

Cossetània Edicions

Biblioteca Narcís Oller

Narcís Oller

TEATRE D'AFICIONATS

(comèdies i monòlegs)

Narcís Oller

Teatre d'aficionats

Pròleg de Ramon Bacardit



Cossetània EDICIONS

Editat amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

AJUNTAMENT DE VALLS

Aquesta obra ha rebut un ajut a l'edició del
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Comitè editor
Margarida Aritzeta, Rosa Cabré, Enric Cassany,
Josep Maria Domingo, Jordi Ginebra i Magí Sunyer.

Edició
Roger Roig

Primera edició: novembre del 2016

© del text: hereus de Narcís Oller
© del pròleg: Ramon Bacardit

© d'aquesta edició:
9 Grup Editorial
Cossetània Edicions
C. de la Violeta, 6 - 43800 Valls
Tel. 977 60 25 91 - Fax 977 61 43 57
cossetania@cossetania.com
www.cossetania.com

Fotografia de la coberta: Arxiu Municipal de Valls / Fons Impremta Castells

Composició i muntatge: Imatge-9, SL

Impressió: Romanyà-Valls, SA

ISBN: 978-84-9034-548-1

DL T 1285-2016

ÍNDEX

Pròleg

Narcís Oller i el teatre, *per Ramon Bacardit* 9

Teatre d'aficionats (comèdies i monòlegs)

Pròleg 27

Advertències útils 31

Comèdies

La novel·la d'una noia, de P. Ferrier 39

La casa vella, d'A. Theuriet 51

El marit que dorm, d'E. Gondinet 73

Qui tant tiba fa dos caps, d'I. Turgueneff 105

Qui no en té, se'n busca 141

Monòlegs

La grossa 155

Els pantalons 165

"Médico-cirujano" 173

Renyines d'enamorats. Tres monòlegs

Renyines d'enamorats 181

Tres monòlegs

Desmemoriat?, de Ch. Gross 209

La cambrera, de Ch. Gross 217

El rosset 225

Un somiatruites 231

La brusa 241

PRÒLEG

Narcís Oller i el teatre

En el pròleg al volum *Teatre d'aficionats* (1900), Narcís Oller constata l'hàbit de representar obres teatrals breus entre "joves i senyoretes de bona societat". De fet, la pretensió de l'autor és oferir un repertori adequat a les possibilitats de les companyies d'actors domèstics. El costum a què respon la proposta d'Oller es pot resseguir al llarg del segle XIX i bona part del XX, amb les activitats de la Companyia Belluguet de Masriera. Encara avui dia, tot i que des d'uns pressupòsits totalment diferents, alguns joves autors i directors troben en els espectacles a domicili una manera de fer-se conèixer. Penso, per exemple, en el cas d'Estel Solé amb la seva obra *Animals de companyia*, que durant el 2014 es presentà en una seixantena de cases particulars (Solé, 2016: p. 100). Tanmateix, tornant al període vuitcentista, l'autor de *Pilar Prim* pretenia oferir un repertori que anava adreçat a uns sectors burgesos que contrastaven amb la menestralia, habitual consumidora de teatre en català.

El procés que havia de portar a consolidar una dramatúrgia amb pretensions cultes s'iniciava en el fons en les societats de teatre populars i en l'àmbit menestral dels aficionats. El fet que a finals del segle XIX i a principis del XX siguin els estaments burgesos els que es plantegin presentar obres en català i, en molts casos, traduïdes o adaptades del francès ens indica que hi havia algunes coses que havien canviat. El pas d'aquell teatre d'arrel popular que omplia els coliseus de segon ordre o els centres de menestrals a una dramatúrgia amb voluntat d'entreteni-

ment culte que aspirava a produir-se amb la mateixa normalitat amb què es produïa a França és conegut, però potser cal que ens hi detinguem una mica.

Recordem que fins a la segona meitat del vuit-cents el teatre en català es nodria de la rica tradició del sainet i les seves ramificacions. Al llarg del segle XVIII trobem una àmplia gamma de subgèneres de teatre popular, des dels entremesos fins a la *tonadilla* escènica, els col·loquis i les diverses formes de teatre improvisat. Tot aquest ventall era en part influït per les formes teatrals breus de la tradició castellana i, molt especialment, per la renovació del sainet que havia fet Ramón de la Cruz, un autor àmpliament representat a Barcelona i que havia d'influir en els primers conreadors coneguts de peces breus en català que gaudiren de difusió a la ciutat, com Francesc Renart i Arús (1783-1853) i, molt aviat, Josep Robrenyo (1780-1838). En el cas del segon, la seva activitat com a autor i actor marca els primers anys del segle XIX i configura un model de sainet que ve a renovar les formes divuitesques, especialment en les peces de contingut polític, obertament anticarlines. El camí que obrirà Robrenyo seria seguit per d'altres autors que, de mica en mica, anaren accedint a alguns dels petits teatres que s'estengueren per la ciutat en els anys 1830-40.

