El que és cert és que la van encertar, però també ho és que la primera

generació dels dramaturgs catalans «encara tardarien a adonar-se que, amb les seves comèdies i els seus drames de costums, estaven fent quelcom més que entretenir el públic». (Carme Morell, pàg.194)

Més endavant van anar prenent consciència del que havien fet i, com ha destacat Mila Segarra (pàg.239-240), per això alguns, com el mateix Frederic Soler, van fer a posteriori una planificació lingüística de la seva obra.

El que és important, però, és que el fet d'escriure, representar i editar teatre en català no va haver de ser una acció premeditada, una teorització portada a la pràctica: va ser una necessitat del moment. [...]

UN GÈNERE POPULAR

Per entendre una mica millor l'èxit del teatre català a la dècada de 1860, hem de tenir en compte que ens trobem en una societat en què l'analfabetisme vorejava el 50 per cent en castellà i el 90 per cent en català, segons Mila Segarra assenyala a l'article «La llengua catalana durant la Restauració», i en què el castellà, per a la majoria de la

població, encara era una llengua pràcticament estrangera [...]. Les capes populars, doncs, no solament entenien i usaven el català, sinó que inconscientment estaven d'allò més receptives a fer el canvi lingüístic, sempre que el canvi anés lligat als seus gustos (diversió i lleure fonamentalment) i no se n'allunyés amb pretensions culturalistes, com podia ser el cas dels Jocs Florals. Només va caldre, com hem vist, que alguns empresaris hi vegessin la possibilitat de guanys, i en programessin i n'editessin, perquè el teatre en català arrelés de bon primer entre les capes populars i, posteriorment, entre la burgesia, tant gràcies als canvis introduïts pels dramaturgs respecte de la seva primera producció, com per les circumstàncies històriques que hi van contribuir.

Aquest canvi de gustos, també lingüístics, va ser, com veurem tot seguit, extremament lent, però es va produir.

UN CANVI LENTÍSSIM, PERÒ IRREVERSIBLE

Hem parlat d'una situació absolutament diglòssica durant bona part del segle XIX, però potser no hi hem insistit prou perquè des d'una perspectiva actual puguem entendre

fàcilment les dificultats i la magnitud del canvi. Per això val la pena de recordar aquells mots que Manuel Milà i Fontanals va pronunciar després de la celebració dels primers Jocs Florals [...]: «s'havia parlat tres hores en català i ningú no havia rigut».

El castellà com a llengua de cultura era tan estès que se'ns fa difícil d'imaginar com es va poder arribar a produir el canvi. Un canvi que va durar anys i anys i que de mica en mica va anar guanyant terreny en tots els àmbits. També val a dir que van caldre canvis generacionals per aconseguir que allò que considerem incongruències, lingüístiques sobretot, d'homes com Frederic Soler, Manuel Milà i Fontanals, Anselm Clavé..., i que en el fons eren simples manifestacions de l'educació rebuda i de la diglòssia imperant, fessin un gir definitiu, d'almenys cent vuitanta graus.

Perquè, d'incongruències, en trobaríem en tots, des d'una perspectiva actual: el fervorós patriotisme espanyol de Clavé, simbolitzat en obres com *¡Gloria a España!*; els reculls de folklore català presentats, anotats i titulats en castellà per Milà i Fontanals; o la correspondència en



castellà de Frederic Soler amb els mateixos empresaris i col·laboradors del Romea.

Eren uns hàbits massa arrelats per poder-los eradicar de la nit al dia. Per això els canvis radicals pel que fa a catalanització no es produiran fins al final de segle, fins que les noves generacions, modernistes fonamentalment, ja no lluitaran per ressuscitar «la morta viva», sinó per convertir el català en una llengua de cultura normalitzada i com qualsevol altra d' europea.