Si ens centrem en el Principat, la dècada de 1850 és especialment significativa en la generalització d'un teatre en català que començava a respondre a unes noves necessitats socials lligades als processos de canvi a què estava sotmesa la societat catalana. Un dels signes més evidents d'aquesta transformació el trobem en la presència regular de sainets i peces catalanes en el Teatre Odeon, en aquells temps gestionat per Joaquim Dimas, autor també d'algunes de les obres que s'hi representaven.

El fet que aquest coliseu programés com a mínim una obra en català per setmana el convertia en la referència per a l'escena en la llengua del país abans que aparegués el Romea. I si el clima del Bienni Progressista (1854-56) va servir per dinamitzar i consolidar una oferta d'un teatre en català que s'anava distanciant de les limitacions del model sainetístic, els anys 1864-65 foren culminants de cara a l'aparició d'un dramaturg com Frederic Soler (*Pitarra*), probablement el més dotat entre els que en aquells anys configuraren una proposta escènica que començava a

recollir l'empelt del romanticisme i la nova cultura de consum que ja funcionava a Madrid o a París.

Les *gatades* i els *singlots poètics* eren, de fet, aproximacions als nous gèneres teatrals que apareixien a França, on havien acabat consolidant el *vaudeville*, un tipus d'obra breu de caràcter humorístic que incloïa cançons, *couplets*. En el fons de la pràctica d'aquest teatre hi jugava un paper determinant la paròdia d'obres d'èxit. De l'extraordinària diversitat del *vaudeville* i de l'habilitat en construir trames que funcionaven amb la precisió d'un mecanisme de rellotgeria en sorgí el que el crític Sarcey anomenà *pièce bien faite*, que amb el temps acabaria també influint el teatre de bulevard.

Per aquest camí, una pràctica que tenia els orígens en els aficionats reunits en cases particulars anava configurant-se com una opció més o menys professional. Molt aviat, però, el problema va ser el de la mena de demanda d'aquesta oferta. La part positiva era que hi havia un públic receptiu a unes obres que els parlessin en la seva llengua de la mateixa mena de coses que trobaven en castellà i que, per tant, depassessin els límits del sainet. Comèdies lacrimògenes que fossin ambientades en la història local o, sobretot, en el món rural català i facilitessin el procés d'empatia de l'espectador que anava considerant normal l'ús del català en aquesta mena de productes. Els grans èxits de Soler com *Les joies de la Roser* (1866), *La dida* (1872) o *El ferrer de tall* (1874) consolidaren un gènere teatral nou. El dramaturg pretenia fixar una tradició de teatre en català que fos realment distintiva i que expressés el tarannà de la gent del país. El model que prengué fou bàsicament el drama d'honor del teatre castellà del Segle d'Or però adaptat al caràcter pactista dels catalans. Amb l'amalgama d'elements melodramàtics d'arrel romàntica arrodonia un tipus d'obra que acabava fixant realment una tradició dramàtica catalana.

Però on Soler es mostrà menys encertat fou en els melodrames de base medieval, fins i tot els que pretenien competir amb el format de tragèdia romàntica que conreava Àngel Guimerà, el seu competidor més gran i a qui va intentar desbancar tant com va poder, sense èxit. Obres com *La banda de bastardia* (1882) o *El monjo negre* (1889) fan gala d'una teatralitat una mica truculenta en què abunden la sentimentalitat fàcil i el que ara en diríem efectes especials destinats a impressionar l'audiència.

Malgrat el premi atorgat a *Batalla de reines* (1886) i la consagració que suposà, aquesta part de l'obra de Soler ha resistit molt malament el pas del temps.

Tampoc els seus intents d'aproximació al realisme no foren del tot afortunats. Soler tingué l'habilitat de crear una fórmula de drama de costums que li funcionà i que encara ara ens pot sorprendre per la saviesa dramàtica que demostra, però, més enllà dels esquemes característics del teatre popular, es movia en un terreny insegur, una inseguretat que es veia accentuada per la seva constant voluntat d'arribar a un públic que ell havia consolidat. Obres com *El dring de l'or* (1884) no aconseguien de fer del tot versemblants les trames que presentaven. Altres temptejos en prosa com *La ratlla dreta* (1885), *El lliri d'aigua* (1886) o *L'hereuet o la desbandada* (1886) presenten una visió poc fidel de la realitat, amb personatges sense gaire relleu i situacions tòpiques i previsibles.

En canvi, les seves comèdies sí que mantingueren la frescor que el caracteritzà en els seus inicis. De fet, algunes de les *gatades* que publicà com a *Singlots* són a la base d'un tipus d'obres que, tot i atemperar una mica el seu humor desbordat, conserven una gran habilitat en la construcció de la trama i en la fixació d'un registre lingüístic que no grinyola en cap moment. Tant és que es tracti de peces en un acte, com *Cafè i copa* (1871) o *Cura de moro* (1876), com en les de tres, *L'apotecari d'Olot* (1871) o *Els estudiants de Cervera*, del mateix any i amb música de Nicolau Manent. Aquesta darrera, ambientada a la capital de la Segarra al segle XVIII, vol reproduir l'ambient universitari i presenta l'esquema habitual del "noi troba noia / noi perd noia / noi recupera noia".

Els números musicals i els acudits són a la base de l'èxit d'aquesta mena de textos amb els quals Soler no feia més que adaptar-se al que el teatre comercial d'arreu d'Europa estava fent, i ho feia des de la tradició local i en la llengua del país. I cal remarcar el domini natural que tenia a l'hora de reflectir les formes de la parla popular, ja que una part essencial del seu èxit com a dramaturg consistia en presentar sobre les taules uns personatges que el seu públic podia identificar sense problemes perquè en el fons parlaven bastant com ells parlaven. Per això els drames històrics medievals, en canvi, li solen fallar. En ells la seva llengua sona inevitablement impostada, falsa.

L'altre gran autor, Guimerà, s'imposà gradualment, primer en les seves tragèdies romàntiques, literàriament més reeixides que els drames de Soler, però molt especialment en el gir cap al realisme i el naturalisme que inicià en la dècada de 1890 amb obres tan emblemàtiques com *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1897) o *La filla del mar* (1900). La capacitat de mantenir el tremp de la tragèdia en el context de l'aproximació naturalista a la realitat atorgà un gruix literari inusitat a la producció dramàtica catalana. Soler, home que coneixia bé els mecanismes teatrals, no aconseguia anar més enllà de la plasmació dels llocs comuns sancionats per la tradició romàntica i pel realisme moderat. Era, però, l'exemple més clar de la tradició teatral que provenia del sainet i de les representacions menestrals i va aconseguir eixamplar el públic de l'escena catalana de manera remarcable.

Per altra banda, Guimerà, el seu competidor, fou qui aportà el component culte, en part fruit del programa endegat pels sectors de la Renaixença per prestigiar el teatre en català. El seu reconeixement a Madrid fou un factor clau en l'evolució de la tradició dramatúrgica catalana, tot i que el model de drama català que Soler havia consolidat no era el seu, o justament per això. De fet, en la producció de l'autor de *Terra baixa* hi ha ben poc de la tradició regenerada per Soler. Fins i tot les seves aproximacions al costumisme són més deutores de la visió estilitzada d'un Emili Vilanova que no pas de la tradició més pròpiament popular. Podríem dir que hi ha una línia minoritària i ambiciosa de teatre en català en què, a part de Guimerà, hi trobem els assajos dramàtics de Víctor Balaguer o l'escassa producció d'un Ramon Picó i Campamar i el gruix de la tradició que es veu enfortit en el fons per epígons de Soler. Quan novel·listes com Pin i Soler o Oller s'aproximin a l'escena, ho faran seguint aquesta línia i deixaran de banda les fórmules del teatre de Soler.

Ara bé, en un món de l'espectacle regit per l'oferta i la demanda, la migradesa del mercat català donava un marge exigu als empresaris a l'hora d'arriscar-se a presentar segons quines obres. En el nostre domini lingüístic es manifestà amb especial cruesa el dilema entre les dues orientacions que plantejava el teatre del XIX: la de la deriva cap a la comercialitat més desbordada, tot prioritzant el caràcter sociabilitzador

i d'entreteniment que té l'espectacle, i la de la recuperació de l'escena com a espai privilegiat per a una literatura dramàtica més ambiciosa. Assolir els objectius de la segona opció no depenia només de la voluntat de l'autor. Per exemple, un Francesc Ubach i Vinyeta o un Àngel Guimerà necessitaven que el pati de butaques fos capaç de superar la visió diglòssica que reduïa el teatre en català a l'expressió d'una peculiaritat local o regional. Només intentant la superació d'aquest lloc comú es podia obrir el camí a la modernització de la literatura dramàtica en català. Cap escriptor que necessités professionalitzar-se a través de l'escena no podia plantejar-se aquesta via de manera rigorosa. I, per altra banda, sense un grau important de militància catalanista era impossible una aposta com aquesta. Per això en aquelles zones del domini lingüístic en què no arribà a arrelar una concepció política de la catalanitat pervisqué la tradició evolucionada del sainet.

Què tenia de diferent, doncs, el Principat perquè la situació fos millor que en els altres territoris? L'existència d'un sentit de catalanitat més arrelat entre els sectors mesocràtics, però que era prou transversal per tocar en més o menys grau els diferents sectors ideològics de la societat catalana, des dels carlins fins als federals, dels liberals exaltats als conservadors. Aquest sentiment es veia alimentat per una profunda desconfiança en un poder central que, amb més o menys motiu, era vist com a especialment contrari als interessos catalans. Però, sobretot, com ha remarcat Josep Fontana, pel grau d'acceptació popular d'un projecte de país profundament federalista, impulsat per un grup d'intel·lectuals a través de la premsa escrita i el teatre al llarg de la dècada de 1860 (Fontana, 1994: p. 15-33).

El Principat, més industrialitzat, posseïa una dinàmica social més complexa i al costat d'una alta burgesia plenament identificada amb els projectes polítics de l'estat hi trobem d'altres sectors de mitjana i petita burgesia que han de competir en el mateix espai social que els grans, però que, a diferència d'ells, tenen el seu millor actiu en l'arrelament a la vida social i comercial del país. No solen gaudir dels beneficis que ostenten els sectors de la gran burgesia i això fa que mantinguin un component de desconfiança i d'autoafirmació que els acosta als petits propietaris rurals. Aquests sectors alimenten la cultura en català, una

cultura que en la seva versió teatral té guanyats els sectors més populars i menestrals. Pel que fa a l'origen social dels nostres autors, hi ha una dada fonamental: rarament hi trobarem els fills de l'alta burgesia barcelonina. Caldrà esperar al Modernisme per trobar-ne algun. En correspondència, els contactes d'aquesta burgesia amb el teatre del país solen ser circumstancials.

La relativa força dels sectors intermedis entre les classes altes i les populars és la clau que ens permet entendre la major ambició dels autors principatins, una ambició que en el fons responia a un voluntarisme patriòtic, de militància catalanista, que trobà una complicitat més o menys explícita entre els diversos sectors de la societat catalana. Contràriament al que creia De Urquijo (1911), el sentiment "regional" havia afavorit el teatre en català, però en un sentit contrari al que ell volia, per això se'n queixava, perquè s'adonava que en el teatre del Principat es tendia a superar la diglòssia que identificava l'ús del català amb la representació dels costums de la terra. Quan aquest teatre es pretenia "cosmopolita" ja el considerava decadent perquè deixava de ser expressió de l'estricta catalanitat, però el que el preocupava sobretot era que amenaçava amb configurar una cultura nacional al marge de l'espanyola, profundament castellanocèntrica.

En conclusió, la major ambició literària dels autors del Principat era el correlat de la seva ambició política. En la mesura que el públic del teatre en català del Principat era socialment més variat i més receptiu, les ambicions dels autors es concretaven millor. Recordem que es retreia a Guimerà que els seus amics i partidaris omplissin disciplinadament els teatres per donar-li un gran èxit. Si era així vol dir que, en el fons, la militància catalanista era la principal aliada dels intents de renovació del teatre en català.

La producció teatral d'Oller cal situar-la en aquest context principatí i després que la figura de Guimerà hagués assolit el cim de la dramatúrgia en català i fins i tot s'hagués internacionalitzat de la mà de l'actriu madrilenya María Guerrero, que va portar en les seves gires les obres més emblemàtiques de l'autor en traducció castellana. Certament els modernistes el veieren com un autor del passat que calia superar, però sense textos tan detonants com l'abans esmentada *Maria Rosa* la seva

empresa hauria estat impossible. Sigui com sigui, el paradigma realista-naturalista quedà consolidat amb ell i amb autors que, com Pin i Soler, apostaren també per fer un teatre adreçat a una burgesia que no acabava de sentir-se implicada en l'escena en català. Només Guimerà aconseguí mantenir una carrera de dramaturg exitosa i atenta a les fórmules noves del teatre de l'època, que no descartava l'aproximació al teatre poètic i llegendari de Maeterlinck, per exemple.

Tanmateix, em sembla que cal valorar la proposta de Pin en la línia de reivindicació d'un tipus de teatre que és el que interessava també a Oller. En una carta al pare Anselm M. Albareda (18-11-1915), Pin confessava: "vaig escriure unes quantes obres escèniques, que volien dir, aquesta és la tònica en què parlen la gent civilisada" (Gallén, 2006: p. 20). És a dir, la mena de gent que representava per esbarjo les obres que traduïa Oller. Però si la seva primera obra, *Sogra i nora* (1890), fou força ben rebuda, les posteriors ja no foren tan ben tractades per la crítica.

A finals de la dècada de 1890 la situació del teatre català era força crítica. Els models que havien donat un públic i una personalitat a l'escena catalana havien caducat i fins a la consagració d'autors com Iglésias, Rusiñol o Puig i Ferreter el teatre en català es nodria de traduccions/adaptacions de peces franceses de vodevil sovint desfigurades per agradar el públic rutinari de teatres com el Romea. Oller que ja s'havia convertit en el referent de la novel·la realista i naturalista s'acostà al teatre des de la mateixa òptica i apostà per un model dramàtic que en bona part pretenia trasplantar a Catalunya unes formes de teatre realista burgès que passava per referents com Giacosa.

Tot i que sempre mostrà un interès secundari pel teatre, és sabut que va escriure una obreta en castellà el 1872 (*La palinodia*) i mostrà admiració per grans actrius del moment com l'Eleonora Duse (Gallén, 2001: p. 14). Deixant de banda la seva paròdia de *La intrusa* de Maeterlinck (*La brusa*, 1894), Oller publicà a finals de la dècada de 1890 un seguit de traduccions d'obres d'autors procedents del teatre de tradició realista a les pàgines de publicacions com *La Renaixensa* o *Joventut* que conformarien el volum de *Teatre d'aficionats* (1900) a què m'he referit més amunt. Com ell mateix reconeixia en el pròleg, havia partit dels reculls de teatre francès contemporani que publicava Ollendorff a París

amb el títol de *Théâtre de campagne*. Es tractava d'obres que responien a la mateixa necessitat que plantejava Oller: oferir als joves aficionats a fer teatre a casa unes obres que pel seu format i pel fet d'estar ambientades en sales d'estar els facilitessin la representació.

La proposta ens posa davant d'alguns dels noms més habituals del teatre comercial francès, a mig camí de la comèdia de costums i el vodevil. Noms com els d'Edmond Gondinet, André Theuriet o P. Ferrier eren molt coneguts del públic francès, però no tant de l'hispànic. En el cas d'autors com Gondinet, cal recordar que al Novetats s'havia estrenat l'òpera *Lakmé* amb llibret seu i de Philippe Gille i música de Léon Delibes (15-11-1898). André Theuriet formava part del repertori de la companyia de María Guerrero, molt amiga de Galdós i Guimerà, i que Oller coneixia (Menéndez Onrubia, 1984: p. 138-139). En algun cas es tractava, a més, d'autors valorats per Zola i que mostraven de manera especialment clara la cosmovisió burgesa. De fet, les temàtiques de les seves peces breus eren les habituals de la tradició realista.

La tria responia, doncs, a una doble intenció: d'una banda, oferir un repertori que fos fàcil de representar en cases particulars; de l'altra, oferir un model de teatre realista que pogués reflectir els interessos i problemàtiques de la burgesia local. A més, en relació amb les propostes importades pel Modernisme, es postulava manifestament en contra de l'estètica simbolista i de l'exaltació de les literatures i cultures "del Nord" que feien els joves autors. En el seu article "A un *snob*" (1899), Oller reaccionava davant de les actituds una mica frívoles dels modernistes de darrere hora però, sobretot, es posicionava en defensa del naturalisme enfront de la concepció "idealista":

> Ideal… ideal! Assedegat d'ideal estàs. En hora bona. Però, quin art, quin artista de debò, han deixat mai d'estar-ne? D'on heu tret, que el naturalisme no n'ha tingut, i que, examinant l'home, o no han passat de la pell, com en una màquina fotogràfica, o no han examinat sinó ses funcions animals? Fotògrafs freds, superficials, sense dolor, ni ideal, ni acuïtat i penetració de mirada, Balzac, Flaubert, de Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant i el nostre Galdós? (Oller, 1985: p. 448)

Si als noms dels autors "menors" com Gondinet hi afegim els de Turgueniev, l'abans esmentat Giacosa, Henry Becque o Marco Praga, veurem que en el fons Oller tenia una idea molt clara de quina mena de teatre volia impulsar. Per desgràcia, la situació de l'escena catalana no era la més propícia per acollir degudament la seva iniciativa i, a més, els problemes derivats de la negociació de drets de traducció impediren que alguna de les obres fos publicada. De tota manera, la majoria foren publicades a la Biblioteca Popular de *L'Avenç* entre 1905 i 1913. Uns anys més tard publicaria una adaptació de *Le dépit amoureux* de Molière a la Il·lustració Catalana (*Renyines d'enamorats*, 1926). A través del seu amic Pavlovski, Oller conegué autors com Turgueniev, Ostrovski o Tolstoi, dels quals traduí alguna obra.

La seva tasca de traductor fou, doncs, molt rellevant, ja que es fixa en alguns dels autors habituals de les companyies teatrals del moment, com la de la Mariani, tan admirada per ell. Pel que fa als autors italians com Giacosa, és evident que el seu realisme tenyit de sentimentalisme havia d'interessar el nostre escriptor. La crítica a determinades formes de la moral burgesa a la comèdia *Com les fulles* és prou amable perquè hi predomini la possibilitat de rehabilitació i el públic s'entendreixi amb personatges com Màxim. En canvi, la tria de *La gropada* d'Ostrovski presenta un interès diferent, ja que ens situa davant d'un conflicte interior molt ben plantejat que pot recordar, en part, la dramatúrgia d'Ibsen.

Oller tenia clars els criteris de la mena de representació teatral que defensava i els féu avinents en el pròleg en les notes sobre la posada en escena que inclogué en l'edició de *Teatre d'aficionats*. En les seves *Memòries teatrals* (GALLÉN, 2001: p. 68-69) recordava els disgustos soferts en les representacions com la de la seva traducció de *Tristos amors* de Giacosa, al Romea, l'any 1907. Totes les mancances de l'escena local es conjuraven per desvirtuar uns textos que mereixien uns plantejaments més professionals dels que els actors del teatre del carrer Hospital podien oferir. Les enrabiades amb l'actor i director Goula eren diàries, des de la negativa del darrer a posar en escena un petó que es feien la parella protagonista fins a les retallades de text "perquè aquest diàleg és massa llarg". Oller estava lligat de mans; si volia que l'obra es posés en escena havia de ser tal i com la muntaven i assajaven al Teatre Romea. El públic

majoritari de l'escena catalana, ja ho he dit, era fonamentalment menestral i popular. En el fons, els burgesos locals que podien entretenir-se muntant en cases particulars les traduccions d'Oller eren una minoria, com el cas de les germanes Llorach, que participaren de la posada en escena d'algun d'aquests textos.

Les traduccions ollerianes, a més, són una bona mostra de la capacitat creadora del seu autor, especialment a l'hora de representar versemblantment les formes de parlar de les classes socials a qui van adreçades. Vegem-ne un exemple. A *Le marit qui dort* (*Théâtre de campagne*, 1877) de Gondinet trobem una conversa entre dues noies, en l'original Cécile i Valentine; en la traducció, Valentine és anomenada Rosalina, probablement perquè Oller devia trobar poc habitual el nom francès a casa nostra. El diàleg té lloc a l'escena primera i en l'original diu així:

CÉCILE
Comment se nomme-t-il?
VALENTINE
Que t'importe son nom?
Tu le regretteras.
CÉCILE
Oh ! J'espère que non.
VALENTINE
Ton coeur s'éveille à peine, et voilà qu'il s'arrête
Sur le premier voisin dont tu fais la conquête;
Vous rêvez en duo, dans votre isolement:
Ce n'est pas de l'amour, c'est du désœuvrement!
Prends bien garde au réveil... Pour cette heure on t'adore;
Les aveux sont-ils faits?
CÉCILE
Non vraiment.

La traducció d'Oller és la següent:

Cecília. — I com se diu, aquest *fulano*?
Rosalina. — Què se te'n dóna, del nom? Però demana a Déu que no te n'hagis de penedir.
Cecília. — Per què? Espero que no.

> Rosalina. — Perquè, noia, això de fixar-se en el primer que arriba, quan tot just desclous els ulls, per a mi és molt exposat. Qui no et diu si, en aquestes soledats, el que feu és somiar a duo? Això, més que amor, és simple entreteniment de desenfeinats: vet-ho aquí. I (creu-me): vés alerta! Alerta amb el despertar del tot! Ara com ara, potser t'estimi: fins se't deu haver declarat.
> Cecília. — No encara.

La traducció és força literal, però detalls com "I com se diu, aquest *fulano*?" per "Comment se nomme-t-il?" donen una vitalitat i una frescor al diàleg considerables. La introducció del castellanisme *fulano*, absolutament viu en la llengua parlada, afegeix versemblança al text. També el "Perquè, noia, això de fixar-se en el primer que arriba, quan tot just desclous els ulls, per a mi és molt exposat" resulta força més expressiu que l'original: "Ton cœur s'éveille à peine, et voilà qu'il s'arrête sur le premier voisin dont tu fais la conquête". Unes línies abans del text citat, l'original "quels chemins! quel pays!" esdevé "Quines garrotxes! *Vaia* camí!" Oller demostra una notable habilitat a l'hora d'anostrar el text francès. En l'única referència que coneixem de l'autor a la traducció deia: "una traducció és una metempsicosi per la qual l'ànima de l'original transmigra sempre a un cos inferior" (Oller, 1985: p. 653). Vistes aquestes mostres, no sembla que en el seu cas el cos fos gaire "inferior".

Ara bé, malgrat la seva capacitat d'escriure diàlegs àgils i versemblants, l'autor no gosà emprendre la redacció d'una obra llarga i es limità també a les peces breus i als monòlegs. Així, a *Qui no en té se'n busca* es limita a plantejar un proverbi moral destinat a criticar la frivolitat burgesa a partir d'una història melodramàtica que segons la seva pròpia confessió estava basada en un cas real, tractat també per Modest Urgell a *Un terròs de sucre*. Segons explica Oller a les seves *Memòries literàries*, aquest darrer havia tingut en el seu poder el manuscrit del novel·lista i a l'octubre Oller es trobà amb l'anunci de l'estrena de l'obra atribuïda a Urgell (Oller, 1985: p. 983).

El ritme de les primeres escenes amb la discussió entre marit i muller té un aire de comèdia que es trenca amb l'anticlímax de la narració del cosí sobre les penalitats del pintor i la seva família. Oller planteja una crítica moral més que no pas social sobre la nimietat de determi-

nades preocupacions en relació a les adversitats més punyents. Al final assistim al penediment del burgès disposat a ajudar econòmicament el seu retratista. Recordem que es tractava de peces breus destinades als esbarjos de burgesos lletraferits.

Els altres textos originals d'Oller són monòlegs: *La grossa*, *Els pantalons*, *Médico-cirujano* o *El rosset*, que hem de relacionar amb les adaptacions que féu de peces del mateix gènere de Charles Gross (*Desmemoriat*? i *La cambrera*). En el context del teatre en català, aquest gènere tenia una gran vigència, especialment en els darrers anys de segle, en què servien de peces d'acompanyament o farciment en les sessions del Romea o al Principal. Eren també especialment aptes per a les funcions de benefici dedicades a actors, sobretot si eren actors còmics.

Ara bé, la tradició habitualment humorística començava a donar pas a altres tipus de formulacions. En aquest sentit, *L'home de l'orgue* (1890) de Rusiñol plantejava uns elements d'innovació que després no van ser seguits pel mateix autor i que pretenien presentar la realitat amb els mitjos tons habituals de la seva obra i suggerint una visió trista i malenconiosa del món que alternava amb els trets costumistes i d'humor. Tot i que literàriament inferior al text de Rusiñol, *Entreacte* (1898), de Lambert Escaler, presenta una voluntat de transcendir els límits del gènere en presentar-nos una situació en què és l'apuntador qui surt del coverol per explicar les desgràcies de l'ofici, però el text acaba fent un gir inesperat quan el personatge explica que havia fet d'actor, parla dels seus fracassos, de la mort del fill i de la necessitat que l'empenyia a tornar al teatre encara que fos fent d'apuntador. El to còmic inicial va derivant, doncs, cap a un registre més dramàtic. De mica en mica, el que havia començat sent un simple tipus va adquirint gruix humà, alhora que se'ns fa un bon retrat del que era la condició de l'actor.

Autors com Guimerà o Juli Vallmitjana assajaren variacions significatives en el gènere en la línia de superar la fixació d'un tipus costumista a força de donar-li relleu psicològic des d'una perspectiva més clarament naturalista; penso en textos com *En Pep Botella* (1906), del primer, o *En Tarregada* (1912), del segon. El gènere serví de camp d'experimentació en la mesura que la brevetat permetia condensar l'efecte dramàtic i suggerir més que no pas explicar o mostrar. Per altra banda,

oferia l'opció de mostrar la perspectiva subjectiva del personatge, en la línia de la primera persona narrativa. En aquest sentit, és important remarcar una varietat del monòleg, el soliloqui, de gran tradició en el teatre culte, que es diferencia de l'habitual recitat adreçat a uns espectadors pel fet que pretén reproduir la veu de la consciència del personatge. Els famosos soliloquis de les obres de Shakespeare en són una bona mostra. Trobem exemples d'aquesta pràctica en la tradició catalana a les *Tragèdies* de Víctor Balaguer o, novament, en l'obra de Guimerà (*Mort d'En Jaume d'Urgell*). Si el monòleg procedent de la tradició popular es pot relacionar amb els gèneres narratius en la mesura que hi trobem clarament expressada la funció d'un narrador, el soliloqui s'acosta molt més a la lírica, ja que potencia la introspecció i l'autoanàlisi.

Oller s'insereix bàsicament en la tradició del monòleg "narratiu", de manera que en el seu cas tant les adaptacions com els originals haurien pogut presentar un format de conte narrat en primera persona en què hi predomina el component costumista, especialment a *Médico-cirujano*, escrita pensant en el doctor Robert, que l'havia de representar en el seu estiueig a Camprodon, tot i que finalment no ho va fer. *La grossa*, segons ens explica el mateix autor, va ser escrita per a l'actor Enric Fuentes, que la representà al Romea. De tota manera, resulta interessant veure en quins punts l'autor es deixa dur pel model i en quins sembla apuntar alguna variació significativa.

Així, per exemple, a *El rosset* desapareixen les apel·lacions a l'audiència, de manera que el text simula que el personatge parla sol, com si pensés en veu alta. Assistim, doncs, a la veu de la consciència. En aquest cas el monòleg s'acosta de manera clara a la fórmula del soliloqui:

> Ja m'ho pensava! Ves si no tinc raó!... Està acabat! Tot acabat! No el vull veure més! Mai més!... Que vagi a enganyar-ne una altra!... I amb l'aplom que em dóna la culpa a mi!... Poca-vergonya!... Passar-se tota la nit al *palco*, garla que garla, amb la cosineta de Mataró, no acostar-se a saludar-me, i encara tenir llengua!... "Per por dels seus pares..." Mentider, més que mentider... (Oller, 1985: p. 603)

Se'n distancia, però, per la voluntat de prioritzar l'anècdota amb el que pot tenir de tipificadora d'una actitud observada en societat i que és

presentada des d'una perspectiva lleugera, volgudament frívola. Indirectament se'ns presenta una certa reflexió moral, però en el fons es prioritza el dibuix d'un tipus determinat, el de la noia frívola. A *La grossa*, en canvi, hi trobem els elements més específics del monòleg humorístic, començant per la caracterització del protagonista:

> *(L'actor surt amb el barret als ulls, cara de son i les mans a les butxaques. Fa després un gran badall, es frega les parpelles amb els punys closos, i, manifestant-se desagradablement sorprès de veure's davant del públic, diu:)* (Oller, 1985: p. 558)

Immediatament s'adreça al públic per explicar-los la seva situació. L'anècdota que li ha tocat la rifa i és sablejat per tothom fins i tot abans d'haver cobrat el premi és la que estructura tot el text i dóna peu a una reflexió costumista amable. En canvi, a *Els pantalons* tot parteix d'un enrevessat equívoc que està al servei del lluïment expressiu de l'actor que ha de fer de protagonista. La principal diferència entre aquestes mostres d'Oller i d'altres del gènere que podem trobar publicades en fulletó a El Teatro Regional és qualitativa, estan més ben escrites. No és estrany que les publiqués a l'*Almanach de La Esquella pera 1900* (p. 166-170), juntament amb *Médico-cirujano*. En el fons, la tècnica és deutora d'alguns dels quadres de costums que l'autor havia ofert a reculls com *Figura i paisatge* (1897). Justament en aquest recull hi trobem un altre exemple de monòleg: "Un somiatruites".

En definitiva, la producció teatral de Narcís Oller respon als mateixos estímuls literaris que orientaren la seva producció narrativa: els de la tradició realista. A més, les seves traduccions pretenen contribuir a la regeneració de l'escena catalana en un moment de veritable crisi del model dramatúrgic impulsat primer per Frederic Soler i de l'escassa capacitat de convocatòria que tenien les fórmules literàriament més ambicioses, si exceptuem el teatre d'Àngel Guimerà. La seva aposta, però, no va acabar d'encaixar amb els referents dramàtics del Modernisme. En aquest sentit, la seva desavinença amb Adrià Gual resulta molt significativa.

En el fons el poc ressò que obtingué la seva tasca de traductor es pot relacionar amb el fracàs de l'aposta de Pin i Soler. I és que el públic que calia per seguir aquest model dramatúrgic no havia acabat d'arrelar fora

dels diletants que podien representar en cases particulars les peces breus del volum de *Teatre d'aficionats*. Pel que feia als teatres comercials en català, les platees del país no eren les de Milà o París. Això no treu gens de mèrit a la seva producció ni al criteri que va saber adoptar en la tria de les obres que, tot i que en la majoria de casos no responien a les opcions més innovadores, sí que eren clarament representatives del gruix del teatre europeu d'influència francesa i filiació burgesa. Tot i que molt sumàriament, hem pogut comprovar el bon ofici de traductor d'Oller, la seva capacitat d'anostrar els diàlegs de les obres italianes o franceses sense grinyols, amb el mateix sentit de la versemblança que trobem en les seves novel·les o narracions.

Ramon Bacardit

BIBLIOGRAFIA

De Urquijo, Rafael (1911): *Historia crítica del Teatro Catalán y de su actual decadencia*, Barcelona: Librería de Fernando Fe.

Diversos autors (1877): *Théâtre de campagne, deuxième série*, París: Paul Ollendorff éditeur.

Fontana (1994): "L'altra Renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana", dins Pere GABRIEL (dir.): *Història de la cultura catalana*, *vol. V. Naturalisme, positivisme i catalanisme, 1860-1890*, Barcelona: Ed. 62.

Gallén, Enric (2001): "Estudi introductori", a Narcís OLLER: *Memòries teatrals*, Barcelona: La Magrana, p. 14.

Gallén, Enric (2006): "Estudi introductori", dins Josep PIN i SOLER: *Teatre, 1*, Tarragona: Arola Editors.

Menéndez Onrubia, Carmen (1984): *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid: Anejos de la revista "Segismundo" 10, CSIC, p. 138-139.

Oller, Narcís (1985): *Obres completes, vol. II*, Barcelona: Selecta.

Solé, Estel (2016): *Animals de companyia*, Barcelona: Editorial Comanegra / Institut del Teatre.